



# ANTONI MIRO





**ANTONI MIRO**



ANTONI

# MIRO

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

13 NOVEMBRE 2012 - 13 GENER 2013



EXPOSICIÓ

Comissari: Fernando Castro Flórez

Coordinació: Joan Ramon Escrivà

Patrocinat per Fundació Bancaixa



Consell Rector de l'IVAM

President d'Honor  
Alberto Fabra  
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta  
Lola Johnson  
Consellera de Turisme, Cultura i Esport de  
la Generalitat

Vicepresidenta  
Consuelo Císcar Casabán  
Directora Gerent de l'IVAM

Secretària  
Alida Mas

Vocals  
Ricardo Bellveser  
Francisco Calvo Serraller  
Felipe Garín Llombart  
Ángel Kalenberg  
Tomàs Llorens Serra  
José M<sup>a</sup> Lozano Velasco  
Rafael Ripoll Navarro  
Marta Alonso Rodríguez  
Miguel Sánchez Ferrer  
Enrique Varela Agüí

Directors honoraris  
Tomàs Llorens Serra  
Carmen Alborch Bataller  
J. F.Yvars  
Juan Manuel Bonet  
Kosme de Barañano

Patrocinadors de l'IVAM

Guillermo Caballero de Luján  
La Imprenta Comunicació Gràfica S.L.  
Telefónica  
Instituto Valenciano de Finanzas IVF  
Ediciones Cybermonde S.L.  
Grupo Fomento Urbano  
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.  
Ausbanc Empresas  
Keraben, S.A.  
Ilustre Colegio de Abogados de Valencia  
- ICAV

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

Direcció  
Consuelo Císcar Casabán

Subdirectora General Técnicoartística  
Raquel Gutiérrez

Subdirector General Administració i  
Finances  
Juan Carlos Lledó

Subdirector General Gestió interna  
Joan Bria

Subdirectora General Comunicació i  
Desenrotllament  
Encarna Jiménez

Subdirector General de Publicacions  
Norberto M. Ibáñez

Acció Exterior  
Raquel Gutiérrez

Muntatge Exterior  
Jorge García

Registre  
Cristina Mulinas

Restauració  
Maite Martínez

Conservació  
Marta Arroyo  
Irene Bonilla  
Maita Cañamás  
J. Ramon Escrivà  
Angela Felis  
M<sup>a</sup> Jesús Folch  
Teresa Millet  
Josep Vicent Monzó  
Josep Salvador

Departament de Publicacions  
Manuel Granell

Biblioteca  
Eloisa García

Fotografia  
Juan García Rosell

Muntatge  
Yolanda Montañés

CATÀLEG

Producció: IVAM Institut Valencià d'Art Modern,  
València 2012

Disseny: Manuel Granell

Coordinació tècnica i maquetació: Maria Casanova

Traduccions: Àrea de Política Lingüística de la  
Conselleria d'Educació, Virginia Collera, Jacob  
Hammerstein

Fotografies: Ausiàs Miró, Mateu Gamon, Paco Grau,  
Antoni Miró, Francesc Jarque

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, València 2012  
© dels textos els autors, València 2012  
© de les obres Antoni Miró, València 2012

Realització  
Artes Gráficas Vicent

ISBN: 978-84-482-5792-7  
DL: V-3317-2012

És rigorosament prohibit, sota les sancions establides per la llei, reproduir, enregistrar o transmetre esta publicació, íntegrament o parcialment, per qualsevol sistema de recuperació i per qualsevol mitjà, siga mecànic, electrònic, magnètic, electroòptic, per fotocòpia o qualsevol altre tipus de suport, sense l'autorització expressa de l'IVAM Institut Valencià d'Art Modern i dels titulars del copyright.

<b>7</b>	<b>PRESENTACIÓ</b> Fundació Bancaixa
<b>9</b>	<b>RESPONSABILITAT SOCIAL ARTÍSTICA</b> Consuelo Císcar Casabán
<b>15</b>	<b>LA REALITAT REBEL·LADA</b> Fernando Castro Flórez
<b>47</b>	<b>CATÀLEG</b>
<b>171</b>	<b>BIOGRAFIA</b>
<b>175</b>	<b>TEXTOS EN CASTELLANO</b>
<b>203</b>	<b>ENGLISH TEXTS</b>

L'estació d'Orsay, 2008 / París. Acrílic sobre tela, 114 x 162 cm





En la rica i complexa trajectòria de la millor pintura valenciana de l'etapa contemporània, a cavall entre els segles xx i xxi, no hi ha dubte que Antoni Miró hi ocupa un lloc molt destacat. Eixe espai està probablement ben definit, d'acord amb l'opinió dels qui s'han ocupat de la seua obra, per dos paràmetres fonamentals que el delimiten i el distingixen d'unes altres formes de creativitat artística, que coexistixen amb la seua en el temps i en l'espai geogràfic.

D'un costat, per una dilatada dedicació professional a l'exercici sempre ardu de les arts plàstiques; de l'altre, per la seua àmplia obertura temàtica, que escapa a qualsevol encasellament restrictiu.

Les dos característiques poden resumir-se, segons l'anàlisi coincident dels nombrosos especialistes que al llarg dels anys han estudiat el seu treball, en un doble compromís –apassionat i permanent, marcat per un esperit de rebel·lia i denúncia–: amb les arts plàstiques i amb la seua terra, amb la societat valenciana de què forma part per naixement i per irrenunciada voluntat pròpia.

A partir d'una visió aguda i exigent de la realitat, Antoni Miró ha anat traçant un vast panorama que està compost per un gran nombre de mirades parcials, fragmentàries, com si es tractara de les múltiples tesselles d'un mosaic que, en el seu conjunt, en la seua combinació harmònica, adquirixen, les unes junt amb les altres, un sentit d'unitat interpretativa.

La crítica ha destacat, davall el nom de "realisme crític", els valors que conté l'obra d'este artista nascut a Alcoi el 1944 i que ha exposat en sales de tot el món, de la mateixa manera que té la seua obra representada en museus i col·leccions particulars de la major rellevància, a Londres, Milà, Berlín, Buenos Aires, Cracòvia, l'Havana, Hamburg, Panamà, Viena, Ginebra, Moscou, Vancouver, París, Nova York, Leipzig, Dresden i moltíssimes altres capitals.

Eixa opció estilística, relacionada amb l'art *pop* i, en general, amb el variat món de la comunicació per mitjà dels llenguatges de la imatge –una forma de comunicació, en definitiva, tan arrelada amb l'època actual–, arriba amb una extremada força a l'espectador, al qual transmet un missatge penetrant que el porta a la reflexió i al distanciament respecte a les imatges fàcils i banals, il·lusòries i, per a molts, falsificadores, d'eixa mateixa realitat.

En el text central d'este catàleg, Fernando Castro Flórez caracteritza encertadament Antoni Miró, amb una frase de gran expressivitat, com «un artista radicalment mediterrani i amb un insubornable sentit de la rebel·lia».

Per a la Fundació Bancaixa és un motiu de satisfacció col·laborar amb l'IVAM en la difusió del treball d'un creador valencià dotat d'una expressivitat tan potent, i tan justament reconegut per la crítica i pel gran públic.

FUNDACIÓ BANCAIXA

**Repartidor de misèria**, 2006 / EUA. Acrílic sobre tela, 200 x 200 cm



Consuelo Císcar Casabán

# RESPONSABILITAT SOCIAL ARTÍSTICA

Yo sería aquel que imaginaba;  
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos  
Proclama ante los hombres la verdad ignorada  
LUIS CERNUDA, *Si el hombre pudiera decir*

Al llarg del segle XX l'art no va poder distanciar-se de les tragèdies que va patir la societat moderna. Els artistes no van voler tancar els ulls davant de tan convulsa realitat, sinó que al contrari els van obrir intensament per prendre nota del que ocorria al seu voltant i manifestar així la seua repulsa per mitjà de l'agitació artística.

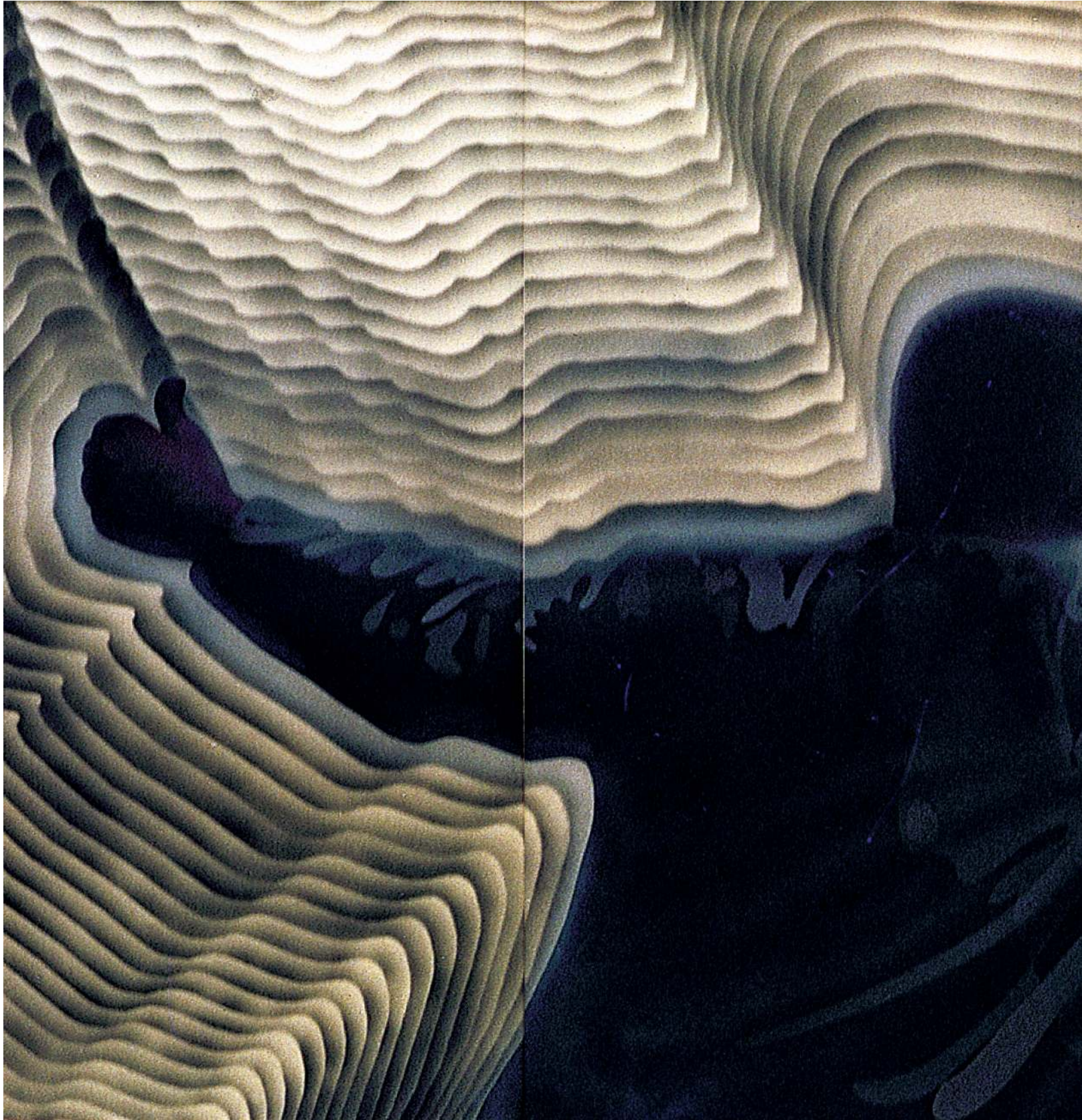
A l'home occidental se li van afonar els ideals a partir d'una tremenda crisi econòmica derivada del crac 'financer' nord-americà del 29 i de les fortes tensions polítiques internacionals que es van traduir en dos guerres mundials atroces i unes postguerres d'absoluta misèria. Eixes circumstàncies van conduir les persones cap a una existència frustrant i desorientada. L'home necessitava esperança i la va buscar en les seues reflexions.

L'art d'eixa època manté una constant preocupació sobre la fragilitat del ser i la vulnerabilitat de la situació i condició humana. En eixe sentit l'art aprofundix en contundents substantius estètics que es concentren en la construcció de missatges ideologitzats que denunci-

en i prenen partit en la vida pública. Moltes vegades la proposta artística es convertix en un crit aborronador contra la injustícia i l'abús.

Amb eixa voluntat de participació pública es van situar una sèrie de pensadors i artistes compromesos socialment amb l'únic desig d'expressar una veu crítica i de protesta contra el sistema polític. En aquells crucials moments històrics, els artistes es van sentir obligats a alçar els seus ideals de la millor manera que sabien per a declarar-se contraris als despropòsits socials que vivien. I açò va ser així perquè els artistes sempre han representat el cim de la llibertat d'expressió, marcant i emprenent un camí amb empenta que han cultivat amb idees creatives, amb imaginació desbordant, i el que és més important, sense censures.

Antoni Miró (Alcoi, 1944) representa de manera destacada un d'estos artistes a qui venim fent al·lusió. N'hi ha prou amb conèixer el contingut i la temàtica que ha mantingut al llarg de la seua extensa trajectòria, que



ara podem revisar en esta exposició que presentem en l'IVAM, per a identificar-lo amb eixe corrent d'art social que pren partit crític de la realitat quotidiana. A partir d'eixa singularitat de la quotidianitat Miró es constitueix en defensor d'aquells drets humans ignorats deliberadament.

D'esta manera, trobem en els seus llenços un art narratiu que protesta contra aquells fenòmens de la contemporaneïtat que provoquen tensions entre les cultures i que obrin abismes de desigualtats entre els sers humans. Així, en estes obres podem veure reflectits els problemes quotidians de l'home, els valors morals en el seu vessant social, la repressió, els rostres del compromís, sempre des d'una composició irònica allunyada de l'abstracció.

Els seus temes pictòrics estan motivats per la vida diària, reflectixen les realitats d'una època en què els aspectes trivials es convertixen en objecte de l'interés principal. Per això per a Miró és tan important allò que vol comunicar com la manera de comunicar-ho.

Eixe aspecte mundà queda reflectit d'una manera netament oberta en algunes de les obres exposades en este recorregut antològic que l'IVAM actualment dedica al creador valencià. Alguns d'eixos llenços, que demostren la sensibilitat de l'artista per apropiar-se artísticament d'assumptes domèstics que a tots ens igualen, són *John 2005*, *Karla 2005*, *Larry 2005*, *Margie o Stacey 2005*. En esta sèrie, que porta per títol "Darrer sopar. Passadís de la mort", Miró centra la seua atenció en safates de menjar que representen l'últim sopar de presos que esperen l'execució immediata en el corredor de la mort. Sens dubte en estos fragments de realitat albirem l'essència de l'estètica de Miró ja que a partir d'elements comuns, a priori tan senzills com una safata de menjar, construeix un missatge subtil i reivindicatiu sobre qüestions socials que volen produir efectes significatius i nous debats i reflexions en l'espectador.

Molt més explícit es mostra quan els seus llenços acudixen a l'empara de la gent més desprotegida i exclosa de la societat. Peces com *Immigrants, 2010*; *L'espera, 1972*; *La manca de Conca, 2009*; *Mercat Global, 2010*; *Demane*

*una ajuda, 2009* o *Palestineta, 2011*, exhibixen i denuncien obertament una infraclasse social dominada per persones marginades i humiliades que davant de tanta pressió queden desprotegides en un món en què no tenen possibilitat de trobar experiències vitals que els oferisquen plaer i benestar social.

Així mateix, veiem com a l'artista li interessa explorar una pintura metapictòrica, una cosa freqüent entre els artistes *pop*, ja que pinten pintures, valga la redundància, en una constant reflexió entorn de la naturalesa del llenguatge pictòric, els gèneres i les diferents maneres de representar el món artístic. Per això, és comú percebre que molts dels quadros de Miró reproduïxen pintures o escultures clàssiques tal com veiem a *Victòria de Samotràcia, Warhol i perfil, 2003*; *Mirant Monet, 2009* o *Mirant Wifredo Lam, 2011*.

D'altra banda, crida l'atenció com amb colors intensos i vivaços accentua certes àrees dels seus quadros, utilitzant este recurs com un element més al servici de l'espectador, a qui vol provocar i commoure fent ús de tot el seu ideal estètic.

Com podem observar els seus plantejaments estètics prenen una figuració concebuda amb un caràcter crític, de reportatge de la realitat social i política, d'ací la seua relació directa amb artistes, també valencians, integrats en grups com l'Equip Crònica o l'Equip Realitat. Així doncs, les seues peces es poden interpretar no com a formes estètiques sinó com a elements immersos en un tot social, cultural o històric, posseïdors d'un sentit, significat o valor representatiu de la realitat.

Esta nova manifestació estètica des de la qual es postula Miró, estava carregada d'un contingut sociopolític i d'una ideologia deliberada que no seguia el corrent de les avantguardes històriques, ni era el que demandaven les galeries, ni els clients centrats en aquell moment per l'abstracció i l'informalisme. Per esta raó, Miró s'arrisca desafiant el mercat impulsant este nou univers visual que mostra la particular naturalesa d'un ser humà contemporani que especialment intenta aferrar-se a la vida per a defensar la seua condició humana enfront de la intolerància imposada per polítiques autoritàries.

No hi ha dubte que Miró, junt amb altres companys de viatge, amb la seua prodigiosa aportació, va impulsar la subversió dels codis i conceptes artístics en un moment històric amb un influx molt notable en les avantguardes artístiques i en la mateixa societat espanyola, per la qual cosa el seu llenguatge és tot un referent artístic.

Com encertadament va escriure en 1973 Joan Fuster, en el fons de la sostinguda i proteïca labor d'Antoni Miró hi ha, des del primer dia, una decisió crítica, projectada sobre l'home i la societat que l'home occidental ha creat. Unes vegades és el crit de denúncia, altres és el sarcasme revulsiu, de tant en tant és la mateixa incongruència d'un art acorralat per les pròpies hipòtesis. D'ací la profunda suggestió que se'n deriva.

En efecte, tots estos registres assenyalats per Fuster els trobem en l'obra d'Antoni Miró, els orígens de la qual es remunten a quan l'informalisme ja havia esgotat la seua

força renovadora i tant en el panorama nacional com en l'internacional s'obrin vies neofiguratives, realistes o explícitament art *pop*, i quant a València, gràcies a la reflexió de teòrics com Vicente Aguilera Cerni i Tomàs Llorens i a les aportacions de diferents col·lectius com el Grup Parpalló o l'Equipo 57, s'iniciaven uns camps d'exploració inseparables del realisme crític i la crònica de la realitat, directament relacionats amb l'aparició en l'estat d'una societat industrial, el desenrotllament econòmic, la progressiva liberalització i l'arribada de codis estilístics i iconogràfics vinculats als *mass media* (publicitat, cartell, cine, televisió, etc.).

En definitiva, resulta evident que per a comprendre les obres d'art d'Antoni Miró és necessari submergir-se en el context històric de la realitat social i cultural en què es produïxen, de manera que coneguem amb tots els detalls el que se'ns comunica.



Fernando Castro Flórez

# LA REALITAT

**Imatges (a pesar de tot) d'Antoni Miró, artista de la consciència crítica**

# REBEL·LADA

"No estem experimentant la realitat definitiva: la "realitat" està latent durant tota la vida, però no ho veiem. La confonem amb un muntó de coses distintes. La por consisteix en no veure tot el conjunt, si poguérem arribar a veure-ho tot, la por desapareixeria"<sup>1</sup>.

La banalitat està hui sacralitzada quan, parodiant Barthes, s'arriba al *grau xerox de la cultura*; l'art és intrèpid a la pseudoritualitat del suïcidi, una simulació vergonyant en què l'absurd augmenta la seua escala<sup>2</sup>. Faltant el drama ens divertim amb la *perversió del sentit*: les formes de la referencialitat tenen una qualitat abismal, com si l'únic terreny que coneguérem fóra el pantà. Després del sublim heroic i de l'ortodòxia del trauma, apareixeria l'èxtasi dels soterradors o, en altres termes, una *simulació de tercer grau*. Estem fascinats pel *temps real* i, sens dubte, les estratègies de mediació en trauen partit donant regna solta a l'obscé, sent l'ombra d'eixos desvelaments l'evident rehabilitació del *kitsch*. Estem entrant, en l'art actual, en allò que denominaré una completa *literalitat*, on *de res se't dispensa*. Em referisc

a eixe tipus de narrativa en què si s'anomena l'accident cal passar, immediatament, a la fenomenologia de les vísceres, acostar la mirada fins que sentim l'extrema repugnància; si de caspa es tracta, haurem de suportar la urgència de llevar-nos la que se'ns acumula en la jaqueta i, per descomptat, si apareix, en qualsevol de les seues formes, el desig (en plena "sexualització de l'art"), caldrà comptar amb l'*obscenitat* que ens correspon. "Posar la nostra mirada al nu, eixe és l'efecte de la literalitat"<sup>3</sup>. Quan la contracultura és, merament, testimonial (o mala digestió, sarcasme vandàlic en l'*hackerisme*) i la nevera museística ha congelat tot allò que, en aparença, se li oposava<sup>4</sup>, pareix com si fóra necessari lliscar cap a un *realisme problemàtic* (on es mescla el sociologisme amb les formulacions quasi hegemòniques de l'abjec-

1 David Lynch en Chris Rodley (ed.): *David Lynch por David Lynch*, Ed. Alba, Barcelona, 1998, p. 384.

2 Cfr. Jean Baudrillard: "La simulación en el arte", en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 49.

3 Roland Barthes: "Sade-Pasolini" en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 113.

4 "La crítica a les institucions implícita en el millor de les obres més recents ha passat a la pregunta seriosa sobre si els objectes d'art inevitablement cauen em la museització del procés de mercat" (Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 141).



te), més que en les pautes del *rococó subvertit* que establien les instal·lacions, ara com ara, matèria primera de la rutina estètica, en un desplegament desconegut de les tàctiques del reciclatge.

L'art contemporani llança el seu últim cartutx en una dilatada desaparició en què pretén recuperar el poder de la fascinació i el que en realitat ocorre és que els gestos queden presos de la comèdia de l'obscenitat i la pornografia<sup>5</sup>. En l'actualitat, insistisc, proliferen, inclús patèticament, les *figures de l'obscenitat*, les quals revelant allò traumàtic, però també l'ambivalència (goig-patiment) del narcisisme, en què suposa una verdadera deriva manierista. "Fins a un cert punt, la funció de l'art és proporcionar una distància suportable"<sup>6</sup>, encara que, com sabem, el programa avantguardista, precisament, volia trencar esta separació, que no sols és el que hi ha amb la vida, sinó també aquella altra que aparta, davall la capa "ideològica" de l'autonomia, la política. Són moltes les paradoxes de l'art modern, embarcat en un pretés alliberament (social, dels instints, de la tradició) que acaba per resoldre's en una ambigüitat (negativa), encara que també pot ser entesa com a potència alliberadora<sup>7</sup>. Les ambivalents actituds artístiques contemporànies (tot i que és difícil saber si són formes de la resistència semiòtica, posats de franca

decadència revolucionària o gestos de cinisme en què la teatralització ha substituït a qualsevol estratègia crítica)<sup>8</sup> no han sigut capaços d'explicar la passió de l'home per les cadenes, potser per estar eixos mateixos processos creatius lligats al fetixisme que intenten qüestionar. Fa la impressió que hem arribat a acceptar tàcitament que l'art és un absurd i l'artista un inútil que és més apreciat com més innecessari és el seu treball<sup>9</sup>.

Boris Groys sosté que davall les condicions de la modernitat hi ha dos maneres de produir i fer arribar al públic una obra d'art: com a mercaderia o com a instrument de propaganda política. Antoni Miró ha traçat una intensa trajectòria plàstica<sup>10</sup> sense caure ni en el discurs merament propagandístic ni participant en cap sentit en eixe art "terminal" i banal que tant ha proliferat; la seua obra de denúncia respon, sens dubte, al seu profund compromís polític que, insistisc, l'aparta de la frivolitat i de les modes estètiques que, en certes ocasions, recorren a un radicalisme que és fàcilment identificable com a posat oportunista. Els plantejaments estilístics d'Antoni Miró tenen a veure, inicialment, amb aquella mobilització plàstica contra l'hegemonia de l'informalisme<sup>11</sup> que va portar a la recuperació d'una figuració. Des de les seues primeres activitats artístiques amb el Grup Alcoiart<sup>12</sup> o

5 "L'obscenitat i la transparència progressen ineluctablement, justament perquè ja no pertanyen a l'orde del desig, sinó al frenesi de la imatge. En matèria d'imatges, la sol·licitació i la veracitat augmenten desmesuradament. *S'han convertit en el nostre autèntic objecte sexual*, l'objecte del nostre desig. I en esta confusió de desig i l'equivalent materialitzat en imatge (...) residix l'obscenitat de la nostra cultura" (Jean Baudrillard: *El otro por si mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, p. 30-31).

6 Marshall McLuhan i B.R. Powers: *La aldea global*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, p. 94.

7 "L'experiència de l'ambigüitat és, com a oscil·lació i desorientament, constitutiva de l'art; són estes les úniques vies a través de les quals, en el món de la comunicació generalitzada, l'art pot configurar-se (encara no, però si potser finalment) com a creativitat i llibertat" (Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 154).

8 Cfr. Hal Foster: "El futur d'una il·lusió o l'artista contemporani com a cultor de càrrega" en Anna Maria Guasch (ed.): *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 101.

9 "En definitiva, la 'llibertat' artística existix en proporció a la irrellevància de l'artista. Mentre que en el dadaisme, l'absurd va ser localitzat en l'obra d'art d'una manera que reflectia críticament sobretot el mateix sentit social, tot i que l'absurd és atorgat a l'artista, els poders crítics i creatius del qual es mantenen aïllats de l'efecte social. Com va escriure Peter Shjeldahl en el *New Yorker* (25 de març de 2002) contemplant la Biennial del Whitney: "L'art americà de hui pot ser qualsevol cosa menys necessari". Són l'estructura i la funció de l'*artworld* les que garantixen l'absurd de molta labor artística de hui. *L'artworld* és una trampa. Al prometre la protecció del treball de l'artista davant de la instrumentalització comercial de la indústria de la cultura, absorbiu els millors, els més brillants, els més talentosos professionals de la indústria visual i desactiva el seu poder crític, fent-los impotents dins d'una esfera pública major" (Susan Buck-Morss: *Pensar después del terror. El islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2010, p. 114-115).

10 L'estudi de referència sobre l'obra d'Antoni Miró és el de Wences Rambla: *Forma i expressió en la plàstica d'Antoni Miró*, Ed. Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València, 1998.

11 "Antoni Miró forma part d'aquella generació de pintors del nostre país que, fatigada de l'informalisme estèril, sobreexplotat pels grans mestres de l'abstracció, no va caure en aquella figuració amanerada d'arrels cubistes o expressionistes (la qual es va denominar Nova Figuració) sinó que va obrir els ulls davant de la realitat per a fer una crònica del que hi veia, per a denunciar les guerres, la discriminació racial, l'explotació dels hòmens, l'hegemonia dels imperis (econòmics o militars), la destrucció del nostre planeta, les misèria de la nostra pròpia història" (Daniel Giralat-Miracle: "El llibre dels fets d'Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 262).

12 "[...]el Grup Alcoiart, un grup de mútua estimulació i clau en els inicis formatius de Miró, que va succeir un front de resistència conjunta davant del difícil panorama immediat en què es movien en els anys seixanta" (Román de la Calle: "La trajectòria artística d'Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 256). Sobre el grup Alcoiart cfr. José Àngel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 41.

l'activitat de crítica social realitzada amb el Gruppo Denunzia<sup>13</sup>, s'advertix que Antoni Miró no estava plantejant un discurs formalista ni pretenia generar en l'estètic una mena de refugi contra la conflictivitat del present, ans al contrari, assumia que la pràctica artística havia de tindre una dimensió de confrontació i resistència davant de l'*status quo*. Godard afirma que no es tracta de mostrar les coses verdaderes, sinó de mostrar com són veraderament les coses, repreneu Brecht, que, en 1935, anomenava les *cinc dificultats per a dir la veritat*: la intel·ligència de la fidelitat, la moral del tràgic, el sentiment d'urgència, la voluntat d'experiència i el coratge de san-tedat. Ser realista en l'art implica, per a l'autor de *Mare coratge*, ser realista també fora de l'art. La *passió de la realitat* persisteix en l'art contemporani i, particularment, en l'obra d'Antoni Miró després d'aquella busca (surrealista i en general pròpia de les avantguardes) d'una "bellesa convulsa"; el nostre "desobrament" potser no siga una altra cosa que una continuació del pensament materialista i afortunadament ateu que va portar, entre altres coses, a una dessacralització de l'obra d'art i inclús a una descomposició de la idea romàntica de l'artista<sup>14</sup>. Una època marcada per la biopolítica de la por<sup>15</sup>, en què les ideologies, segons declaren els portaveus autoritzats, han "finalitzat", alguns processos plàstics intenten donar compte de la *vida precària*, reconsiderant el sentit de la comunitat però a partir de la dimensió fràgil de la corporalitat.

El realisme crític d'Antoni Miró té punts de contactes inequívocs amb l'Equip Crònica o l'Equip Realitat, però també manifesta trets singulars i incidix en qüestions socials, transformant la que capta del món circumdant i del paisatge mediàtic per a desplegar un pensament visual netament crític<sup>16</sup>. L'actitud pop va marcar una inflexió molt forta en el si de la modernitat al qüestionar la frontera, traçada pel mandarinet cultural, entre les denominades alta i baixa cultura, però sobretot al cridar l'atenció sobre el caràcter decisiu del consum i les mercaderies, els mitjans de comunicació de masses i la dimensió metropolitana, en l'articulació de les nostres vides. L'*art pop* és el registre més intens de la consolidació d'un sistema cultural de comunicació massiva i articulat com a totalitat: "La investigació formalista o les temàtiques compromeses i rupturistes són substituïdes per la reproducció en l'art i els procediments expressius de la nova cultura. Es produïx una forta transitivitat entre mitjans de comunicació de masses, publicitat, disseny industrial i art"<sup>17</sup>. El pop es caracteritza per les acumulacions de diversos llenguatges, per l'oposició i l'alteració de les imatges respecte al seu context, per l'ús de la paròdia, per la supressió dels elements representats, per les condensacions, fragmentació, seriació i repetició i per la tendència a omissions totals del subjecte. La postura del pop nord-americà, especialment en el cas d'artistes com Warhol o Lichtenstein, mai és crítica en sentit estricte davant de la societat, sinó que en general

13 Cfr. sobre el Gruppo Denunzia Floriano de Santi: "L'ull inquiet i al·legòric d'Antoni Miró" a *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col. lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2005, p. 93-94. "Les seues imatges –apunta Mario de Micheli sobre el Gruppo Denunzia– es presenten amb caràcters estilístics i expressius diferents: són imatges dràstiques i dramàtiques en Miró; narratives i quasi de crònica en Rinaldi; irònicament patètiques en Comencini; amargues, grotesques, sarcàstiques en Pacheco. Però en qualsevol cas són imatges *contra* i imatges *per*; contra l'ofensa a la integritat de l'home i per l'afirmació de la seua llibertat. [...] Ara a Itàlia i en qualsevol part d'Europa la nova generació artística ha demostrat saber treballar en una direcció que no siga només aquella divagant, hermètica i elitista dels últims experimentalismes. La reconversió cap a la imatge objectiva és un dels signes més explícits, a pesar dels molts equívocs que s'amuntonaven entorn d'una tendència general que a penes fa quatre o cinc anys pareixia absurd hipotitzar. Miró, Rinaldi, Pacheco i Comencini, a la seua manera, pertanyen a esta tendència".

14 Cfr. Alain Badiou: *El siglo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 194.

15 "Amb l'administració especialitzada, despolititzada i socialment objectiva, i amb la coordinació d'interessos com a nivell zero de la política, l'única manera d'introduir la passió en este camp, de mobilitzar activament la gent, és fent ús de la por, constituent bàsic de la subjectivitat actual. Per esta raó, la biopolítica és en última instància una política de la por que se centra a defensar-se de l'assetjament o de la victimització potencials" (Slavoj Žižek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 56).

16 "Una proposta analítica que sense caure en els tòpics de l'art *pop*, ni en l'hiperrealisme fàcil, s'integren art, societat i temps moderns, expressats amb una estètica pròpia, que no deixa de ser un reflex fidel de la mirada d'Antoni Miró, un artista que "mira la realitat i la transforma, la transforma en tres sentits, diferents i simultanis: la transforma donant-li sentit; la transforma rescatant-la de la quotidianitat que fa opacs els objectes i les persones; i la transforma projectant-te el seu món alternatiu, que és la creació de l'artista", com va definir amb lucidesa Isabel-Clara Simó en el catàleg "Antoni Miró. Els ulls del pintor". Si generacionalment Miró està prop de l'Equip Crònica, de l'Equip Realitat, de Genovés, de Canogar, etc., conceptualment, els seus plantejaments són dissimils. Ell no es va formar en les escoles de belles arts tradicionals, ni en les escoles d'arts i oficis, ni va participar en els cercles promotors del realisme crític. Tampoc l'unia cap vincle especial amb els grups artístics de la ciutat de València ni compartia les especulacions filosòfiques que van derivar en dites "cròniques de la realitat" (Daniel Ciralt-Miracle: "El llibre dels fets d'Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 263-264).

17 José Jiménez: "Oscuros, inciertos instantes" en *Creación*, núm. 5, Madrid, maig de 1992, p. 15.

**Món capgirat**, 2011 / Auschwitz (Polònia). Acrílic sobre tela, 116 x 81 cm



presenta l'orde existent en les societats del capitalisme tardà sense excessiu entusiasme. Una mirada no enjudiciadora que va transformar les velles maneres de mirar i d'enjudiciar. El pop espanyol i, concretament, la veta valenciana que va tindre un protagonisme total, es va distanciar de la versió "contemporitzadora" internacional plantejant una sèrie de jocs irònics i paròdics que tenien una voluntat qüestionadora tant respecte a la política del tardofranquisme, vertebralment repressor fins a l'angoixa de la mort del mateix dictador, quant una actitud de saqueig i desconstrucció de la història de l'art.

José María Iglesias ha subratllat l'especificitat "valenciana" de la figuració crítica d'Antoni Miró<sup>18</sup> que, en tots els sentits, va entendre que era necessari introduir en la pintura els plantejaments ideològics. La particular "crònica de la realitat" d'Antoni Miró té punts de contacte amb el "realisme social" sense convertir-se en "realisme socialista". Convé recordar que el realisme socialista va ser oficialment proclamat com a "l'estil únic" en el primer Congrés d'Escriptors Soviètics de 1934, considerant-lo una continuació natural del llegat radical de Rússia. Els revolucionaris del segle XIX, com Nikolai Txherenishevski, autor de *Relacions estètiques de l'art i la realitat* (1853) i de la novel·la favorita de Lenin, *Què cal fer?* (1863), havien elevat el realisme en l'art a la categoria de principi moral: el deure de l'artista és interpretar, reflectir i canviar la realitat. Ni Marx ni Engels van descriure amb detall quin seria el paper de l'art en el procés revolucionari, no van especificar els temes que hauria de plasmar l'art revolucionari, ni com ni a qui hauria de representar, encara que en les seues observacions ocasionals sobre l'art i la literatura del segle XIX indicaven la seua preferència pel realisme. "En un món –apunta Ernst Fisher– on la consciència de l'home està endarrerida respecte al ser de les coses, en què l'error d'un cervell electrònic, el més mínim error mecànic, la ximpleria o la imprudència del pilot d'un bombarder poden provocar ca-

tàstrofes inimaginables, cal més que mai estar informat sobre la realitat. El llenguatge del periodista, el del propagandista, el del polític, no basten per a possibilitar una visió clara de la realitat i superar al mateix temps eixe sentiment d'impotència tan àmpliament estès, per a convèncer els hòmens que són capaços de transformar el curs del destí. Esta labor exigix la intervenció de l'artista, del poeta, de l'escriptor, fa necessària eixa representació i evocació suggestives de la realitat que constitueix la naturalesa de l'art"<sup>19</sup>. Antoni Miró es pren seriosament eixa *urgència de la intervenció* artística en el context social i, per això, tracta que les obres siguen detonants per a la presa de consciència, val a dir, per a una politització de l'imaginari que evite la deriva cap als plantejaments totalitaris, encara que siga d'apariència aparentment "molla".

La realitat que va sedimentant en les obres d'Antoni Miró està filtrada habitualment pels mitjans de comunicació o per la càmera fotogràfica. La immediatesa informativa i la instantània són sotmeses a un procediment pictòric de "ralentització" que té, en un cert sentit, el caràcter de conjura contra l'oblit. "Antany la fotografia donava testimoni, segons Barthes, d'alguna cosa que havia estat allí i ja no estava, per tant, d'una absència definitiva carregada de nostàlgia. Hui la fotografia estaria més bé carregada d'una nostàlgia de la presència, en el sentit que seria l'últim testimoni d'una presència en directe del subjecte respecte de l'objecte, el desafiament últim al desplegament digital en imatges de síntesi que ens espera. La relació de la imatge amb el seu referent planteja nombrosos problemes de representació. Però quan el referent ha desaparegut totalment, quan, per tant, ja no cal parlar pròpiament de representació, quan l'objecte real s'esvaïx en la programació tècnica de la imatge, quan la imatge és un pur artefacte, no reflectix res ni ningú i ni tan sols passa per la fase del negatiu, podem parlar encara d'imatge? Les nostres imatges no tardaran

18 "L'obra d'Antoni Miró s'inserix, en un lloc destacat i amb característiques pròpies, en una certa tradició en l'art contemporani, la de la 'Crònica de la Realitat', com la va definir Vicente Aguilera Cerní i que al País Valencià posseïx un gran arrelament. Jo atribuis este arrelament a la tradició fallera –Pop-Art domèstic abans 'de l'oficial' nord-americà" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realitat transcendida en imàgene" en *Antoni Miró. Antologia*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 17).

19 Ernst Fisher: "El problema de la realidad en el arte moderno", en *Polèmica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 93.

a deixar de ser-ho i el consum en si mateix passarà a ser virtual"<sup>20</sup>. La realitat no es recolza en una fantasia sinó en una *multitud inconsistent* de fantasies, en esta multiplicitat que crea l'efecte de densitat impenetrable que sentim com allò que passa i roman. Antoni Miró es nega a acceptar que el que passa en un món injust siga merament "precisió dels simulacres" o alguna cosa fantasmagòrica; ans al contrari, eixes estratègies de marginalització produïxen la pobresa i l'esgotament del sistema i la tasca criticoartística ha d'afrontar amb honestedat la veritat dels conflictes, encara que siga per mitjà de *presències inquietants*. Això no suposa, ni de bon tros, caure en un discurs inercial com si l'art fóra una lletania crepuscular, sinó més bé generar des d'una nova modalitat d'*art compromés* en un univers d'aparent pluralisme, però sotmés a una imponent homogeneïtzació.

"Si la pintura –apunta Manuel Vicent– és la recreació plàstica del món per mitjà de formes i colors, el món que Antoni Miró ha recreat amb la seua trajectòria artística és ampli i proteic: va des del sexe a la política, des de la interpretació pop de la història de l'art a la denúncia de la violència, a la burla sarcàstica de líders, de monuments i fets consagrats, a la gràcia de convertir els objectes quotidians, màquines o efectes, en objecte de poesia. La perspectiva d'Antoni Miró és tan oberta que resulta difícil trobar eixe punt en què sintetitza tota la seua sensibilitat davant de les coses"<sup>21</sup>. Potser "art de propaganda" no siga una altra cosa que un oxímoron<sup>22</sup> i Antoni Miró, com he indicat, no converteix l'artístic en un "programa ortodox" ni és un artista

que es quede atrapat en el que està donat, sinó que té la capacitat de ficcionalitzar i de convertir l'imaginari en real<sup>23</sup>. La seua evident disposició simbòlica<sup>24</sup> està, en tot cas, orientada cap a la comprensió del nostre món. "Antoni Miró –advertix Wences Rambla– escodrinya la realitat dels esdeveniments i a l'alterar –heus ací una de les claus de la seua *forma artística* d'esmentar les coses– la relació entre ell mateix, com a subjecte que percep, l'objecte (motius) de les seues obres i el "com efectua" en estes la reversió plàstica d'aquells esdeveniments de cara a l'espectador, és el que li permet que –sense desconnectar-se d'eixa realitat tossuda i comprovable dels fets que veiem, sabem, coneixem més o menys profundament, però no ens inventem per altres vies: televisió, premsa, ràdio...–, se'ns presente d'una altra manera: segons l'orde que ens proposa com a pintor"<sup>25</sup>. Antoni Miró amplia el principi *collage*<sup>26</sup> amb un cacera transmediàtica però també amb la seua mirada vigilant, combinant la subtileza formal amb la contundència ideològica.

Tot i que Antoni Miró recorre, en distints moments de la seua trajectòria artística, a l'estratègia "apropiacionista", ho fa sense caure en el cinisme epigònic que censurara Nietzsche en la seua segona consideració intempestiva sobre el profit i l'inconvenient de la història per a la vida, però també aconsegueix modular l'angoixa de les influències. Segons la coneguda tesi d'Harold Bloom, el poeta de talent lluita per escapar de les seues influències, però ho fa justament perquè reconeix que les té. L'actitud d'Antoni Miró no és mai submissa com tampoc està

20 Jean Baudrillard: *La agonía del poder*; Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 58-59.

21 Manuel Vicent: "El mundo proteico de Antoni Miró", en *Antoni Miró. Antología*. Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 9.

22 "La paraula 'propaganda' té una aura sinistra al suggerir estratègies manipuladores de persuasió, intimidació i engany. Al contrari, la idea d'art significa per a molta gent una esfera d'activitat dedicada a la busca de la veritat, la bellesa i la llibertat. Per a alguns, 'art de propaganda' és una contradicció de termes. No obstant això, les connotacions negatives i emotives de la paraula 'propaganda' són relativament noves i estan íntimament lligades a les lluites ideològiques del segle XX. L'ocupació original del terme per a descriure la propagació sistemàtica de creences, valors i pràctiques es remunta al segle XVII, quan el papa Gregori XV va promulgar en 1622 la *Congregatio de Propaganda Fide*" (Toby Clark: *Art i Propaganda en el siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 7).

23 "El plus de Miró consistix a transformar la ficció en realitat, la ficció d'uns quadros en la realitat de la seua pintura, quintaessenciada destil·lació en la canonada d'un estil propi capaç de mostrar l'orgànic en concises formes quasi geomètriques" (Raúl Guerra Garrido: *Esto no es un ensayo sobre Miró*, Ed. Girarte, Villena, 1994, p. 37-49).

24 "L'obra d'Antoni Miró revela una contínua disposició al símbol i la imatge, imatges carregades de paradoxes i metàfores, impregnades de figures literàries" (Manuel Rodríguez Díaz: "Antoni Miró. El arte de crear un mundo propio: imaginativo y reflexivo", en *Antoni Miró. Pinte tu Pintura. Vivace*, Galeria Macarrón, Madrid, 1992, p. 22).

25 Wences Rambla: "A propósito de 'Sense títol', la nueva serie plástica de Antonio Miró", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 40.

26 Cfr. Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de las imágenes", en *Antoni Miró: imágenes de las imágenes*, Fundación Bancaja, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, p. 5.

**Donamòbil i alcalde**, 1988-89. Acrílic sobre taula, 100 x 100 cm  
Universitat València, Col·lecció M. Guericabeitia, València



disposat a emprendre una tasca “monumentalitzadora” del precursor. No te'm els *apofrades* (els dies atziacs en què els morts tornen a habitar les seues antigues cases) sense caure en la superba i sorprenent creença que són els avantpassats els que “imiten” els hòmens pòstums<sup>27</sup>. La història no és una altra cosa que un enorme conjunt de *préstecks culturals*<sup>28</sup> en què les representacions han de ser assumides com a construccions artificials<sup>29</sup> amb què generem diferents modes d'entendre el món. La història de l'art està, com l'òbila filosòfica de Minerva, desplegant les seues ales a poqueta nit, amb consciència de retard o inclús com si fóra pòstuma al seu propi exercici. Després de les Caixes Brillo i després de Sherrie Levine pareix que només quedara espai, més enllà del to apocalíptic i dels rituals tedís del funeral pel cadàver equivocat, per a l'experiència del *déjà vu*. Estem condemnats o, millor, destinats a pensar *en les acaballes*, sabedors, després d'aquell programa del replegament lingüísticoconceptual, que l'art no serà subsumit dialècticament per la filosofia sinó que l'*after* (estètic) tindrà una posteritat inercial. “En el fons –va comentar Daniel Soutif amb motiu d'una retrospectiva de Sherrie Levine celebrada a París en 1992–, més que tots els *After, Duchamp, Krazy Kat, Klein*... hauríem de parlar d'un “after Benjamin” i del seu concepte de pèrdua de l'aura que la reproducció, especialment fotogràfica, ha provocat en les obres d'art”<sup>30</sup>.

“L'apropiacionisme” d'Antoni Miró respon tant a una voluntat de retre homenatges<sup>31</sup> com a la intenció de

generar una fricció de crítiques entre les imatges canonitzades històricament i la convulsió avantguardista o la “baixesa” del còmic. Ha représ quadros com *Las Meninas, Els borratxos, La farga de Vulcà, Innocenci X, El comte duc d'Olivares, Carles V en Mülberg, Carles III, l'Autoretrat de Goya, La duquesa d'Alba, L'obrer ferit, La lletera de Bordeus, Les senyoretes d'Avinyó, Guernica*, etc. En eixes imatges referencials pot aparèixer des de Mortadelo rascant-se la calba fins a l'avió militar de Lichtenshein per damunt de la massa atemorida de Goya, Picasso amb una gorra infantil fabricada amb una pàgina de periòdic o els cossos aterrits de la massacre del *Guernica* “okupant” espais en moments previs de la història de l'art. Antoni Miró actua amb tanta desimboltura com intel·ligència, i evita la pedanteria, decantant-se per una *reactivació del passat*, convençut, en última instància, que no hi ha Història sense una actitud de lectura crítica. Román de la Calle subratlla com Antoni Miró va evolucionar des d'una pintura en què dominava el crit de denúncia a un estil més assossegat, sense perdre la voluntat incisiva, però plantejant una reflexió sobre la mateixa activitat pictòrica, “sobre el mateix fet de pintar pintura o sobre l'aclaparadora situació de l'entorn humà i natural”<sup>32</sup>. Eixe pas, marcat per la crítica que ha seguit el seu quefer, de la “pintura de conscienciació” a la “conscienciació de la pintura” no és una altra cosa que una manifestació de l'*índex reflexiu* sempre present en la seua estètica. La història canònica de l'art estableix un sorprenent diàleg amb els mitjans de comunicació

27 “Respecte a esta observació, desitge distingir el fenomen al·ludit de l'enginyosa intuïció de Borges que pensava que els artistes creen els seus precursors, per exemple: el Kafka de Borges crea el Browning de Borges. El que jo vull dir és més dràstic i (suposadament) absurd, perquè em referisc al triomf d'haver col·locat el precursor de tal manera, dins de l'obra pròpia, que certs passatges de la seua obra pareixen ser no presagis de l'adveniment posterior, sinó més bé passatges endeutats amb el text posterior i, per tant, inferiors davant de l'esplendor major. Els morts poderosos retornen amb els nostres colors i parlant en les nostres veus, almenys parcialment, almenys en certs moments, moments que testifiquen la nostra persistència i no la seua” (Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 165).

28 Si l'historiador Braudel sostenia que una civilització que vullga sobreviure ha de ser capaç de donar, adoptar i prendre prestat, més recentment Edward Said postil·la: “The history of all cultures is the history of cultural borrowing”. Cfr. Peter Burke: *Hibridismo cultural*, Ed. Akal, Madrid, 2010, p. 94.

29 “Les representacions són construccions artificials (encara que aparentment immutables) per mitjà de les qual abastem el món: representacions conceptuals com ara imatges, llenguatges o definicions que alhora inclouen i construeixen altres representacions socials com la raça i el gènere. Encara que estes construccions solen dependre d'un element material del món real, les representacions sempre es postulen com a “fets” naturals i la seua enganyosa plenitud enfosquix la nostra confiscació de la realitat. El nostre accés a la realitat està mediatitzat pel vel de la representació” (Brian Wallis: “Qué falla en esta imagen: una introducción”, en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. XIII).

30 Daniel Soutif: *Papiers Journal. Chroniques d'art (1981-1993)*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 185.

31 “Miró rendix homenatge a les figures intel·lectuals i artístiques que han deixat una empremta en la seua formació –no oblidem el caràcter autodidacta del pintor– plantejant al mateix temps una experimentació permanent de les eines del llenguatge artístic” (Carles Cortés: “D'història va la cosa...”, en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 249).

32 Román de la Calle: “La trayectoria artística de Antoni Miró”, en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 257.

de masses<sup>33</sup> i, per mitjà de xicotetes variacions, detalls o puntualitzacions desplaça la imaginació del provocador al còmic<sup>34</sup>. La seua pintura crítica i apropiacionista pareix així (re)plantejar el retorn postmodern, amb una tonalitat irònica, al passat<sup>35</sup> però sense instal·lar-se ni en el *kitsch* ni en la retromania, deixant de costat eixa combinació indigesta de cursileria i nostàlgia que tants adeptes tindria en els anys huitanta i que desafortunadament ha tornat a aflorar de manera anacrònica en la nostra època indignada.

En un cert sentit, la ironia i l'humor són elements característics de la pintura d'Antoni Miró<sup>36</sup>. "L'humor desfà les nostres expectatives al produir una realitat nova al canviar la situació en què ens trobem. Els exemples són nombrosos, des de bisbes infantils que reciten sermons apresos, fins a gossos, ratolins i óssos que parlen, professors que crepiten i ballarines incontinentes, o la franca inversió lingüística: "T'esperaria fins que les vaques tornaren a casa. Pensant-ho bé, preferisc esperar les vaques fins que vingues a casa"<sup>37</sup>. Esperem unes coses i se'n diuen unes altres: el que fa riure és l'expectativa *defraudada*. Freud considera que l'humor permet a les persones evitar el patiment, emfatitzar la naturalesa invencible de l'ego davant del món real i mantindre victoriós el principi del plaer. La ironia no més és vagabunda en aparença, reconstruïx la subjectivitat posant en relació el desfonament del pensament

amb el tràgic. El verdader esdevindre boig convertix el jo en un clavill; en eixe moment l'humor es mostra com l'esdeveniment pur: tota profunditat i tota altura abolides. Apareix un saber de la pell gràcies al qual es posen en acció singularitats nòmades, al produir-se un tall en el pacte lingüístic, les quals intervenen en l'obra com un element que no produïx empatia, sinó simpatia, açò és, diferenciació sense sòl en què assentar-se. És evident que el mecanisme del còmic és doble, ens riem dels altres i ho fem potser inconscientment de nosaltres mateixos, assimilem l'estrany i el reduïm a una cosa superficial: parèntesi, desencadenant d'una convulsió sense perill. El cos s'agita en la carcallada, supera l'àmbit dels conceptes, és la forma del *sublim invertit*<sup>38</sup>. L'obra d'Antoni Miró és una mena de *Comèdia humana*, a la manera de la de Balzac, fundada en l'observació minuciosa de la realitat i sotmesa a un crua posada al nu. Hi ha quelcom de còmic en l'experiència moderna com a tal, una comèdia demoníaca, no divina, precisament en la mitjana en què l'experiència moderna està caracteritzada per situacions mecanitzades i sense significat, per processos en els quals és evident la falta de relació.

En el pròleg de *La Gaia Ciència*, un llibre en què la tragèdia és desvelada amb inquietant desimboltura, se'ns avisa d'una cosa que succeïx al mateix temps: "Atenció! Una cosa essencialment sinistra i mordaç es prepara:

33 "Antoni Miró "construïx" imatges pictòriques partint d'altres imatges procedents tant del llegat de la història de la pintura com de les que ens han arribat filtrades pels *mass media*, servint-se especialment –en no poques ocasions– de les subministrades per la via publicitària" (José Àngel Blasco Carrascosa, en *Antoni Miró. Antologia*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 45).

34 "La imatge i els mons de 'Pinteu Pintura' captiven l'espectador. Amb icones de la contemporaneïtat més cridanera (marques de cotxes de luxe, de tabac, de begudes, naips...), llenços que formen part de l'imaginari pictòric col·lectiu (Velázquez, Bosch, Ticià, Mondrian, Goya, Picasso, Dürer, Magritte, Toulouse-Lautrec, Dalí, Joan Miró...) i mesclades o collages provocadors, Antoni Miró ens obliga a mirar amb altres ulls obres mestres i sacralitzades, ens fa còmplices de la seua mirada i ens invita a continuar el camí que ell ha començat" (Josep Forcadell: "Història d'un temps i d'un país", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 260).

35 "La resposta postmoderna al modern consistix en el fet que reconèixer que, ja que el passat no pot destruir-se –la seua destrucció conduïx al silenci–, el que cal fer és tornar a visitar-lo; amb ironia, sense ingenuïtat. Pense que l'actitud postmoderna és com la d'aquell que ama una dona molt culta i sap que no pot dir-li 't'estime desesperadament', perquè sap que ella sap (i que ella sap que ell sap) que eixes frases ja les ha escrit Liala. Podria dir: 'Com diria Liala, t'estime desesperadament'. En eixe moment, havent evitat la falsa innocència, havent dit clarament que ja no es pot parlar de manera innocent, haurà aconseguit no obstant això dir-li a la dona el que voldria dir-li: que l'ama, però que l'ama en una època en què la innocència s'ha perdut. Si la dona entra en el joc, haurà rebut de totes maneres una declaració d'amor. Cap dels interlocutors se sentirà innocent, ambdós hauran acceptat el desafiament del passat, de la ja dita que és impossible eliminar; ambdós jugaran a consciència i amb plaer el joc de la ironia... Però ambdós hauran aconseguit una vegada més parlar d'amor" (Umberto Eco: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Ed. Lumen, Barcelona, 1984, p. 29).

36 "Si la ironia és una burla subtil destinada a donar a entendre el contrari del que es diu potser serà esta figura la que resumisca el llenguatge plàstic d'Antoni Miró. La ironia és un instrument dialèctic essencialment mediterrani, un excipient de la intel·ligència, que està entre la consciència i l'anàlisi. Antoni Miró és un mestre en esta manera de comunicar-se amb l'espectador per mitjà d'un senyal de complicitat que mou al somriure del cervell" (Manuel Vicent: "El mundo proteico de Antoni Miró", en *Antoni Miró. Antologia*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 9). Cfr. també sobre la ironia en Antoni Miró, Joan Maria Pujals: "Antoni Miró" en *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Sollerí, Palma de Mallorca, 2001, p. 12.

37 Simón Critchley: *Sobre el humor*, Ed. Quálea, Torrelavega, 2010, p. 15.

38 Cfr. Gianni Carchia: "Lo cómico absoluto y lo 'sublime invertido'", en *Retórica de lo sublime*, Ed. Technos, Madrid, 1994, p. 145-180.



*Incipit parodia*, d'això no hi ha dubte...<sup>39</sup>. Si la comèdia pot ser, sense cap gènere de dubtes, un dels millors dinamitzadors de la reflexió o, almenys, l'acte que baixa del pedestal el que mistifica<sup>40</sup>, també es pot traure partit, com van fer segons Jameson alguns artistes post-moderns, de la paròdia de l'original. El perill és que eixa mimetització d'allò que s'ha parodiat pot ocasionar, amb facilitat, la impostura. Si l'home que riu pot estar atroçment marcat<sup>41</sup>, el parodista disfruta, sense a penes cap risc, jugant amb les cartes marcades. Antoni Miró no se situa en una posició estoica, moralitzadora i, al cap i a la fi, apàtica, ni la seua paròdia de la història de l'art és un mer joc retòric; si realitza una recontextualització sarcàstica de les imatges és per a aconseguir eficàcia en la seua labor de denúncia social que, insistisc, no és merament propagandística<sup>42</sup>. L'humor cerebral d'Antoni Miró li porta a fixar-se en *icones fonamentals* com el dòlar, eixa moneda que sintetitza una manera de dominació capitalista<sup>43</sup>. Al contrari que Warhol, que serigrafava els bitllets de dòlar fascinat pel "poder dels diners", Antoni Miró pinta el dòlar perquè en ell està plegat o sedimentat el dolor, al·legoritza un món esclafat sense pietat<sup>44</sup>. La moneda totèmica de l'Amèrica neoimperial<sup>45</sup>

ens obliga a tots els altres a una "rendició" incondicional com aquella que l'artista d'Alcoi *reformula* a partir del quadre de les llances de Velázquez. Convé recordar el poema que Rafael Alberti va escriure per a la carpeta de serigrafies *One Dollar*, d'Antoni Miró:

"El dólar  
Yo te alambré hasta hundirte en las tinieblas

El dólar  
Te corrompí hasta hacer de ti un gusano

El dólar  
Papel del crimen pronto para ser ya cubierto y enterrado  
por la más luminosa materia fecal libre de los hombres  
¡El dólar! ¡¡El dólar!! ¡¡¡El dólar!!!"<sup>46</sup>.

José Corredor-Matheos va subratllar la condició de testimoni que té Antoni Miró, l'art del qual dona compte del dolor i la crueltat, de la injustícia i l'horror, però amb un color que fa que la denúncia tinga una rara nota "alegre"<sup>47</sup>. Es tracta d'una indagació visceral i, valga la paradoxa, cerebral, que li porta, com feren Adorno i Horkheimer, a desentranyar el costat fosc de la Il·lustració, conscient que, per recitar una frase de Goya, el somni de

39 Friedrich Nietzsche: *La gaya ciencia*, Ed. Edimat, Madrid, 1999, p. 28.

40 "El que més m'agrada de la comèdia és que és la forma d'art més subversiva que existix. Vaig organitzar una exposició en el New Museum en 1982 que es titulava *The Art of Subversion* (L'art de la subversió) amb treballs que primer m'havien fet riure i després pensar. L'humor pot fer-nos canviar d'idees, tirar un preuji d'un pedestal amb una sola carcallada" (Marcia Tucker: *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*, Ed. Turner, Madrid, 2009, p. 240).

41 "Podria evocar-se Hugo, la seua novel·la tardana (1869), potser la més bella, en tot cas la més captivadora, *L'home que riu*. És la història d'un xiquet abandonat, convertit en invàlid pels *comprachicos*, que li han trencat la boca de tal manera que han donat a la seua fisonomia una rialla perpètua. Davall el melodrama hi ha un angoixa real i sempre actual sobre la naturalesa i el sentit del monstre com a redemptor de l'home, de l'horror com a camí al bé, del repugnant com a accés al Bell" (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 47).

42 "Selecciona la imatge i ens la presenta en la seua definició millor, manipulada, si es vol, a l'arrancar-la del context, però per a potenciar, d'una banda, el seu poder denunciador de contingut i, per una altra –i açò és important– la seua qualitat formal, d'obra d'art en suma. També de destacades obres de la història de l'art ha extret imatges que ha descontextualitzat i manipulat, jugant amb elles i allò que s'ha difós de les seues imatges, adaptant-les als seus fins, com per exemple en l'àmplia sèrie 'Pinteu Pintura' (1980-1991) o en la d'"El dólar" (1973-1980). Quasi pot dir-se que les imatges procedents d'obres d'art del passat, molt populars, formen part de l'inconscient col·lectiu cultural i d'ací l'eficàcia de la seua utilització irònica i, de vegades, fins i tot sarcàstica" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes", en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 21-22).

43 "Miró denunciava el poder del capitalisme, a través del símbol de la moneda nord-americana, que pressionava governs i instituïa dictadures com la xilena" (Carles Cortés: "De historia va la cosa...", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 249).

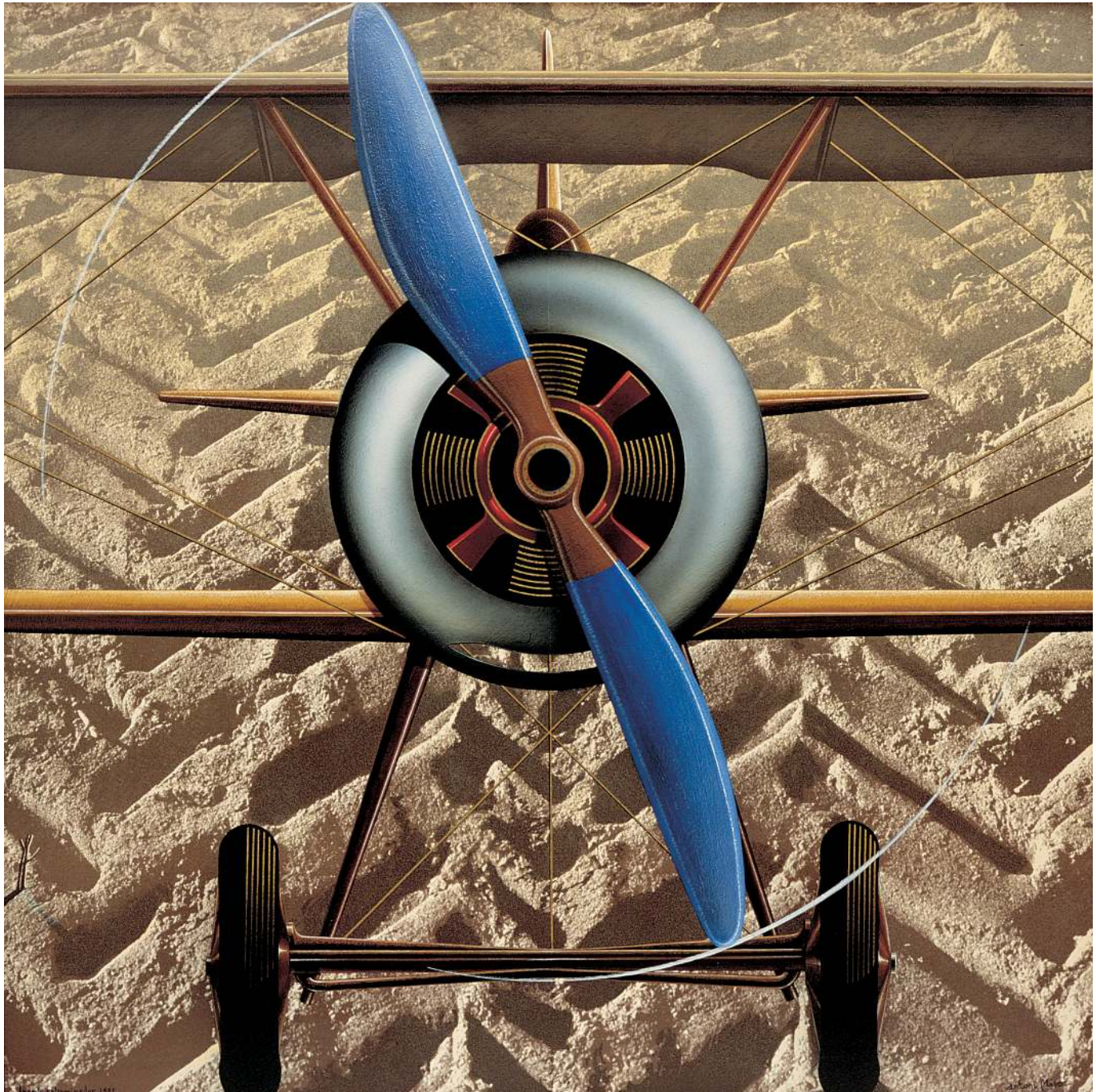
44 "Recorde d'esta sèrie [d'"El dólar"] una carpeta composta per quatre serigrafies d'Antoni Miró i un poema manuscrit, també serigrafat, de Rafael Alberti, en 1975, en què la sèrie girava entorn de la moneda americana i on la seqüència dels títols de cada serigrafia quasi és un altre poema: 1. Dòlar dolor. 2. Dòlar plegat. 3. Dòlar forcat. 4. Dòlar soldat. Esta última, la que tanca la sèrie, amb un impressionant soldat, armat fins a les unghes, amb casc i careta antigàs, però sense soltar el dòlar que aferra la seua mà dreta" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes", en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 22).

45 "Sèries ['Amèrica Negra' i 'El dólar'] on Miró posava de manifest, de mode crític, la brutalitat d'aquells esdeveniments [de discriminació social i desplegament de la cultura de consum], d'una banda, i d'un altra, la falsa idolatria del que representa el bitllet verd, com un nou objecte-tòtem de dominació a escala mundial" (Wences Rambla: "El compromiso artístico y político de Antonio Miró", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 275).

46 Rafael Alberti: "One dollar d'Antoni Miró", en la carpeta de serigrafies *One Dollar-Antoni Miró*, editada per la Galeria Juana Mordó, Madrid, 1975.

47 "El color, llavors, en contraposició amb allò que es denuncia, té notes alegres. Perquè l'obra és imatge d'una festa en què totes les potències, i totes les impotències de l'home, tenen el seu paper. I l'artista n'és, de tot això, testimoni, part i, en definitiva, creador" (José Corredor-Matheos: text en *Antoni Miró. Pinteu Pintura. Vivace*, Galeria Macarrón, Madrid, 1992, p. 13).

**Insecte exterminador**, 1992. Acrílic sobre taula, 98 x 98 cm



la raó produïx monstres que cal intentar exorcitzar d'alguna manera. Contra la tradició moderna del sublim i la delectació en l'inexpressable<sup>48</sup>, Antoni Miró desplega una *estètica materialista* que té sempre la història que no és el "real-racional" que pensava Hegel, sinó el compendi tremend del patiment, l'explotació i la injustícia. Antoni Miró pinta un record d'Hiroshima o en *Ciutat sense sortida* reflectix l'entrada sinistra al camp de concentració d'Auschwitz<sup>49</sup>, fixa *imatges a pesar de tot*, amb una actitud ètica constant<sup>50</sup>; este intel·lectual clarament progressista o, per a no caminar amb eufemismes, compromés amb la ideologia esquerrana<sup>51</sup> rendix testimoni de la seua època, transitant, com apuntara Ricoeur, entre la memòria i la història, a través dels esdeveniments candents sense perdre de vista els desastres que estan en la línia d'ombra, allò que la mentalitat dominant voldria tirar immediatament al fem. A partir del document fotogràfic<sup>52</sup>, Antoni Miró pinta i grava el que passa, afronta la dificultat de ser testimoni sistemàtic de la inhumanitat del nostre món<sup>53</sup>.

En les seues consideracions sobre la memòria perduda de les coses, Trias assenyala que en este món en què ha agradat la naturalesa d'ocultar-se als nostres ulls i silenciar-se a les nostres oïdes, la reflexió filosòfica només pot recolzar-se, com a experiència primària, en l'experiència de l'absència d'experiència, en l'experiència del buit deixat per les coses fugides o desaparegudes:

"Només des d'una certa llunyania respecte al món real és possible obrir-se a una comprensió lúcida d'este; només desprenent-se d'un món que s'origina de l'afonament del món mateix en què habiten coses i obrint-se a la revelació del buit i a la consciència de l'absència que sustenta este món en el qual vivim. Però eixa llunyania ha de ser contrarestada amb una consciència viva amb eixe món sense coses, atés que és només en ell on poden brillar indicis i vestigis del que va fugir o del que està potser per vindre. L'experiència filosòfica de hui té, doncs, en la falta de les coses, i en la memòria i esperança que eixa falta, sentida dolorosament, desencadena, el seu suport mundà"<sup>54</sup>. Aquella "agorafòbia espiritual" de què parlava Worringer en el seu llibre *Abstracció i naturalesa*<sup>55</sup>, queda corregida en esta visió del nostre temps com a *crisi de la memòria*, com una absència de com porta de concret a una visió totalitzadora. Antoni Miró no recorre a l'abstracció perquè la seua intenció és precisament la de *sedimentar i memoritzar* els esdeveniments de l'època, reflectir els detalls sinistres i crucials d'un temps de misèria que produïx traumes que a penes som capaços d'afrontar. En *Més allà del principi del plaer*, Freud advertix que la consciència sorgix en l'empremta d'un record, és a dir, de l'impuls tanàtic i de la degradació de la vivència, una cosa que la fotografia sosté com a duplicació de la realitat però també com a

48 "L'inexpressable no residix en un més allà llunyà, en un altre món, un altre temps, sinó en açò: que succeïssa (alguna cosa). En la determinació de l'art pictòric, l'indeterminat, el 'succeïx', és el color, el quadro" (Jean-Francois Lyotard: "Lo sublime y la vanguardia", en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 98).

49 Cfr. En relació amb esta obra, Emili La Parra: "La guerra", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 265-266.

50 "Antoni Miró no ha sigut només un artista de 'manifest impuls ètic-', com l'ha definit Ernest Contreras-, ni un pintor simplement d'hòmens, d'objectes i de llocs, sinó el realitzador de reportatges sobre la violència, amb una 'realitat d'instants', construïda per mitjà d'una mirada llarga, de gèlida fixesa, i amb una execució quasi fotogràfica que pareix petrificar el mateix procés analític i cognoscitiu del racisme, de la misèria esquàlida i triomfant en els camps i en els guetos de color, de la soledat i del desarrelament social" (Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró", en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2005, p. 94).

51 "Toni Miró és un intel·lectual de compromeses posicions d'esquerra, un permanent denunciador i crític de les injustícies socials de la segona mitat del segle XX" (Rafael Acosta de Arriba: "Antoni Miró. Pastor de imágenes", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 58).

52 "Eixa imatge fixada [fotogràfica] i captada en el procés de recepció és la que es convertix per a Antoni Miró en objecte i referència al mateix temps. No oblidem que aquell automatisme que la va generar ha atorgat a la imatge fotogràfica un paper clau en la indagació de la naturalesa de les coses visibles. És a dir, que s'imposa no sols com a imatge estretament vinculada amb la realitat, sinó com a mètode de representació que constantment exposa els fets. I exposar fets sempre ha sigut l'explicít desig que, d'una manera o altra, ha estat present en el quefer pictòric d'Antoni Miró" (Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de las imágenes", en *Antoni Miró: imágenes de las imágenes*, Fundación Bancaja, Edifici Piràmide, Madrid, 1998, p. 25-26).

53 "Hi ha empremtes, obres, en la seua extensa i prolífica producció de la violació sistemàtica dels drets humans, de la condemnció a la pobresa i a la misèria extrema d'amples capes de la humanitat, de la barbàrie i la violència de qualsevol tipus, de la inhumanitat del ser suposadament humà (tal vegada haja que reconèixer que la inhumanitat és humana i fins i tot massa humana...) de la manipulació interessada, del racisme i la xenofòbia, i un llarg etcètera" (José María Iglesias: "Antonio Miró: la realidad trascendida en imágenes", en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant 1999, p. 22).

54 Eugenio Trias: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

55 Cfr. W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, p. 135.

teatre de la mort<sup>56</sup>. En l'edat de la ruïna de la memòria (quan el vertigen catòdic ha imposat el seu embruixament) el temps està desmembrat, "d'eixe desmembrament escriu Trias en *La memòria perduda de les coses* sorgix la presència d'una reminiscència"<sup>57</sup>. L'art sap de la importància de destacar-se del temps, per a buscar les *correspondències* com una trobada (memòria involuntària) que deté l'accelerat discórrer de la realitat.

Les obres de Miró són precisament *modes de detenció crítica d'allò* que acceleradament succeïx, fragments de realitat crua que hem de contemplar en un exercici d'aprenentatge col·lectiu per a poder començar a escriure el que seria *la nostra història*. Encara que podríem pensar que vivim en el país dels lotòfags, també hauríem d'estar previnguts contra l'ús retoritzat i, finalment, banal d'aquella "Història" que potser serà, tal com Nietzsche apuntara en la seua segona *Consideració intempestiva*, la font d'una *malaltia* que té en el cinisme un dels seus símptomes. Més enllà del "deliri commemoratiu"<sup>58</sup> podríem començar a recordar d'una altra *manera*, com fa Antoni Miró, quan, segons apunta Román de la Calle, constrüix *imatges a partir d'altres imatges*, "però sense deixar per això d'apel·lar simultàniament a tot un arxiu mental de gestos, memòries formals i simbòliques, transformades i mantingudes com a depòsit personal de coneixements. Res és ací estrictament mecànic, perquè –com bé ens recorda Nelson Goodman– qualssevol representacions o descripcions eficaces de la realitat exigixen, abans que res, invenció. Formen, distingixen i relacionen múltiples elements entre si, que al seu torn s'informen mútuament"<sup>59</sup>.

Encara que este artista habita en una tranquil·la masia, la seua *manera de fer mons* no té res a veure amb el distanciament de la realitat metropolitana<sup>60</sup>. Antoni Miró no deixa de "desplaçar" la seua mirada per la ciutat i els seus conflictes; eixos espais contaminats són, encara que no ens agrade, el nostre ecosistema, i és ací al mig de la confusió, en l'àgora política, on hem de trobar eixides i construir el comú. "Les ciutats –indica Josep Sou– que ens presenta Antoni Miró, en els seus quadros apareixen transitades per un silenci espés, dur i molt difícil d'engolir. Ciutats, no obstant això, que presenten l'objecte creatiu o significatiu, una substància informativa plena de personatges. Hòmens i dones que viuen sols, que miren sols, que llancen la mà demanant almoïna, que supuren la misèria cridanera d'un desarrelament impropï de l'humanitat"<sup>61</sup>. Habitem, ho sabem, en plena penúria, arribem a entendre que la construcció pot ser una malaltia, la sedimentació de l'egotisme descomunal. "La transformació més radical que s'ha produït entre els anys seixanta i hui, pel que fa a la relació entre art i vida quotidiana, es pot descriure, al meu parer, com a pas de la *utopia* a l'*heterotopia*"<sup>62</sup>. Esta consciència de l'*alteració de l'espai*, causada per una introducció de l'aberrant en el si de la realitat, és compartida per l'experiència de l'art i per la pràctica lúcida, aliena al cinisme "urbanitzant", de l'arquitectura que constata que la ciutat està *perduda* (de la mateixa manera que en les arts plàstiques sorgixen, abans que res, fragments, fems, materials de bricolage, etc.) i que el que ens queda és un territori de runes (sorprenent esce-

56 "La fotografia és indialèctica: la fotografia és un teatre desnaturalitzat en què la mort no pot 'contemplar-se a si mateixa', pensar-se i interioritzar-se; o encara més: és el teatre mort de la Mort, la prescripció del Tràgic; la fotografia exclou tota purificació, tota catarsi" (Roland Barthes: *La càmera lúcida. Nota sobre la fotografia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

57 Eugenio Trias: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

58 "Pel que pareix, un museu és inaugurat diàriament a Europa, i activitats que abans van tindre caràcter utilitari han sigut convertides ara en objecte de contemplació: es parla de museu de la *crêp* a Bretanya, d'un museu de l'or a Berry... No passa un mes sense que es commemore algun fet destacable, fins al punt que cal preguntar-se si queden prou dies disponibles perquè es produïsquen nous esdeveniments... que es commemoren en el segle XXI" (Tzvetan Todorov: *Los abusos de la memoria*, Ed. Paidós, Barcelona, 2008, p. 87).

59 Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de imágenes", en *Antoni Miró: imágenes de imágenes*, Fundación Bancaza, Edifici Piràmide, Madrid, 1998, p. 27.

60 "Encara que Antoni Miró ha preferit, per decisió personal i com a opció de vida, distanciar-se d'este espectacle urbà, construint el seu hàbitat quotidià en un paratge allunyat de la ciutat, la veritat és que se sent urbanita en la seua condició d'artista" (Ricard Huerta: "La ciutat i el museu", en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*. Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2005, p. 98).

61 Josep Sou: "Les ciutats del silenci", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 277.

62 Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 155.

nari d'emergència de la "intimitat") en què apareix qualsevol classe d'accident.

Convé tindre present que el terrible no és una cosa estranya, una realitat inconcebible de què estem absolutament separats, sinó que més bé, *això està ací*: les nostres cases estan habitades pel paorós. "Hui –escriu Ernst Bloch en *El principi esperança*– les cases apareixen en molts llocs disposades per al viatge. A pesar de tots els adorns, o potser per això mateix, s'hi expressa una despedida"<sup>63</sup>. Inclús podríem pensar que algunes persones, més que viure en les cases, pareix que hi han acampat, estan en situació provisional o, tal vegada, gaudixen de nomadisme<sup>64</sup>. La veritat és que la desinteriorització que va preparar el més cru dels buits, l'espai que ens correspon és *clínic* i extremadament fred. *Fa ja molt de temps que la calor se'n va anar de les coses*<sup>65</sup>, l'única cosa que queda, com a resta de les antigues combustions, inclús en els museus, com revela Antoni Miró, és la *política de la cendra*. La vivència moderna del desarrelament apareix, singularment, tant en Benjamin com en Heidegger: l'experiència estètica es mostra com un estranyament que exigix una labor de recomposició i readaptació. "Ara bé, eixa labor no es proposa aconseguir un estadi final de recomposició acabada; l'experiència estètica, al contrari, s'orienta a *mantindre viu el desarrelament*"<sup>66</sup>. Entre la mu-

dança i la incomoditat de la casa atrotinada hem après a no tindre massa esperances; tots hem contemplat, molt prop, els carros dels supermercats, reciclats pels *homeless*, i el pànic pot, per un moment, emportar-nos a *posar-nos imaginàriament en eixe lloc sense agafadors*. "En quin moment –pregunta Paul Auster– una casa deixa de ser una casa?, quan s'afonen les parets?, quan es convertix en un muntó de runes?"<sup>67</sup>. Si bé és veritat que una vivenda es transforma, com va assenyalar Alexander Mitscherlich, en una verdadera llar sempre que el que em torna a portar-hi no siguen només els costums, sinó la continuïtat viva de les relacions amb altres persones, la prossecució del sentir i aprendre en comú (*un interès encara sincer per la vida*), tampoc podem perdre de vista la idea que en eixa intimitat no deixen de trobar-se elements inequívocament negatius<sup>68</sup>.

Antoni Miró ha realitzat una extraordinària sèrie de quadros sobre la ciutat de Nova York que van des del monocromàtic a l'explosió de color, des de la perspectiva aèria a la caiguda fatal. Quin lloc ens servix per a contemplar el que va denominar Michel de Certeau "pràctiques d'espai"? La planta 110 del World Trade Center; des d'ací es fa visible "una ciutat feta de llocs paroxístics en relleus monumentals"<sup>69</sup>. Pujar-hi és separar-se del domini de la ciutat, eixir de la massa, i

63 Ernst Bloch: *El principio esperanza*, vol. 2, Ed. Aguilar, Madrid, 1979, p. 309.

64 "És curiós veure com viuen les parelles joves quan conviuen, casats o no; vas a visitar-los i pareix que estiguen acampant: no han comprat mobles, tenen algunes caixes, alguns trossos de fusta, no han comprat un llit, dormen en un matalaf en el sòl, com si estigueren allí de pas. És una idea per a mi fonamental: estem ací de pas. No ens podem ancorar en algun lloc, només podem passar" (Alain Robbe-Grillet: "Ciudad imaginaria, ciudad real", en *Creación*, núm. 12, Institut d'Estètica i Teoria de les Arts, Madrid, 1994, p. 85).

65 "La calor s'està anant de les coses. Els objectes d'ús quotidià rebutgen l'home suau, però tenaçment. I al final este es veu obligat a realitzar dia a dia una labor descomunal per a vèncer les resistències secretes –no sols les manifestes– que li oposen eixos objectes, la fredor de les quals té ell que compensar amb la seua mateixa calor per a no gelar-se al tocar-los, i agafar les seues pues amb una destresa infinita per a no sagnar a l'agarrar-los. Que no espere la menor ajuda dels que el rodegen. Revisors, funcionaris, artesans i venedors, tots se senten representants d'una matèria turbulenta la perillositat de la qual s'encaboten a patentitzar per mitjà de la seua pròpia rudesia. I fins a la terra mateixa conspira en la degeneració amb què les coses, fent-se eco del deteriorament humà, castiguen l'home" (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 33).

66 Gianni Vattimo: "El arte de la oscilación", en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

67 Paul Auster: *La invención de la soledad*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994, p. 41.

68 "Ara bé, la llar mai es referix a quelcom inequívocament positiu, sinó a quelcom en què, en el millor dels casos, és el positiu el que prepondera. L'opriment, l'encadenant, el rude i informe, el secretament martiritzador, s'amaga també –siga quin siga el mode com estiga mesclat– en els plecs del record, sempre que la paraula 'llar' no apareix associada amb una societat, o amb l'art, o amb coses semblants, sinó que designa abans que res el lloc del qual algú procedix" (Alexander Mitscherlich: "Confesión al mundo próximo. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?", en *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 134).

69 "Des del pis 110 del World Trade Center, veure Manhattan. Davall la boira agitada pels vents, l'illa urbana, mar al mig del mar, alça el gratacel de Wall Street, se submergeix en Greenwich Village, eleva novament les seues crestes en el Midtown, s'espessix en Central Park i s'aborrega finalment més enllà de Harlem. Marejada de verticals. L'agitació està detinguda, un instant, per la visió. La massa gegantina s'immobilitza davall la mirada. Es transforma en una varietat de textures on coincidixen els extrems de l'ambició i de la degradació, les oposicions brutals de races i estils, els contrastos entre els edificis creats ahir, ja transformats en bots de fèr, i les irrupcions urbanes del dia que tallen l'espai. A diferència de Roma, Nova York mai ha après l'art d'envellir al conjugar tots els passats. El seu present s'inventa, hora rere hora, en l'acte de rebutjar el que adquirix i desafiar l'esdevenidor. Ciutat feta de llocs paroxístics en relleus monumentals. L'espectador pot llegir ací un univers que camina de festa. Allí s'escriuen les formes arquitectòniques de la *coincidentio oppositorum* en un altre temps esbossada en miniatures i en teixits místics. Sobre esta escena de concret, acer i vidre que una aigua gèlida partix en dos oceans l'Atlàntic i el continent americà, els caràcters més grans del globus componen una gegantina retòrica de l'excés en el gasto i la producció" (Michel de Certeau: *La invención de la cotidianidad. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, Mèxic, 2000, p. 103).

**Andròmina**, 1995. Acrílic sobre tela, 200 x 200 cm



el subjecte pot somiar que és Ícar per damunt de les invencions dedàliques. “Caldrà caure després en l’espai ombriu on circulen les multituds que, visibles des de l’alt, baix no s’hi veuen? Caiguda d’Ícar. En el pis 110, un cartell, com una esfínx, planteja un enigma al vianant transformat per un instant en visionari: *It’s hard to be down when you’re up*”<sup>70</sup>. Esta caiguda ens diu a nosaltres que hem viscut *per televisió* l’11-S, quelcom “diferent” del que batega en la metàfora formulada per Michel de Certeau. Aquell baix que ell considerava el final de la visibilitat és hui un solar nu, el lloc de la celebració funerària patriòtica. Les ruïnes espectrals del World Trade Center, “el més monumental de totes les formes de l’urbanisme occidental”<sup>71</sup> són, en molts sentits, el fonament de la ideologia del *pànic imperial*, l’espai a partir del qual es va iniciar tant la flama “Guerra contra el Terror” com la possibilitat que tornaren a flamejar les banderes. La mirada metropolitana d’Antoni Miró va quedar impactada, com és lògic, per l’atemptat de l’11 de setembre del 2001<sup>72</sup> que és, en tots els sentits, un esdeveniment fundacional.

Tardarem a eixir de l’estupor davant de la *gran demostració* i, per descomptat, encara haurem d’acompanyar el pensament i l’*esperança en la seua caiguda en el foscorat*, en eixe solar nu, on els fonaments són ja espectrals. Va ser, aparentment, senzill anatematitzar Stockhausen per proclamar que la destrucció de les Torres

Bessones és l’obra d’art total, el més gran que mai haja sigut vist. Quan la realitat s’ha tornat aparença de si mateixa, eixe atemptat *colossal* ens obliga a recórrer (amb els plaers i les pors més estranyes) l’espai de la precarietat, intentant *resistir* a la nova glaciació amb un cos tan arcaic i sorprenent com el que tenim. En certa manera, eixa arquitectura clonada ja era, en si mateixa, un *final*<sup>73</sup>. Tenim una mena de llengua *babelicomediàtica*, el seu precari arxiu està tan destinat al fracàs com aquella torre que va desafiar el cel. “Si la torre de Babel s’haguera conclòs, no existiria l’arquitectura. Només la impossibilitat d’acabar-la va fer possible que l’arquitectura, així com molts llenguatges, tinguen una història. Esta història ha d’entendre’s sempre amb relació a un ser diví que és finit. Potser una de les característica del corrent postmodern siga tindre en compte este *fracàs*”<sup>74</sup>. *Tot cau per terra*. En un cert sentit, els americans ja estaven preparats per a la caiguda de les Torres Bessones, eixe esdeveniment *semblant a una pel·lícula* estava marcat per la paranoia<sup>75</sup>. *S’havien de caure*, era part de la seua característica arquitectònica: portaven tatuat el cataclisme com a destí<sup>76</sup>; eixe espai “clonat” era quelcom desafiator que *havia de ser destruït*: van materialitzar, en tot moment, la violència del mundial<sup>77</sup>. Antoni Miró pinta les ruïnes del denominat *Grau Zero* com a element central de la biopolítica contemporània que no para en l’interés de servir, a totes hores, dosis

70 Michel de Certeau: *La invención de la cotidianidad. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, Mèxic, 2000, p. 104.

71 Michel de Certeau: *La invención de la cotidianidad. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, Mèxic, 2000, p. 105.

72 Cfr. Wences Rambla: “A propòsit de ‘Sense títol’”, en Antoni Miró. *Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat València, 2003, p. 34 i ss.

73 “[...] les torres del World Trade Center expressen, per si soles, l’esperit de la ciutat de Nova York davall la seua forma més radical: la verticalitat –les torres són com dos bandes perforades–. Són la ciutat mateixa i al mateix temps allò pel que la ciutat com a forma històrica, simbòlica, va ser liquidada; la repetició, la clonació. Les dos torres bessones són clons l’una de l’altra. És el fi de la ciutat, però un fi molt bell, i l’arquitectura diu una cosa i l’altra, el fi i el compliment d’eixe fi” (Jean Baudrillard en una conversació amb Jean Nouvel: *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2001, p. 58).

74 Jacques Derrida: “La metàfora arquitectònica” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139.

75 “A l’acumular uns estereotips cataclismàtics, les pel·lícules de catàstrofes han reflectit la crisi de la consciència col·lectiva (la paranoia) dels nord-americans en un moment en què les seues conviccions més fermes (omnipresència del seu exèrcit, probitat del seu president, supremacia del dòlar, autosuficiència en matèria energètica) s’estaven diluint, per raons històriques” (Ignacio Ramonet: “Las películas catástrofe norteamericanas”, en *La golosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 65).

76 Jacques Derrida cita, en una conversació entorn de l’11 de setembre, un article de Terry Smith (“Target Architecture: Destination and Spectacle before and after 9.11”) en què parla d’una “arquitectura del trauma” i cita, alhora, el comentari de Joseph B. Juhas sobre Yamasaki en *Contemporary Architects*, publicat en 1994, en què s’apunta que “The WTC had been our Ivory Gates to the White City [...] Thought, at least when viewed from a distance, the WTC still shimmers –it is at the moment thoroughly besmirched by its unfortunate role as a target for Middle-East terrorism. [...] Of course, any “stability” based on the suppression of open systems becomes an element in a drama wich in its own term *must* terminate in cataclysm”, citat per Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 260.

77 “La violència en el món passa també per l’arquitectura, per l’horror de viure i de treballar en eixos sarcòfags de vidre, d’acer i de formigó. L’horror de morir en ells és inseparable de l’horror de viure en ells. Per això és pel que el qüestionament d’esta violència passa també per la destrucció d’esta arquitectura” (Jean Baudrillard: “Requiem por les Twin Towers” en *Power Infernal*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 34).

immenses de terrorisme, accidents, testimonis de víctimes, detalls d'assassinats, juís "paral·lels" o incidentals, sèries amb temàtica forense o centrades en la malaltia. Podríem pensar que el *real-tremend-catastròfic*, la dimensió colossal de l'atemptat bloqueja el procedir crític, estem literalment enfangats d'una "realitat" incapaç de generar processos simbòlics<sup>78</sup>.

La projecció aberrant de l'època demolidora sorgix amb les famoses fotografies de les tortures d'Abu Ghraib que també Antoni Miró va arreplegar amb el seu àvid tarannà crític. En eixes imatges trobem una de les manifestacions més depurades de l'*apofatisme de l'horror*. Val la pena rellegir aquell famós passatge de *La República*, de Plató, en què Leonci pujava del Pireu per l'exterior de les muralles de la ciutat, quan va veure uns cadàvers que jeien junt amb el botxí. De sobte va sentir el desig de mirar-ho, però al mateix temps va experimentar repugnància i volia apartar-se'n. Tensió paradoxal que feia que lluitara contra si mateix el que va portar a cobrir-se el rostre; no obstant això, com conta Sòcrates, va acabar per ser vençut pel desig i va obrir els ulls de bat a bat: "I finalment es dirigix als seus ulls, els seus propis ulls desorbitats, semblants als de les potències diabòliques: "Mireu, va dir, "genis del mal, farteu-vos d'este bell espectacle"<sup>79</sup>. L'horror és una de les més potents categories estètiques i, ni tan sols la por, frena la curiositat morbosa, eixe desig enrarit de trobar plaer en la contemplació de la

carronya. "L'art –afirma Jean Clair– ha domesticat tots els dimonis del món visible i invisible, els animals, les plantes, els mars i els camps, les ciutats i els deserts, els monstres, els àngels, els dimonis i els déus; fins els gossos, segons Rimbaud. Però no pareix que haja domesticat l'horror"<sup>80</sup>. Molts hòmens estan privats en el món de ciutadania (en el sentit il·lustrat) i, a eixa obvietat, s'afig la de que *no es compten de la mateixa manera els morts en totes parts*. "Es cometen –apunta Noam Chomsky– nombroses atrocitats, però en un altre lloc"<sup>81</sup>.

Narcotitzats pel *directe* (en què s'entrecruen la pulsio voyeurística i l'estratègia de la vigilància planetària), eixa il·luminació que no vol que res quede en l'ombra<sup>82</sup>, ens hem endurit i, sobretot, la nostra addicció a la violència catòdica ens ha immunitzat contra *el patiment dels altres*<sup>83</sup>. El nostre món, com reflectix l'imaginari d'Antoni Miró, amplifica la violència i convertix la por en l'últim blasó de la vida emocional. Una imatge horrorosa però globalitzada, la de l'home torturat amb la caputxa negra i cables connectats a les seues extremitats<sup>84</sup>, sacsa el minimalisme pesant de Richard Serra de la seua amnèsia. No n'hi ha prou amb declarar, amb el to buit de la paraula, que un està "indignat" o apel·lar a la dimensió del fàstic. Això inclús ho va fer el govern nord-americà. És significatiu que certes paraules no podien ser pronunciades sinó "citades", com si s'estiguera practicant amb astúcia un joc metalingüístic: "La meua impressió

78 "La traumàtica intensitat de les imatges de destrucció [en l'atemptat del World Trade Center] existien precisament aci: tan cinematogràfiques com van aparèixer, eren inintencionadament actuals, irrefutablement materials i reals. I la realitat va enfangar el missatge simbòlic" (Susan Buck-Morss: *Pensar després del terror. El islamisme y la teoría crítica entre la izquierda*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2010, p. 49).

79 Plató: *República*, llibre IV, 439e/440a

80 Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Música en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 35.

81 Noam Chomsky: *Poder y terror. Reflexiones posteriores al 11/09/2001*, Ed. RBA, Barcelona, 2003, p. 14.

82 "Com més disminueixen les distàncies de temps més es dilata la imatge de l'espai: *Es diria que ha tingut lloc una explosió sobretot el planeta. Una llum encegadora arrabassa de l'ombra fins al mínim badall*", escrivia Ernst Jünger respecte a esta il·luminació que aclaria la realitat del món. La portada del *live*, del "directe", provocada per la posada en marxa de la velocitat-limit de les ones, transforma l'antiga "televisió" en una GRAN ÒPTICA PLANETÀRIA. Amb la CNN i els seus diversos avatars, la televisió domèstica cedix el posat a la TELEVIGILÀNCIA" (Paul Virilio: *La bomba informàtica*, Ed. Càtedra, Madrid, 1999, p. 22).

83 "Els ciutadans de la modernitat, els consumidors de la violència com a espectacle, els adeptes a la proximitat sense riscs, han sigut instruits per a ser cínics respecte de la possibilitat de la sinceritat" (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 129).

84 "L'home de la caputxa va aparèixer per tot el món en televisió, en Internet, en pòsters de protestes, murals i grafitis i obres d'art des de Bagdad a Berkeley. Es va tornar tan omnipresent i reconeixible que podia introduir-se de manera subtil en els anuncis de l'*i-pod* del metro de Nova York, on van sorgir quasi de manera subliminar les figures de ballarins 'cablejats' portant uns auriculars d'*i-pod* i l'home de la caixa amb els genitals cablejats. Dins d'Iraq va adoptar una funció molt específica com a reminiscència i com a "rèplica" de l'Estàtua de la Llibertat. Un artista mural iraquí, Sallah Edine Sallat, va captar esta doble clonació en una pintura mural que emparella l'home de la caputxa amb una Estàtua de la Llibertat encaputxada. La diferència entre les dos figures és tan simple com el blanc i el negre; la roba i la caputxa negres de l'iraquí i la roba i la caputxa blanques (amb forats en els ulls) de l'Estàtua de la Llibertat, retratada com un cavaller del Ku Klux Klan. El braç de l'Estàtua de la Llibertat està alçat no per a sostindre la torxa que atrau els immigrants a Amèrica, sinó per a connectar l'interruptor elèctric connectat amb cables als genitals del presoner iraquí" (W.J.T. Mitchell: "Clonant el terror. La guerra d'imatges: de l'11 de setembre a Abu Ghraib", en *Brumara. Arte y terrorismo*, núm. 12, Madrid, 2008, p. 100).



**Dolça Cuba**, 1995. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm



–va afirmar el secretari de Defensa, Donald Rumsfeld, en una conferència de premsa– és que les acusacions fins ara han sigut de “maltractament”, la qual cosa em pareix que en sentit tècnic és diferent de “tortura”. I per tant, no pronunciaré la paraula “tortura”<sup>85</sup>. Inclús el perdó va sonar, com sol ser habitual, a falsedat completa<sup>86</sup>. Antoni Miró ens obliga a contemplar novament la imatge del torturat que està subjecte amb manilles a una barana, una espècie d'*Eccehomo* contemporani amb el rostre tapat amb una caputxa i rastres de sang al voltant. Eixa imatge emblemàtica del poder despòtic i “global” s’arplega en els documents de la pena de mort als Estats Units, en eixa lúcida sèrie de quadros en què Antoni Miró retrata els menús que van triar per al seu “últim sopar” els condemnats. La notícia de l’execució del pres que es va transformar en activista contra la violència ens enfronta amb el literalment *indigest*, amb allò que no voldríem mirar perquè no és gens decoratiu.

La vigorosa voluntat de construir un memorial dels conflictes contemporanis porta a Antoni Miró a prendre en consideració un espai que aparentment seria el “recés de pau”: els museus d’art en què el subjecte està entregat al que, d’una manera kantiana, qualifiquem com a *placet desinteressat*. Antoni Miró pinta obsessivament museus, entre altres, el British Museum, el Metropolitan, el Guggenheim, el Louvre, el Museu d’Orsay, el Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia o l’Institut Valencià d’Art Modern. No es tracta d’una sèrie “documental” o d’un arxiu sistemàtic, sinó d’una indagació sobre el tipus d’experiència que en eixos espais de la memòria artística es propicia. Fa la impressió que la conclusió a què arriba este artista

és que el museu ha acabat per ser un lloc d’inèrcia social, on la lògica del turisme produïx, lamentablement, una desaparició de l’experiència estètica. “Entre la profanació (el trivial) i la sacralització (la vitrina), la disseminació (la vida), i la concentració (la col·lecció), la radicalitat i la promoció, s’opera una espècie de moviment d’anada i tornada en què l’última paraula continuarà sent la del mitjà, que convertix a l’anticultura, la cultura i allò que s’ha escopit en aigua beneïda. El museu, vencedor per punts. *The show must go on*”<sup>87</sup>. La postmodernitat és, en certa manera, el moment del *retorn del mateix*, un eclecticisme que tendix, més que res, al joc de les disfresses i a la pesada sensació de la *déjà vu*. Ens trobem en una cultura, d’acord amb un qualificatiu de Steiner, de l’*after-word*, del *resumit*, on la proliferació dels comentaris ens aparta de les “presències reals”. Eixe gegantí *mitjà de comunicació* que és el museu arriba a engrunsar-se entre el narcisisme i la impressió d’inutilitat, el discurs per a iniciats i l’obligació d’entretindre les masses, sent per igual acceptables les estratègies artístiques escandaloses i els modes escenogràfics de presentació de les obres, sempre que el *mecanisme descontextualitzador* “organitze subterràniament” el que podria precipitar-se cap al caos. És obvi que el *neodecorativisme ideològic*<sup>88</sup>, al qual planta cara constantment Antoni Miró, aplaudix esta apoteosi de l’*art com a territori ocios*. És curiós que en el moment en què les arts assumixen, radicalment, la *tasca filosòfica*, és també el de la implantació planetària de tornades de moda, taral·les intel·lectuals i, en termes metafòrics, una *cultura del karaoke* o el del replegament “museal” d’un discurs polític (presumptament) antagonista que genera, més que res, desconexió<sup>89</sup>.

85 “Quan, per exemple, Donald Rumsfeld va sostindre que publicar aquelles fotografies de tortura, humiliació i violació els permetia a ells “definir-se com a americans”, estava atribuint a la fotografia un enorme poder per a construir la identitat nacional com a tal. Les fotografies no sols mostrarien quelcom atroz, sinó que convertirien la nostra capacitat de cometre atrocitats en un concepte definidor de la identitat nord-americana” (Judith Butler: *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Ed. Paidós, Barcelona, 2010, p. 107).

86 “Inclús quan el president [Bush] va ser al fi obligat, mentre el perjuri contra la reputació del país s’estenia i s’accentuava en tot el món, a emprar la paraula “perdó”, el focus del penediment encara pareixia la lesió a la pretesa superioritat moral nord-americà, al seu l’objectiu hegemònic de portar ‘la llibertat i la democràcia’ a l’encés Orient Pròxim. Si, el senyor Bush va afirmar, de peu junt amb el rei Abdulah II de Jordània el 6 de maig a Washington, que lamentava la “humiliació que han patit els presoners iraquians i la humiliació que havien patit les seues famílies”. Encara que, va continuar, “lamente igualment que la gent no comprenguera al veure estes imatges l’autèntic caràcter i cor dels Estats Units” (Susan Sontag: “Ante la tortura de los demças” en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008, p. 139).

87 Régis Debray: *Introducción a la mediología*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 97-98.

88 Cfr. Gillo Dorfles: “La cultura de la fachada” en *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 118-119.

89 “I això perquè el museu –entés no com a simple edifici, sinó com a forma de retall de l’espai comú i mode específic de visibilitat– s’ha constituït entorn de l’estàtua desafectada que més tard podrà acollir qualsevol altra forma d’objecte, desafectat del món profà. Per això, també podrà prestar-se, en els nostres dies, a acollir a maneres de circulació d’informació i formes de discurs polític que intenten oposar-se als modes dominants d’informació i de la discussió sobre els assumptes comuns” (Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Ed. Ellago, Castelló, 2010, p. 62-63).

“Si la cultura –apunta Michael Sorkin– s'està “disneyficand” (no hi ha dubte d'això!), l'autèntic camí que ens conduïx fins a ella és precisament este: pujar-se a una atracció”<sup>90</sup>. No cal afrontar el vertigen d'una muntanya russa o el vòmit subsegüent junt amb un carret de roses; basta d'acostar-se, com fa Antoni Miró, al major dels monuments de la mcdonalització “museal” (en realitat una manera de la ubiqüitat picnolèpsica o de l'amnèsia turística): el Guggenheim, els “efectes del qual” s'han expandit fins als miratges del desert en Abu Dhabi per a imposar eixa meteorologia hivernal que descriu, amb immensa melancolia, Jean Clair en els seus últims llibres<sup>91</sup>. L'important no és, des de fa molt de temps, l'art sinó el pedestal i el marc, però molt més esplendorós que el “parergon” és el contenidor que ha de ser, sense cap gènere de dubtes, faraònic. No hi ha res a profanar, tot està en la vitrina, l'esdevindre museu del món i la conversió del turisme en la condemna global estan a punt d'impedir que sorgisca el singular. Finalment pareix que estem incapacitats per a estar a casa<sup>92</sup>. Coneixem de sobra el que passa: visita guiada, diapositiva comentada, espai interactiu, gestió de recursos culturals, el rebombori turístic que està sempre mancat de temps<sup>93</sup>.

Estem mobilitzats pel turisme, eixa és l'experiència estètica<sup>94</sup>. Aquella *espera del que es demora* és, en realitat, el banal “temps lliure” abans de continuar darrere d'un destí que s'anomena *souvenir*. El que recorda Antoni Miró dels museus és *la deriva de les mirades*, li atrauen no sols les fatxades imponents dels museus, l'esplendor arquitectònica del MUSAC o la rara surreal de la Fundació Dalí, sinó especialment l'actitud contemplativa del públic, el seu comportament davant de les obres d'art. Antoni Miró mostra una vegada i una altra la passió de la mirada artística, eixe procés especular en el que *es mira mirant*<sup>95</sup>, generant una *mise en abyme*, un procés especular<sup>96</sup> en què els seus mateixos quadros estan instal·lats en l'àmbit museal, oferits al temps feliç de la contemplació estètica.

El museu no és l'Arcàdia que desitgem recuperar ni un oasi en què oblidem la duresa del nostre món, sinó una *heterotopia* a la porta de la qual està present la marginalitat. Antoni Miró percep que el que ha succeït en el nostre món no és la cloquejada expansió de la democràcia sinó la *globalització de la pobresa*<sup>97</sup>. La nostra societat d'excedents i plusvàlues ha d'entregar-se, de distintes maneres, al malbaratament, una cosa que

90 Michael Sorkin: “Nos vemos en Disneylandia”, en Michael Sorkin (ed.): *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 242.

91 “El Louvre, el Louvre dels reis, el Louvre de la Comuna, el Louvre de la República, es convertix, així [al desplegar-se el projecte d'Abu Dabi], en l'element –un element entre altres– d'un gegantí *beach-resort*. L'últim Xanadú, el somni d'un “stately pleasure dome” per als Kublai Khan actuals” (Jean Clair: *Malestar en los museos*, Ed. Trea, Cijón, 2011, p. 43-44).

92 “Si els cristians eren ‘pelegrins’, és a dir, estrangers sobre la terra, perquè sabien que la seua pàtria estava en el cel, els adeptes al nou culte capitalista no tenen cap pàtria, perquè viuen en la forma pura de la separació. Onsevol que vagen troben multiplicada i portada fins a l'extrem la mateixa impossibilitat d'habitar que havien conegut en sa casa i en la seua ciutat, la mateixa incapacitat d'ús que havien experimentat en els supermercats, en els *Malls* i en els espectacles televisius. Per això, per quant representa el culte i l'altar central de la religió capitalista, el turisme és hui la primera indústria del món, que mobilitza a l'any més de sis-cents milions de persones. Res és tan sorprenent com el fet de que milions d'individus s'arrisquen a experimentar en carn pròpia l'experiència potser més desesperada que siga possible: la pèrdua irrevocable de tot, la impossibilitat absoluta de profanar” (Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 111).

93 “Tot ha de ser sacrificat a les cohorts d'afanyosos sords i cegos, que escolten el catecisme en el seu casc i miren en la pantalla del vídeo el reflex del que veuen ni veuran mai. Sota el pretext de l'eficàcia democràtica en la gestió del patrimoni, el rebombori de les grans superfícies i les galeries comercials passa a ser l'ideal museològic. Una de les rares regions de calma i de reflexió que l'estat havia sabut preservar en el centre mateix de la civilització de l'eficàcia està recoberta per la marea dels assumptes” (Marc Fumaroli: *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 260).

94 “L'experiència turística, en la seua naturalesa, és “estètica”: entenem el terme en el sentit etimològic de sensibilitat i receptivitat (l'*aisthesis* grega) en el sentit comú (per a fer referència a tot el que té a veure amb l'art en general) i fins i tot en el sentit pròpiament artístic (l'experiència de l'art) El turista camina en busca de sensacions fora de qualsevol interès utilitari i persegueix estes experiències per plaer, per ‘tindre’ i gaudir d'elles” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2007, p. 155).

95 “Antoni Miró ens ofereix la seua peculiar visió dels museus visitats. L'artista s'apropa d'esta manera a la institució museística com a espectador, però al mateix temps transferix a les seues pintures l'experiència viscuda, relatant la seua pròpia experiència. Ens trobem així amb un nou model de joc d'espills, de mirada revertida, de confluència d'interessos i d'interpretacions combinades entre qui mira i qui és observat. L'operació té repercussions constants. Nosaltres, com a espectadors de les peces de Miró, ens instal·lem en un entorn reconduït, ja que hi ha la possibilitat de veure les obres del pintor de nou, en un museu” (Ricard Huerta: “La ciutat i el museu”, en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*. Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2005, p. 105).

96 “Miró només és pintor de pintura en el sentit que no és un espill al llarg d'un camí sinó un espill al llarg d'una pinacoteca d'espills, subtil forma de desvelar i caminar el camí que més li interessa” (Raúl Guerra Garrido: *Esto no es un ensayo sobre Miró*, Girarte, Villena, 1994, p. 40).

97 “La situació ha canviat diabòlicament perquè en l'era de la globalització, i en especial (si és que n'hi ha una altra) de la globalització dels pobres universals, qualsevol cosa és possible” (Wences Rambla: “A propòsit de ‘Sense títol’, la nova sèrie plàstica d'Antoni Miró”, en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 36).

no té per què ser un joc sinó que pot tindre aspectes tràgics. La destrucció dels béns més preats pot tindre una funció reveladora de valor, com succeïx en el cas del *potlatch*; donar pot ser una manera d'adquirir poder, des del frenesí insensat del gasto a l'ardor bèl·lic o la dilapidació de les energies corporals. Els poderosos, els senyors, "rivalitzen per a veure qui es mostrarà capaç de destruir més"<sup>98</sup>, el luxe necessita d'una ombra, una tomba o una pira en què desapareix. "El verdader luxe i el *potlatch* profund del nostre temps es troben en el miserable, és a dir, en el que es tira al sòl i es margina. El luxe autèntic exigix un complet menyspreu de les riqueses, l'adusta indiferència de qui refusa el treball i fa de la seua vida, d'una part, una esplendor infinitament ruïnosa i, d'una altra part, un insult callat a la mentida laboriosa dels rics. Més enllà d'una explotació militar, d'una mistificació religiosa i d'una malversació capitalista, ningú en el futur podria tornar a trobar el sentit de la riquesa, el que es presagia d'explosius, de prodigi i de desbordant, si no té l'esplendor dels espentolats i de l'ombriva provocació de la indiferència. Finalment, si volem, la mentida consagra l'exuberància de la vida a la revolució"<sup>99</sup>. Esta poètica apologia de la misèria pot utilitzar-se per a apuntalar el *cinisme polític*, donant carta de naturalesa a una visió mistificada dels marges. Coneixem la tendència a *retratar constantment la pobresa*, emparant-se en una "compassiva" preocupació per la *condició humana*<sup>100</sup>.

Antoni Miró no convertix el que és marginal en pintoresc sinó que tracta, per mitjà d'un recurs lent com la pintura, de frenar l'amnèsia que patim davant del patiment alié. En un cert sentit, la seua pintura oferix, imaginàriament, el "refugi" museal a la pobresa, des de la certesa que el cru destí de viure a la intempèrie no pot ser "apropiat" plàsticament en va. El terme "sense llar" és, en certa manera, una ideologia que encobrix moltes preguntes<sup>101</sup>. "Els sense llar són l'ànima de la postmodernitat si és que pot dir-se que esta posseïx una autèntica ànima. Es desplacen per l'espai públic, amb els seus carrets plens de "pertinences" sense cap valor, una paròdia de l'altra figura postmoderna: el turista *yuppie*"<sup>102</sup>. Representen la carència, però al mateix temps, la incapacitat del nostre pensament per a assumir un punt de vista crític més enllà de la compassió induïda de manera conductista pels *mass-media*. "Considerada la naturalesa del joc actual, la misèria dels exclosos –que en un altre temps va ser considerada una desgràcia provocada col·lectivament i que, per tant, havia de ser solucionada per mitjans col·lectius– només pot ser redefinida com un delictes individual"<sup>103</sup>. Com encertadament advertix Bauman, els pobres no són els marginats de la societat de consum, derrotats per la competència feroç, sinó que són els enemics declarats de la societat. En la lògica de l'exclusió<sup>104</sup> és determinant la figura del pobre com *aquell que no pot ajustar-se a la norma*, subjectes contra els quals la societat reacciona amb una mescla

98 Jacques Lacan: "La funció de lo bello", en *La ética del psicoanálisis. El Seminario 7*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 283.

99 Georges Bataille: *La parte maldita*, Ed. Icaria, Barcelona, 1987, p. 112-113.

100 "La major part de les fotografies actuals no reflectixen més que la misèria 'objectiva' de la condició humana. No hi ha una tribu primitiva sense el seu antropòleg, no hi ha *homeless* al mig dels fems sense un fotògraf immediatament sorgit per a immortalitzar-ho en el cel·luloide. I la misèria i la violència ens afecten cada vegada menys en la mesura que se'ns notifiquen i se'ns donen a veure obertament" (Jean Baudrillard: "La fotografia o la escritura de la luz: Literalidad de la imagen", en *El intercambio imposible*, Ed. Càtedra, Madrid, 1999, p. 147).

101 "Estadísticament, els sense llar porten més anys existint que la postmodernitat. No obstant això, abans de l'adveniment de la postmodernitat com a tipus social, als sense llar se'ls anomenava "vagabunds", "captaires" i "borratxos", però mai "sense llar". Ara que esta classe de persones comença a adquirir una certa importància simbòlica com a "sense llar", quan es pronuncia el terme, es pretén que u es felicite per tindre una llar. No obstant això, sense una supressió higiènica simultània de qualsevol capacitat per al pensament dialèctic, este terme, "sense llar", és potencialment perillós en la comunitat postmoderna, la comunitat que ho va encunyar. Evoca una sèrie de preguntes potencialment enutjoses: si tens una llar, de qui és?, teua?, del propietari?, del banc? Hi ha regles escrites i/o no escrites que restringeixen les coses que pots fer en o amb ta casa? Pots enderrocar un barandat del teu pis per a guanyar espai o clavar un clau en la paret per a penjar un quadre? Pots pintar l'exterior de ta casa de roig fosc? I la relació amb qui compartixes ta casa? [...] Quina és la diferència entre l'home només que dorm en el metro i la dona acabada de divorciar que preferiria passar la nit en qualsevol altre lloc que no fóra el seu apartament de luxe buit?" (Dean MacCannell: *Lugares de encuentro vacíos*, Ed. Melusina, Barcelona, 2007, p. 118-119).

102 Dean MacCannell: *Lugares de encuentro vacíos*, Ed. Melusina, Barcelona, 2007, p. 120.

103 Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 116-117.

104 "Instal·lar i promoure l'ordre significa posar en marxa l'exclusió, imposant un règim especial sobretot el que ha de ser exclòs, i excloent-lo al subordinar-lo a eixe règim" (Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 132).

de temor i repulsió, però també amb misericòrdia i compassió. Ens complau pensar que la pobresa és un “destí” o una determinada relació (o falta d’ella) amb els béns, quan en sentit estricte és un *estatut social*<sup>105</sup>. Necessitem, en última instància, tornar als exclosos, literalment, invisibles<sup>106</sup>, mantindre permanentment fora de lloc gent aliena al nostre *efecte de club*<sup>107</sup>. Al mateix temps, els mitjans de comunicació “s’acosten” constantment a la misèria, encara que com va assenyalar Walter Benjamin, hi ha en eixa pràctica “fotogràfica” un afany a convertir en *objet de consum* el dolor alié i la desigualtat. Abunden els agents o mercenaris “que munten un gran *taral·larà* amb la seua pobresa i que es preparen per a una festa amb el buit que obri la gola per avorriment. No podrien instal·lar-se més confortablement en una situació inconfortable”<sup>108</sup>.

Emparant-se, a vegades, en la necessitat de la *imatge documental*, els mitjans de comunicació tiren carnassa a la mala consciència occidental, buscant commoure davant d’espectacles de dolor que inclús arriben a qualificar-se com a “inexplicables” o inhumans quan pertanyen precisament a nocions antagòniques a estes, manejades ideològicament. Pierre Bordieu va assenyalar que la fotografia no és, amb molta freqüència, més que la reproducció de la imatge que fabrica un grup de la seua pròpia integració<sup>109</sup> i, per tant, podríem assenyalar que les imatges de la pobresa mostren el que està *desintegrat*, allò que només pot reparar-se en una “litúrgia visual” que és, pròpiament, un escamoteig. L’obra d’Antoni Miró reacciona con-

tra eixa “estatització de la misèria” i manté sempre alerta la consciència crítica, imposant la clau ideològica de sistemàtica denúncia: “En les seues sèries –apunta Ricard Huerta– ens parla de gent que pul·lulen per la ciutat arapant unes molles d’existència davant de la desproporcionada riquesa dels poderosos, de grups de treballadors que lluiten pacíficament en els carrers manifestant-se per a reivindicar unes condicions laborals més justes, de dones que patixen l’assetjament des de la seua situació de desemparament, de xiquets que patixen abusos la majoria dels quals són exercits pels seus familiars més pròxims. De gent que patix en la ciutat. Però també de gent que exercix la seua vida des de la ciutat i que transmet la seua imatge com a part implicada en els processos de l’espai urbà. Antoni Miró arreplega les llampades més aborronadores d’esta latència i les escampa pels seus llenços amb una capacitat minuciosa per a encaixar cada mínim recel en el seu just contenidor. És l’esforç de l’artista per relatar-nos la seua visió i el seu desarrelament. Ens desplaça així cap a l’esfera de l’afonament, situació incòmoda, i d’esta manera ens instal·la en un necessari malestar que ens conduïx cap a posicions reivindicatives i esperançadores. Sense desmai, sense desànim, els quadros d’Antoni Miró ens injecten la suficient càrrega de ràbia com per a experimentar una saludable descàrrega emotiva en la qual ens recolzem per a accedir a un més que aconsellable estat de reflexió”<sup>110</sup>.

Sabem com és de difícil viure el passat sense un malson<sup>111</sup> i que la compulsió (traumàtica) de repetició pot

105 “A més (en economia), l’abundància és, per definició, un desequilibri positiu. És un concepte nascut justament per a això i que no hauria d’aplicar-se a societats en què s’ha proclamat la victòria sobre la inadequació entre mitjans i fins. Sahlins afeg: ‘L’era de la fam sense precedents és esta, la nostra’; Rousseau deia: ‘Si no existira el luxe no existirien els pobres’. Cal insistir en el fet de que la pobresa no es defineix tenint en compte l’escassa quantitat de béns disponibles, ni la inadequació entre mitjans i fins, sinó primordialment per la relació que s’establix d’home a home. ‘La pobresa és un estatut social’ (Remo Guidieri: *La abundancia de los pobres. Seis esbozos críticos sobre antropología*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1989, p. 101).

106 “No desitjats, innecessaris, abandonats... quin és el seu lloc? La resposta és: fora de la nostra vista. En primer lloc, fora dels carrers i altres espais públics que usem nosaltres, els feliços habitants del món del consum” (Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 143).

107 Cfr. Pierre Bourdieu: “Efectes de lloc” en *La miseria del mundo*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 124.

108 Erich Kästner citat per Walter Benjamí: “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1975, p. 128-129.

109 Cfr. Pierre Bordieu: *Un Art Moyen*, Ed. Minuit, París, 1965, p. 48.

110 Ricard Huerta: “La ciudad y el museo”, en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2005, p. 108.

111 “L’acting out té a veure amb la repetició i, inclús, amb la compulsió a la repetició: la inclinació a repetir compulsivament una cosa. És patent en la gent afectada per algun trauma. Solen tornar a viure el passat, estan assetjats per fantasmes o transiten pel present com si estigueren encara en el passat, sense cap distància. Les víctimes del trauma solen tornar a viure alguns successos o, almenys, tals successos irrompen en la seua existència actual, per exemple, a través de *flashbacks* o malsons, o en paraules repetides compulsivament que no pareixen tindre el seu sentit habitual, perquè adquirixen connotacions diferents que provenen d’una altra situació, d’un altre lloc” (Dominick LaCapra: *Escribir la historia, escribir el trauma*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 156). La repetició pot ser necessària, però també pot mitigar-se per mitjà d’una empatia que reconeix i respecta l’alteritat o “alteritatde l’altre”. En el cas de la repetició pictòrica d’Antoni Miró no hi ha trauma ni, insistisc, paròdia i el traumàtic de l’esdeveniment històric no és la clau principal, encara que tampoc pot deixar-se a banda. La repetició ha de veure, en el pla de l’inconscient, amb el retorn del que reprimix.

**Manhattan people**, 2002 / Nova York. Acrílic sobre tela, 116 x 116 cm  
Fundació CAM, Alacant



portar a una fossilització d'allò que en algun moment va tindre el caràcter d'esdeveniment. Antoni Miró retrata, com he repetit, la injustícia històrica que es manté en el present i ens obliga a contemplar realitats a través de rostres desassossegants: de les xaboles on pul·lulen els ionquis a l'existència caiguda dels pobres, dels condemnats a mort als torturats. Un dels semblants més impactants que pinta és el de la sèrie de les dones amb burques al fer conuiu l'esplendor cromàtica amb la imposició social i religiosa de l'anonimat. Eixe *retrat col·lectiu* dona compte del fenomen de la "talibantització" que no està arrelant només en el món islàmic sinó que també fa els seus estralls en aquells que són incapaços de comprendre que l'Imperi "occidental" té també la seua *inqüestionada teologia*; basta mirar un bitllet de dòlar per a topar-nos amb la frase inquietant: "In God We Trust". Els rostres invisibles de les dones afganeses podrien reflectir-se en dos calaveres que ha pintat Antoni Miró (una d'un gos, l'altra humana), com a *vanitas* oportunes d'un temps en què tenim una cosa pitjor que el "xoc de civilitzacions": la decisió política global d'impedir el diàleg entre els pobles.

Si, d'una banda, Antoni Miró dona visibilitat als exclosos de la societat i mostra, no sols amb ironia sinó també amb indignació, que el món va malament<sup>112</sup>, també rendix homenatge a persones que han deixat empremta per la seua integritat política i grandesa cultural. El sinistre i forçat anonimat de les dones amb burques no sols remet a la qüestió funerària sinó que és l'antònim visual de la sèrie en què apareixen les següents figu-

res referencials: Miquel Martí i Pol, Josep Pla, Salvat Papasseit, Joan Fuster, Joan Coromines, Rafael Alberti, Salvador Espriu, Jordi Valor, Joan Valls, Isabel-Clara Simó, Vicent Andrés Estellés, Manuel Sanchis Guarner, Raimon, Ovidi Montllor, Leo Ferré, Maria del Mar Bonet, Enric Valor, Antoni Tàpies, Puig Antich, Salvador Allende, Karl Marx, Pablo Picasso, Salvador Dalí, el Che Guevara, Lluís Companys, Antonio Gades, Antoni Gaudí, Sigmund Freud, Miguel Hernández i Pau Casals. En última instància, eixos retrats són una història política i cultural<sup>113</sup> en què Antoni Miró arreplega tant aquells que van contribuir a crear una consciència nacional catalana com els referents internacionals que van des de la crítica de l'economia política i la mutació ideològica fundadora del comunisme a l'expedició a l'inconscient de la psicoanàlisi o l'estratègia heroica de la revolució cubana. Com Isabel-Clara Simó ha assenyalat, l'art d'Antoni Miró és un vincle, "un vincle on deposita no la seua dignitat sinó també la nostra precària i angoixada dignitat"<sup>114</sup>. Este artista sap, sense cap gènere de dubtes, com incomodar la consciència col·lectiva<sup>115</sup> mantenint una dimensió utòpica, val dir, una confiança en què l'estratègia de resistència podria donar peu a una societat millor.

"La *sobreabundància formal* de les seues obres –assenyala Rafaella Iannella en al·lusió a l'obra d'Antoni Miró– es vestix de connotacions fantàstiques i d'una veritat que ve de lluny, dels punts base triats amb verdatada escrupolositat, per a agafar després aspectes personalíssims i originals en el contrast punxant del color-matèria amb la paraula. Aconsegueix adquirir

112 "Quan mira la nostra història, Miró està amb els vençuts, però no arrossegant els peus en retirada, sinó indignat i irònic, posant un espill davant dels vencedors i deixant que la seua calavera es reflectisca amb la seua lletjor fètida" (Isabel-Clara Simó: "Presentació", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 251).

113 "Miró ha pintat, gravat o esculpit la nostra història, la de tots, la més llunyana i la més actual, i ha deixat el seu segell en aquelles institucions que van tindre la sort de comptar amb la seua col·laboració. I ho ha fet des de les seues profundes conviccions, des del més pur activisme sociopolític, combatent amb les armes més belles que el ser humà pot emprar, amb treball metòdic i pacient, i sense renunciar mai perquè la seua veu plàstica –l'altra procura que romanga sempre en un pla molt secundari– aconseguira tots els racons de la sensibilitat dels altres despertant sentiments ocults i contribuint que, en temps gens fàcils, el país recuperara la identitat i anara a poc a poc despertant" (Armand Alberola Romà: "Antoni Miró: art i compromís solidari", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 254).

114 Isabel-Clara Simó: "Presentació", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 251.

115 "Però lluny d'esgotar-se les referències emprades pel pintor en un metallenguatge artístic, l'univers icònic d'Antoni Miró és directe, potent, rescatat del pols diari amb la realitat; repertori d'imatges amb camins d'anada i tornada, ja que per mitjà d'una contextualització artística i ideològica –i en este sentit cal ressaltar la coherència de l'autor al llarg de la seua trajectòria– se'ns torna tot eixe conjunt iconogràfic reforçat en la seua potència, calat i significació; obres que forcen la reacció, que aconsegueixen el seu propòsit d'incomodar consciències" (Juan Àngel Blasco Carrascosa: "Antoni Miró. Una intensa trajectòria", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 12).

experiències llunyanes que estan en equilibri sobre la línia que separa la representació de la designació nominal. Supera la poderosa presència de l'objecte, no aïllant-lo o descontextualitzant-lo, sinó afirmant la seua *realitat onírica*, com la descrita per Freud en el seu *Tramdeutung*<sup>116</sup>. En les seues obres està sedimentada la potència emocional i misteriosa dels sons o del seu record<sup>117</sup>. La sèrie *Vivace* és, potser, una de les més esplendoroses manifestacions de la fricció que la imaginació d'Antoni Miró planteja entre l'ideal de bellesa i la crua realitat en què vivim. "Durant la dècada dels 90, Antoni Miró es va dedicar a observar i posar sobre les parets màquines que construeixen i destrueixen la costa, conduccions d'alta tensió, canonades amuntades, piles de cigarrets i de cartutxos, monstres d'una civilització que devora l'entorn humà i el paisatge"<sup>118</sup>. José María Iglesias va assenyalar, encertadament, que la sèrie *Vivace* suposa el grau més alt de la concepció estètica de l'artista: "Pareix com si el missatge necessitara ara d'una major dosi de bellesa en el medi"<sup>119</sup>. Contra el crim ecològic apareix una nostàlgia d'aventura i la imatge o la presència física de la bicicleta com una espècie de vehicle "paradisí-

ac"<sup>120</sup>. Este artista, que és un crític radical de la noció de "progrés" històric<sup>121</sup>, fa que la fantasia gire amb eixes rodes de bicicleta en una dimensió arqueològica i esperançadora<sup>122</sup>. En tota la trajectòria plàstica d'Antoni Miró apareix un sentit diferent de la bellesa<sup>123</sup>, res convencional, travessat per la presència de l'indesitjable, de l'injust, d'allò que soscava l'esplendor "històrica". Està convençut de que la bellesa és un poc més que una realitat estàtica: "Per a Antoni Miró la bellesa és, per damunt de tot, un esperit de transformació"<sup>124</sup>. Tant els seus quadros sobre el viatge a Grècia quant la sèrie eròtica a partir d'escenes de la ceràmica grega, al·ludixen a un tensió entre ruïna i plaer. La seua revisió moderna d'una iconografia clàssica<sup>125</sup> no deixa de tindre present el domini "contaminat" en què hem d'intentar sobreviure amb dignitat.

Quan la mateixa insatisfacció s'ha convertit en una mercaderia i el *reality show* fortifica la *voluntat de patetisme*, els subjectes consumixen, acceleradament, *gadgets* i els artistes deriven cap al *bricolage*; inclús alguns arriben a incitar a assumir el *deliri del món* d'una *manera delirant*<sup>126</sup>. L'art contemporani reinventa la nul·litat, la insignificança, el desbarat, pretén la nul-

116 Raffaella Iannella: "La realidad onírica de Antoni Miró", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, 70.

117 "A vegades tot s'assembla al somni. Al misteri que viu en els somnis. I en este cas, Antoni Miró, com ho fa també Joseph Conrad, aboca: *Vivim com somiem: sols*. Però el silenci, estem molt segurs, pot succeir-se per la màgia oculta en el fons de les esperances, treballades, lentament, i per als hòmens, també per a Antoni Miró, en un tipus de recurs audible, si ara escoltem les veus cordials del sentiment i de la voluntat de ressorgir" (Josep Sou: "Las ciudades del silencio", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 278).

118 Josep Forcadell: "Història d'un temps i d'un país", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 261).

119 José María Iglesias: "Antoni Miró: la realitat trascendida en imàgenes", en *Antoni Miró. Antologia*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 23.

120 "Paradisíacs són en canvi les aerodinàmiques bicicletes, sobre platges cristal·lines, davall bells cels, que ens fan pensar en un utòpic món sense contaminació" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realitat trascendida en imàgenes", en *Antoni Miró. Antologia*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 23).

121 "L'autor posa en tela de jui la noció de progrés. En la present sèrie [*Vivace*], sense cedir a la crítica feroç, s'aprecia una major càrrega poètica i lírica per mitjans d'eixos objectes mecànics i articulats –les bicicletes– que s'han metamorfosejat en un món il·lògic, oscil·lant entre la realitat i la fantasia; i enclavades en a l'escenografia d'espais naturals –ara ja explícitament referenciats–, s'han trossejat, per mitjà del joc relacional de la veritat i la falsedat, en una figuració organicista surreal" (Juan Àngel Blasco Carrascosa: "Antoni Miró. Una intensa trajectòria", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat València, 2003, p. 10).

122 "La roda és, d'alguna manera, un arquetip, una imatge molt utilitzada per Antoni Miró. La roda és un límit a la polisèmia, ocupa tota l'arqueologia de la cultura', traços de temes sagrats: la roda de Buda, les rodes de carros celestials, la roda en relació amb els signes solars, la roda de Nietzsche rodant sola [...], la roda de bicicleta de Duchamp, havent començat el circuit del gènere *prêt a porter*, torna amb una roda molt allunyada de la frontera de la pintura per a descobrir la superfície d'una reanimació de les pintures de Lethe" (Valentina Pokladova: "Ramas y raíces", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 86).

123 "No podem oblidar, ni volem, que es tracta d'un artista, i que treballa per a conquistar, per mitjà d'una tasca aprofundida, i també acariciant, les sobres precises de bellesa que es requereixen per a fer partícips els altres de la seua voluntat: ser un home complet, on el compromís amb la societat estiga ben clarament raonat i entès. Segurament, no es tracta d'una bellesa a l'ús, sinó que podríem referir que assistim a l'obra de qui mira l'existència a través d'uns ulls que orbiten al voltant de la condició de la humanitat" (Josep Sou: "Las ciudades del silencio", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 280).

124 Joan Maria Pujals: "Antoni Miró", en *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 11.

125 "La *Suite eròtica* d'Antoni Miró és un tribut al caràcter de bellesa arcaica projectada amb la percepció d'una ment moderna amb la convicció que totes les versions gaudisquen dels mateixos drets i de que les noves variacions substituïsquen les clàssiques, aportant l'esplendor i la varietat a *Weltbuil*" (Valentina Pokladova: "Ramas y raíces", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 83-84).

126 Cfr. Jean Baudrillard: "Shadowing the world" en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 153.



**Ciutat sense sortida**, 2005 / Auschwitz-Birkenau. Acrílic sobre tela, 116 x 81 cm



litat quan, potser, ja és nul·la: "Ara bé, la nul·litat és una qualitat que no pot ser reivindicada per qualsevol. La insignificança –la verdadera, el desafiament victoriós al sentit, el desposseir-se de sentit, l'art de la desaparició del sentit– és una qualitat excepcional d'unes quantes obres rares i que mai aspiren a ella"<sup>127</sup>. I, no obstant això, l'art consisteix, en un sentit radical, a deixar sempre oberta o potser un poc indecisa la via del sentit, escapant del dogmatisme tant com de la insignificança. Certament, Antoni Miró, amb el seu treball d'intertextualitat icònica<sup>128</sup>, sobrepassa el pantà de la trivialitat; coneix de sobra el gest duchampià, al qual "homenatja" en la seua versió pictòrica del provocador urinari que firmà R. Mutt, però no està disposat a ser un serf més del paradigma monòton del *ready-made*. L'artista o intel·lectual no necessita més que un mer consens persuasiu per a llançar una idea al món. "Amb tot, l'acte creatiu no és realitzat solament per l'artista", va dir Duchamp en una xarrada de 1957. D'una altra manera, la ficció seria inútil, només una ficció i no una realitat. El *ready-made* és, així, tant un fotòmetre com un entabanament"<sup>129</sup>. El pitjor és que la compulsió de repetició del *ready-made* ja no ens pot dir res<sup>130</sup>. L'esdevindre "pirotècnic" de l'art ha fet que proliferen els rituals efímers<sup>131</sup> que són, quasi sempre, enigmes sense grandesa.

No basta amb posar un "pedestal" a les coses amb "indiferència estètica" ni pot l'artista dedicar-se a jugar

una infinita partida d'escacs amb suprema metaironia, quan el món està precipitant-se cap a un abisme de crisi insondable. Antoni Miró s'apropia, com he indicat reiteradament, del que passa, però no per a "neutralitzar" la nostra consciència, ans al contrari, per a produir una *agitació crítica*. "Antoni Miró és un pintor compromés amb la seua identitat cultural, que procedix de l'arquetip barroc, tan present en la cultura valenciana, i acaba en el pop-art en el realisme social. L'obra d'Antoni Miró –que té sovint un to grotesc, esperpèntic, satíric– és valenciana cent per cent. I no s'explica sinó en clau de desmitificació i de denúncia, propòsits que fa servir sempre amb una extraordinària qualitat de dibuix i amb una gran brillantor d'imatges"<sup>132</sup>. El grotesc és el món en estat d'alienació<sup>133</sup>. Kayser assenyala que per un món alienat s'entén aquell que en un temps ens resulta familiar i confiat i de sobte ens revela la seua naturalesa estranya o inquietant. Eixa descripció és exactament la del *sinistre* freudià. Si, d'una banda, la lògica artística de l'imatge grotesca "ignora la superfície del cos i no s'ocupa sinó de les prominències, excrescències, bonys i orificis, és a dir, únicament del que fa sobrepassar els límits del cos i introduïx *al fons* d'eixe cos"<sup>134</sup>, també és una experiència de pèrdua de l'orientació, en què el carnavalesc deixa de funcionar com a insurrecció popular per a donar compte d'una espècie de singular *desubicació* o revelar una condemna vital, com si estiguérem subjectes en un te-

127 Jean Baudrillard: "El complot del arte", en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 211-212.

128 "És el seu, en definitiva, un procés de desconstrucció/reconstrucció encaminat a configurar un nou florilegi d'imatges pictòriques, les quals tindran major càrrega polisèmica a mesura que –amb l'enginy i l'habilitat dels seus recursos combinatoris–, es van extraient del seu originari context per a ser instal·lades en un altre; un treball d'intertextualitat icònica amb què ha aconseguit elevar el llistó de la sagacitat metafòrica o metonímica; una tasca de reformulació –o, si es preferix, de descodificació/remodificació–, notablement resolta, que posa sobre el tapet esta aguda faceta seua de versatilitat, extrapolant, alterant, reutilitzant, metamorfosejant, dislocant... per a –a continuació– recompondre, resignificar... per mitjà dels nous codis lingüístics conjuminats" (José Ángel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró", en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 45).

129 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 106-107.

130 "'Pala per a la neu/en previsió del braç trencat': si estem d'acord per a ensinistrar el nostre esperit repetidor amb una certa freqüència este xicotet exercici de gimnàstica mental, fins i tot al carrer, només o perdut en la multitud, estem en situació de comprendre del 60% al 65% de les obres d'art contemporani. En la major part dels cervells moderns este programa està generalment preinstal·lat i ni tan sols és necessari repetir l'exercici" (J.-P. Delhomme: *Art Contemporain*, Ed. Denoël, París, 2001, p. 8).

131 "En efecte, davant de la diversitat de les civilitzacions, de les seues concepcions i usos de l'art, l'art contemporani s'acosta a rituals efímers, ornamentacions corporals, guarniments, procediments pirotècnics, *performances* teatrals o religioses i fins l'art dels arreglaments florals" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2007, p. 20).

132 Joan Maria Pujals: "Antoni Miró", en *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 11.

133 "El món grotesc pareixia correspondre a la visió del món experimentada en l'estat de desvari" (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 309).

134 Mikhaïl Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, p. 286.

atre de titelles<sup>135</sup>. Encara que a vegades parega que actuem en una renovada *commedia dell'arte* (amb un abús de màscares i disfresses), en realitat som figurants d'un telesèrie inacabable<sup>136</sup>.

En molts moments fa la impressió que l'art ja no siga una altra cosa que un *efecte* un poc més delirant que còmic<sup>137</sup>. Una mena d'imperi de les *flow experiences*<sup>138</sup>, d'eixe fluir sense deixar molt rastre. No passa res, tant se val, ho hem passat d'allò més bé. Insistisc, un infantilisme complaent, com si només haguérem d'esperar més regals, llepolies o senzillament una cançó de bressol<sup>139</sup>.

En el moment de l'èter *estètic*<sup>140</sup> ningú pareix incomodar-se amb les racions fascinants de coses que estan completament desordenades; en realitat, hi ha artistes com Antoni Miró que no estan disposats a combregar amb les rodes de molí d'una cultura de l'espectacle, al capdavall, tediosa. Les imatges, com ha indicat lúcidament David Le Breton, convertixen el món real en inescotable, sempre idèntic i sempre renovat, introduïxen l'intel·ligible o la mirada allí on reina la incoherència o l'invisible. Al deformar el flux de la realitat o dels traços de les coses, deformen el contingut, però ofereixen, d'estes realitats incoscables d'una altra manera en la

seua espessor i complexitat, una imatge que permet l'inici d'una comprensió o, almenys d'un acostament. En un cert sentit, les imatges servixen de consol davant de la impossibilitat d'agarrar el món. En la imatge, com és manifest en l'estètica d'Antoni Miró, hi ha una homeopatia de l'angoixa que naix de la part sense sentit, de la irracionalitat ètica que acompanya la vida de l'home com la seua insalvable ombra. "La distància respecte de l'esdeveniment queda abolida al convertir-ho en imatge que desarma la irreductibilitat. La fixació del que és infinitament xicotet o de l'infinitament allunyat, l'assetjament fotogràfic o televisiu del món en la incansable busca de la "image-xoc", del "mai vist", de la "gesta", "de l'horror", respon a la preocupació de l'home modern per tindre a la vista tot el que puga escapar a la mirada"<sup>141</sup>. Les notícies que ens hipnotitzen són incoscables o s'han tornat raríssimes<sup>142</sup>. En certa manera, la informació i inclús l'art, almenys en la clau "apropiacionista" d'Antoni Miró, servixen per a escenificar fantasmes que estan radicalment dessubjectivats, que mai podrien ser assumits pel subjecte. "Açò ens porta a un problema crucial: si la nostra experiència de la "realitat" està estructurada pel fantasma, i si el fantasma servix com a pantalla que ens

135 "La unitat de perspectiva del grotesc descansa en una mirada freda sobre els afanys del món, una mirada objectiva desinteressada que considera la realitat un simple joc de titelles buits i sense sentit, un caricaturesc teatre de titelles" (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 312).

136 "El vell i castís terme "serial" [...] ha succeït l'americanisme "culebrón", que potser servirà per a significar el caràcter interminable d'estes pseudotrames que passen de l'insignificant al sinistre, del sinistre al grotesc i del grotesc al que avorrix" (José Luis Pardo: "Ensayo sobre la falta de argumentos", en *Nunca fue tan bella la basura. Artículos y ensayos*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 99).

137 "No cal que el dispositiu siga fàcilment identificat com a 'art', atès que l'art no és més que un efecte produït. Es va esborrant l'obra en benefici de l'experiència, esborrant l'objecte en benefici d'una qualitat estètica volàtil, vaporosa o difusa, a vegades amb una desproporció divertida o, al contrari, amb una quasi equivalència tautològica entre els mitjans desplegats i l'efecte buscat. D'un pandemonium d'objectes pot sorgir un únic i fugaç efecte còmic terminal" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2007, p. 32).

138 "[Mihaly Csikszentmihalyi] va iniciar l'estudi de les activitats que denomina *autotèliques* i de les experiències d'absorció com les dels jugadors d'escacs, dels compositors de música, dels alpinistes, dels especialistes d'art, dels esportistes de l'extrem, etc. Segons el que descriuen els que realitzen estes experiències, li va parèixer possible agrupar-les davall el terme genèric de *flow experiences*, perquè simplement les persones interrogades utilitzen continuament esta paraula, *flow*, o flux per a referir-se a la seua absorció sense esforç en una activitat que naix per si mateixa, que es desenrotlla bé, que constituïx una espècie d'esfera autònoma en la vida conscient" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2007, p. 136).

139 "[...] és necessari encarar seriosament la infantilització de l'art actual, no sols perquè amenaça de trivialitzar tot un espai cultural en què hauria de primar la reflexió, l'anàlisi i la maduresa creativa, sinó perquè forma part d'una puerilització general de la societat que apunta a un futur prou negre: els ciutadans van perdent capacitat per a responsabilitzar-se de reclamar drets i complir deures. Contra la suposada rebel·lia del món juvenil, es revela el seu conformisme, el seu sotmetiment als dictats dels productors per al consum" (Elena Vozmediano: "Arte en la edad del pavo", en *Revista de Occidente*, núm. 333, Madrid, febrer, 2009, p. 61).

140 "És com si a més bellesa menys obra d'art, o com si a l'escassejar l'art, l'artístic s'expandira i ho pintara tot, passant d'una certa manera a l'estat de gas o de vapor, i cobrira totes les coses com si fóra baf. L'art es va volatilitzar en èter estètic, recordant que l'èter va ser definit pels físics i els filòsofs després de Newton com a un mitjà subtil que impregna tots els cossos" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2007, p. 10-11).

141 David Le Breton: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, p. 194.

142 "El periodisme clàssic presentava com a model de notícia la frase: "Un senyor mossega un gos". Eixa frase encara és deutora d'alguns pressupostos massa moderns, en el sentit de *no prou postmoderns*: el binarisme *natural/civilitzat*, l'excepcionalitat com a simple ruptura de la rutina; en fi, un sentit de l'esdeveniment que hui ens pareix naïf. En l'època postmoderna eixe principi va ser retirat en favor d'un esquema distint, que podria ser enunciat així: "Ciudadà belga mossega un gos homosexual". [...] Però si bé esta notícia encara pot arrossegar la mirada d'algun altre subscriptor, la que de veres correspon a la nostra seria més aviat la següent: "Club de Mossegadors de Gossos bat el rècord Guinness de mossos" (Eloy Fernández Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009, p. 262-263).

**Manifestants**, 2006 / Sarajevo. Acrílico sobre tela, 116 x 114 cm



protegitx del pes insuportable de la realitat, llavors *la realitat mateixa pot funcionar com a fuga de la trobada amb la realitat*. En l'oposició entre somni i realitat, el fantasma queda del costat de la realitat, i és en els somnis on ens trobem amb la realitat traumàtica. No és cert que els somnis són per a aquells que no poden suportar la realitat; al contrari, la realitat és per a aquells que no poden suportar (la realitat que s'anuncia en els seus) els somnis<sup>143</sup>. Tot cau en una espècie de pou sense fons: des dels vells ideals polítics a Lehman Brothers. Estem, no cal insistir en això, en una fallida total<sup>144</sup>. Potser també en molts dominis de l'art s'haja produït, sense que ningú vullga responsabilitzar-se'n, una altra *estanllació*. Inclús certes modalitats estètiques contemporànies que executen un "retorn (brutal) a la realitat"<sup>145</sup> provoquen, massa sovint, atacs de narcolèpsia. Tant en la política com en l'estratègia militar és obligat difondre notícies falses<sup>146</sup>, assumint, com fa Boris Groys, que els *mass media* no són només el canal de comunicació sinó la màscara que oculta el buit absolut. "Els nostres dirigents –advertia Susan Sontag– ens han informat que consideren que la seua és una tasca manipuladora: fonamentació de la confiança i administració

del dol. La política, la política d'una democràcia –que comporta desacords, que fomenta la sinceritat– ha sigut reemplaçada per la psicoteràpia. Patim junts, faltaria més. Però no siguem estúpids junts"<sup>147</sup>. El pitjor és que, tal vegada, la "comunitat venidora" siga la forma en què estem units *suportant*, mal que bé, l'indigest o deambulant per un paisatge, literalment, de foteses.

Encara que el fracàs siga el nostre destí (una cosa que sap ben bé un artista que ha encarnat múltiples personalitats i que s'ha autoretratat com l'antiheroi) no podem encertar que l'art siga una espècie de gran màquina de sobirania castradora<sup>148</sup>. Antoni Miró, un artista radicalment mediterrani i amb un insubornable sentit de la rebel·lia<sup>149</sup>, traça un itinerari propi però fundat en l'experiència col·lectiva, atent sempre a la qüestió candent de la justícia. En una entrevista amb Vicent Hernández per al periòdic *Avui*, realitzada en 1976, Antoni Miró va declarar: "Pinte el que no m'agrada". L'obra d'este "pintor d'idees" és una permanent *presa de consciència*<sup>150</sup>, un posicionament enfront d'un nou model d'imperialisme que està acabant amb tots els drets dels ciutadans. En esta pintura de gran intensitat s'expressa, com va apun-

143 Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 64-65.

144 Cfr. Javier Montes: "Crisis de mercado, arte y 'valores tóxicos'", en *Revista de Occidente*, núm. 333, Madrid, febrer, 2009, p. 104-112.

145 "En l'art contemporani trobem sovint brutals intents de 'retorn a la realitat' que desperten l'espectador (o el lector) del seu dolç somni i li recorden que està percebent una ficció. [...] En el teatre, hi ha esdeveniments brutals que ocasionalment ens desperten a la realitat de l'escenari (com degollar una gallina en escena). En compte de conferir a estos gestos una mena de dignitat brechtiana, i percebre'ls com a versions de l'alienació, hauriem de denunciar-los pel que són: l'oposat exacte del que afirmen ser: *maneres d'escapar-se de la realitat*, intents desesperats d'evitar la realitat de la il·lusió en si, la realitat que sorgix a la manera d'un espectacle il·lusori" (Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 66).

146 "En l'hivern de 2001, el Ministeri de Defensa nord-americà va anunciar la creació reservada, per no cridar-la 'furtiva', de l'Oficina d'Influència Estratègica (OSI [Office of Strategic Influence]). Posada sota el control de Douglas Feith, subsecretari de Defensa a càrrec de la gestió política, esta oficina, un autèntic 'Ministeri de la Desinformació', s'encarregava de la difusió de notícies falses destinades a influir sobre un enemic terrorista igualment difús al seu torn" (Paul Virilio: *El accidente original*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009, p. 37).

147 Susan Sontag: "11-9-2001". en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008, p. 115.

148 "Perquè també per a l'art hi ha un pol de catexi reaccionària, una ombriva organització paranoica, edípica i narcisista. Un ús brut de la pintura, al voltant del brut secretet, inclús en la pintura abstracta en què l'axiomàtica se les arregla sense figures: una pintura l'essència secreta de la qual és escatològica, una pintura edipitzant, inclús quan hi ha un trencament amb la santa Trinitat com a imatge edípica, una pintura neuròtica i neurotitzant que convertix el procés en una finalitat, o en una detenció, una interrupció, o en una continuació en el buit. Esta pintura que hui en dia florix, davall l'usurpat nom de moderna, flor verinosa, que feia dir a un heroi de Lawrence: "És com una espècie de mer assassinat... –i qui és l'assassinat?...–. Totes les entranyes que u sent en si de misericòrdia són assassinades... –Tal vegada l'estúpida és assassinada, l'estúpida sentimental, va somriure sarcàsticament l'artista. –Ho creu vostè? Em pareix que tots eixos tubs i eixes vibracions de xapa ondulada són més estúpids que qualsevol cosa, i prou més sentimentals. Em fa l'efecte que es tenen molta llàstima i molta vanitat nerviosa" (Gilles Deleuze i Félix Guattari: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985, p. 380-381).

149 "Resulta un tant retòric adduir que, després d'una trajectòria tan dilatada, el llenguatge plàstic d'Antoni Miró ha anat evolucionant, encara que al meu parer hi ha certs aspectes que, a manera de claus identificatives, han romàs incòlumes en la seua obra, impregnant-la i fent-la reconeixible: la seua mediterraneïtat, la defensa d'una opció cultural i nacional, així com la forta càrrega de crítica social, de denúncia i rebel·lia" (Armand Alberola Romà: "Antoni Miró: art i compromís solidari", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 253).

150 "I si la seua ha sigut denominada una pintura de conscienciació és perquè no es limita a una autorreflexió sinó que busca la complicitat estètica i ideològica de les persones que contemplen la seua obra. Probablement per esta raó tendix a l'esquematisme, a la simplificació dels recursos plàstics i a demanar prestat de la història de l'art, del cine, del còmic, de la publicitat o de la televisió, recursos que faciliten o provoquen el diàleg amb l'espectador, amb el que Miró vol interactuar perquè, en el fons, cada una de les seues obres respon a una meditació, i és un lament o un crit d'alerta, perquè és un pintor d'idees, que sap unir els continguts ideològics i l'expressió plàstica i aconseguir un equilibri particular que és el que personalitza el seu treball" (Daniel Giralat-Miracle: "El llibre dels fets d'Antoni Miró", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 264).

tar Floriano de Santi, la copresència conflictiva de dos forces antitètiques que espanten en direccions oposades: "L'ull sever de la *meditatio mortis* que observa en la prospectiva *ab aeterno* de mestres del passat com Velázquez, Goya, Picasso i Joan Miró, i desaprova l'activitat artística com una vana acrobàcia del sensible i l'efímer, i, per altre costat, la mirada humana, quasi hipnotitzada, del pintor arrossegat a pesar seu a una espècie d'estàtic tràngol, a la irrefrenable metamorfosi de "l'escriptura" per imatges"<sup>151</sup>.

El pensament crític brilla per la seua absència en temps de crisi completa i fa la impressió que les ments s'engrunsen entre la regressió infantil i la diversió glacial. Necessàriament abracem el pessimisme després de la sobredosi d'*happy talk*<sup>152</sup>. L'obra d'Antoni Miró ens recorda que cal enfrontar la història<sup>153</sup> partint de referències cíviques, tractant sempre de fer comprensible allò que ens preocupa. Cal actuar més enllà de la me-

lancolia, recuperar, en temps depriments, el vigor del pensament crític i si hem de tindre algun tipus de nostàlgia hauria de ser del futur. José Corredor-Matheos va assenyalar que Antoni Miró té una "voluntat cartesiana" que el porta a esgotar un tema fins a les seues últimes possibilitats. La injustícia és, desafortunadament, *inesgotable*. Antoni Miró pren partit, en la seua fina mirada a la realitat circumdant, i sap que la tasca necessària no és merament imitar el que succeïx sinó tractar d'oferir instàncies crítiques emancipadores<sup>154</sup>; la seua és una estètica traçada amb tot luxe de detalls, amb precisió i sempre amb fúria<sup>155</sup>; el que revela és una actitud de contínua rebel·lia. Per mitjà de la seua obra prenem consciència del desastre contemporani, la seua mirada plural ens obliga a comprendre la crisi en què habitem, amb missatges directes i amb les *imatges justes*<sup>156</sup>. Després de tantes imatges, amb poques paraules, Antoni Miró té clara la seua tasca: "Reflectisc la problemàtica de hui".

151 Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró", en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2005, p. 89-90.

152 "Les imatges televisives dels combats a Vietnam i dels carrers d'Amèrica sembrades de manifestacions eren presentades pels comunicadors amb un embolcall pensat per a minimitzar els seus efectes sobre el públic. A finals dels anys seixanta, el nou estil en la presentació de les notícies s'havia convertit en norma. En les notícies *happy talk*, els textos no eren llegits per un sol locutor, sinó que s'integraven en l'atmosfera jovial d'un estudi de televisió: bromes amistoses entre els presentadors, acudits improvisats sobre el temps i l'esport, i la utilització tàctica d'un assumpte pròxim a alguna història entenedidora 'd'interès humà'. Este estil reduïa qualsevol sentit potencial de ruptura crítica en qüestions socials per mitjà de la combinació d'informació i imatges inquietants en un ambient de normalitat artificial. El dimecres 16 de gener de 1991, el president George Bush va veure en directe, junt amb vora 160 milions d'espectadors nord-americans, els primers encreuaments de foc en la Guerra del Golf. Es diu que va ser l'esdeveniment més vist en la història de la televisió americana" (Tob Clark: *Arte y propaganda en el siglo xx*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 117).

153 "En un assaig lluminós sobre Toni Miró, publicat en 1989, pel San Telmo Museoa de San Sebastian amb el títol de *Diàlegs*, va escriure Román de la Calle: "Recurrent Antoni Miró a molts mites de la història, intensifica, a la seua manera, la seua desmitificació per a passar des de la ironia, com a catarsi, a l'acció crítica com a objectiu paral·lel i insuperable de la vivència estètica". La frase, al meu parer, descriu perfectament una de les facetes d'este artista, situat en la línia del realisme social i plenament compromés amb els problemes i amb els èxits del seu temps. D'este compromís sorgix el seu pronunciat interès pel passat, perquè ell sap molt bé que este passat ha conformat la situació actual. D'ací que la història ocupe un lloc central en l'obra de Toni Miró. A ella recorre de manera crítica -unes vegades amb una forta dosi d'ironia, altres amb autèntica amargor- per a complir esta funció catàrtica de què parla el crític citat" (Emili La Parra: "La guerra", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 265).

154 "L'art no és simplement un reflex de la realitat sinó que pren *partit* per alguna cosa o contra alguna cosa. L'espill de l'art no és inert ni inanimat. No està dotat de l'objectivitat d'un instrument científic, perquè no sols és observador sinó també participant. No hi ha art sense una participació apassionada en la realitat que es vol representar. La noció de *reflex* només definix imperfectament esta participació artística" (Ernst Fisher: "El problema de la realidad en el arte moderno", en *Polémica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 104-105).

155 "I la fúria, que quasi és imperceptible, encara que apareix molt present en les paraules mai dites, relisca per les extremitats dels quadros tan ben pintats, tan ben acabats, tan exquisidament il·luminats" (Josep Sou: "Las ciudades del silencio", en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p. 278).

156 "Antoni Miró es va inclinar pel missatge directe, contundent, cru moltes vegades, convertit en radical al·legat contra les irracionalitats històriques i actuals. Així, posaria el seu agut punt de mira en assumptes d'inesquívable motivació per a un artista com ell: els desastres de les guerres; les deslligades passions originàries de la violència; les xacres de la misèria individual i col·lectiva; les aberracions del racisme; les torbacions de l'alienació; la urgència de l'emancipació social; els desequilibris propis de la deshumanització; el maquiavel·lisme dels que manipulen; les paranoies o esquizofrènies dels dictadors; els anhels d'independència, cultural i nacional; la barbàrie de l'agressor capitalisme; la immoralitat de la colonització imperialista... D'ací que el seu haja sigut qualificat d'art polític, ideat per a agullonar tanta encoixinada comoditat; un art fet per a pertorbar, insuflat d'alé crític, de significacions revulsives. En definitiva, un art de denúncia servit per mitjà de la que ha sigut denominada 'pintura de conscienciació'" (José Ángel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró", en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1999, p. 43).

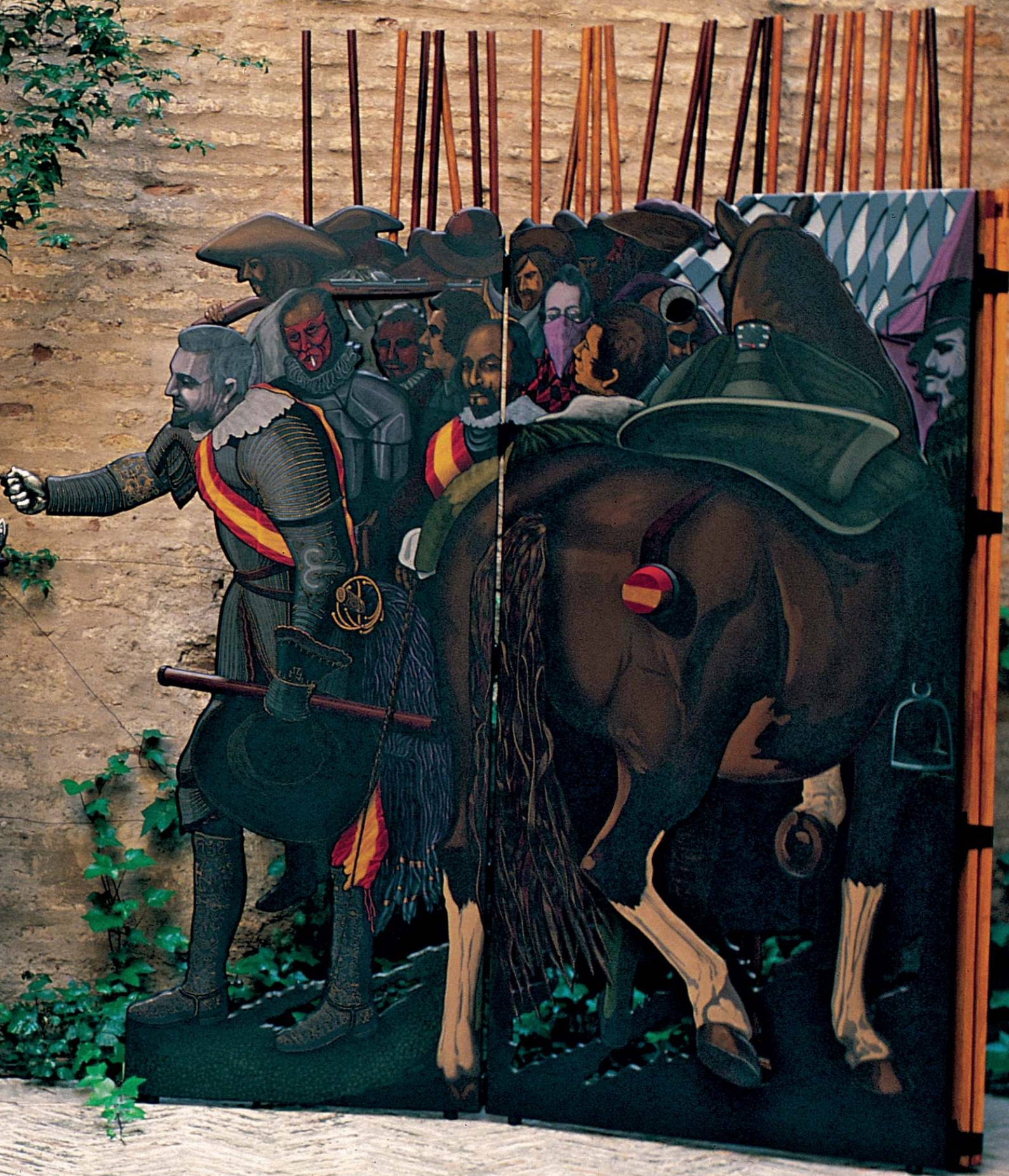


# CATÀLEG





**Llances imperials**, 1976-77. Pintura objecte, 250 x 850 cm





1

**Herculusa i Daviet**, 1973. Acrílic sobre tela, 150 x 150 cm

**AMÈRICA NEGRA  
EL DOLAR**



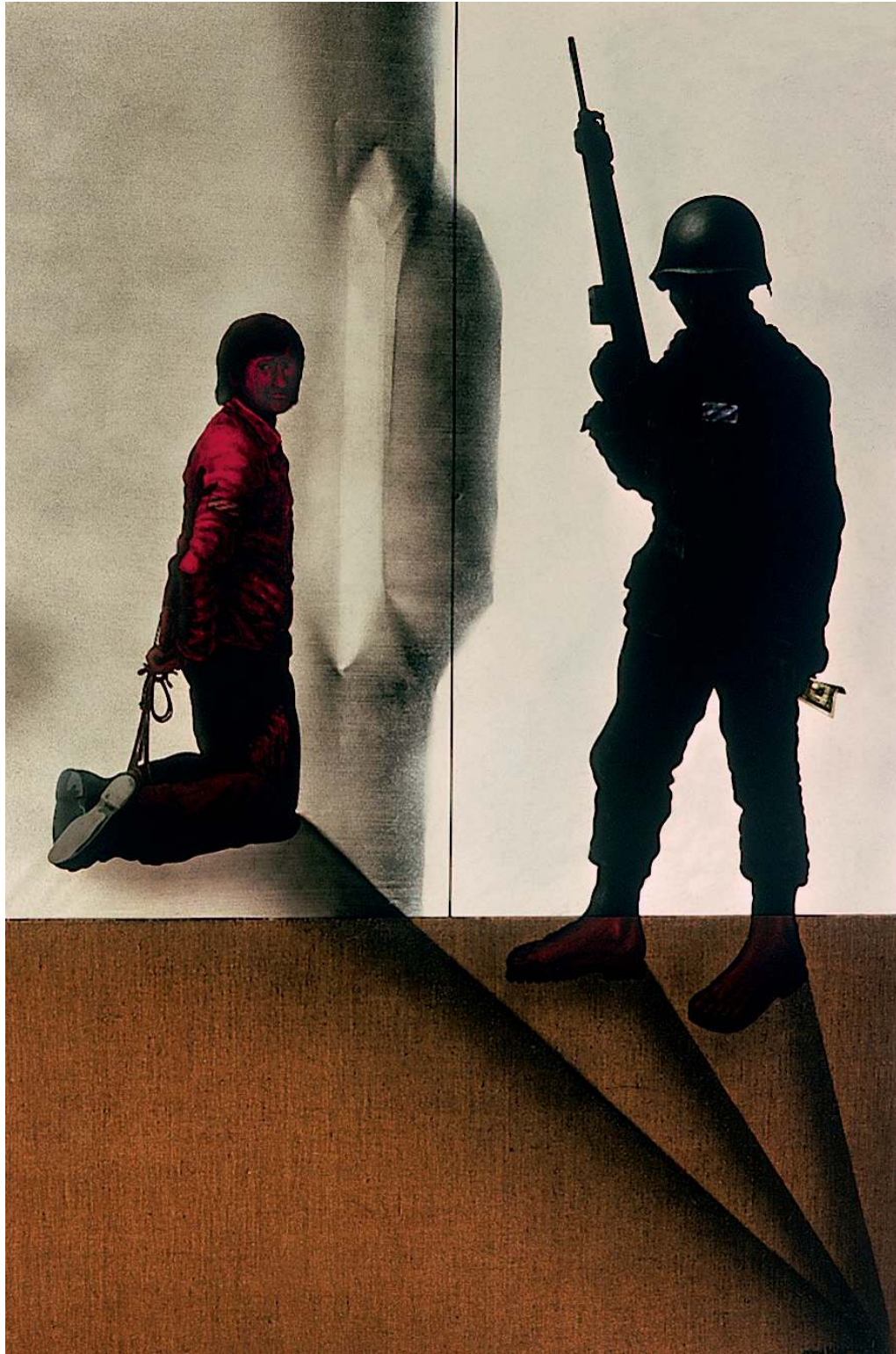
**Lluita d'infants**, 1972. Acrílic sobre taula, 100 x 100 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



**Gest de fam,** 1972. Acrílic sobre taula, 100 x 100 cm



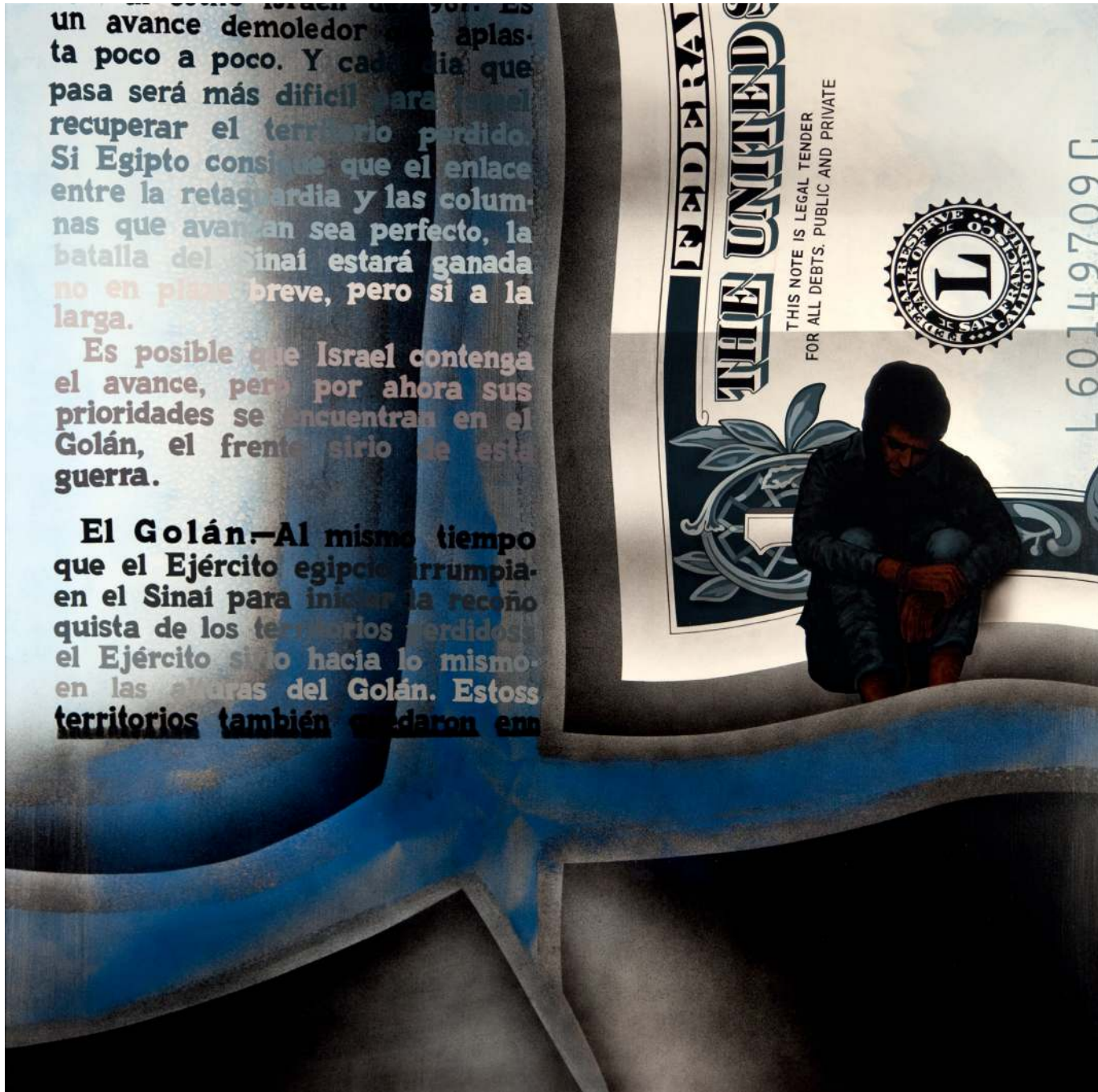
**La gran massacre subvencionada**, 1974. Acrílico sobre tela, 150 x 100 cm



**Sobre la processó**, 1975-76. Pintura objecte, 2 peces de 100 x 100 cm cada una  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat







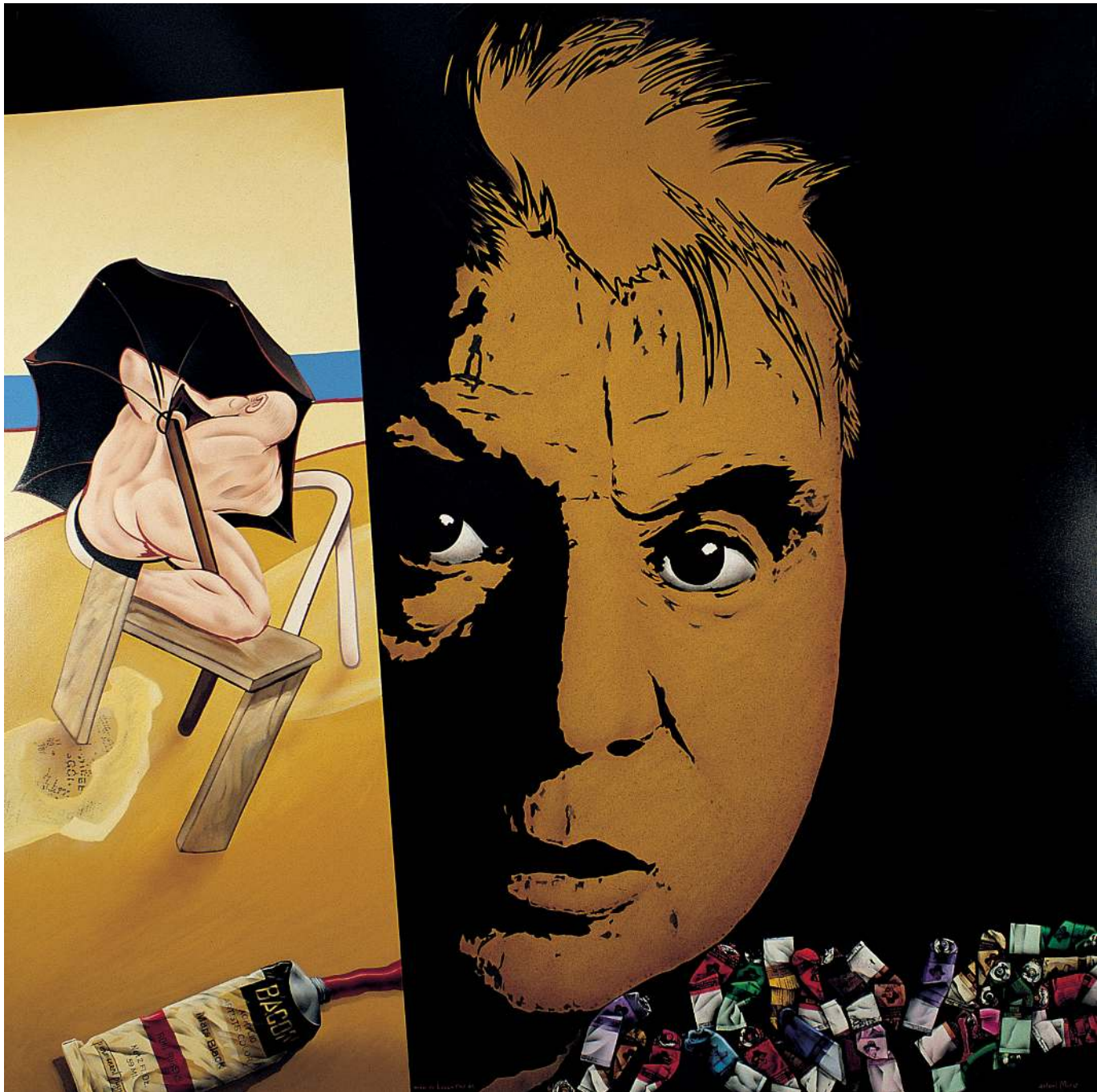
**Dòlar enforcat**, 1974. Acrílic sobre tela, 100 x 100 cm



**Aristide esguardant Gala**, 1988. Acrílic sobre taula, 2 peces de 200 x 200 cm cada una



**Món de Bacon**, 1988-89. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm



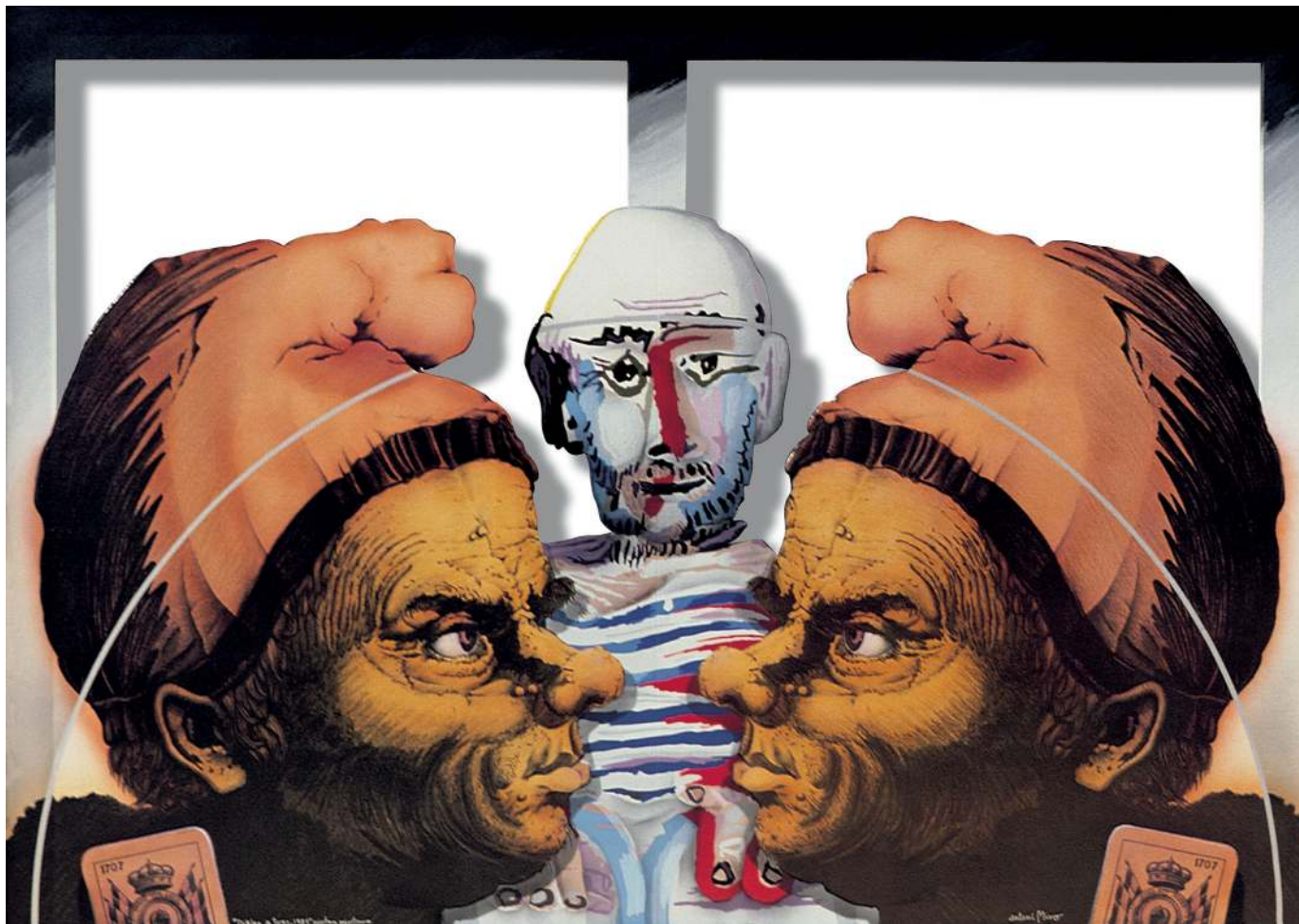
**Psicoanálisi de la pintura**, 1988. Acrílic sobre tela, 200 x 200 cm



**El misteri republicà**, 1988. Acrílic sobre taula. Díptic, 200 x 200 cm



**Diàleg a tres**, 1987. Pintura objecte, 98 x 136 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



**Díptic democràtic**, 1986-87. Acrílic sobre taula, 98 x 136 cm





**Isop busca músics**, 1981-91. Pintura objecte, 2 peces de 183 x 153 cm



**Menip**, 1981-86. Pintura objecte, 2 peces de 183 x 140 cm



**Enclusa i mallaire**, 1981-88. Pintura objecte, 2 peces de 190 x 150 cm



2

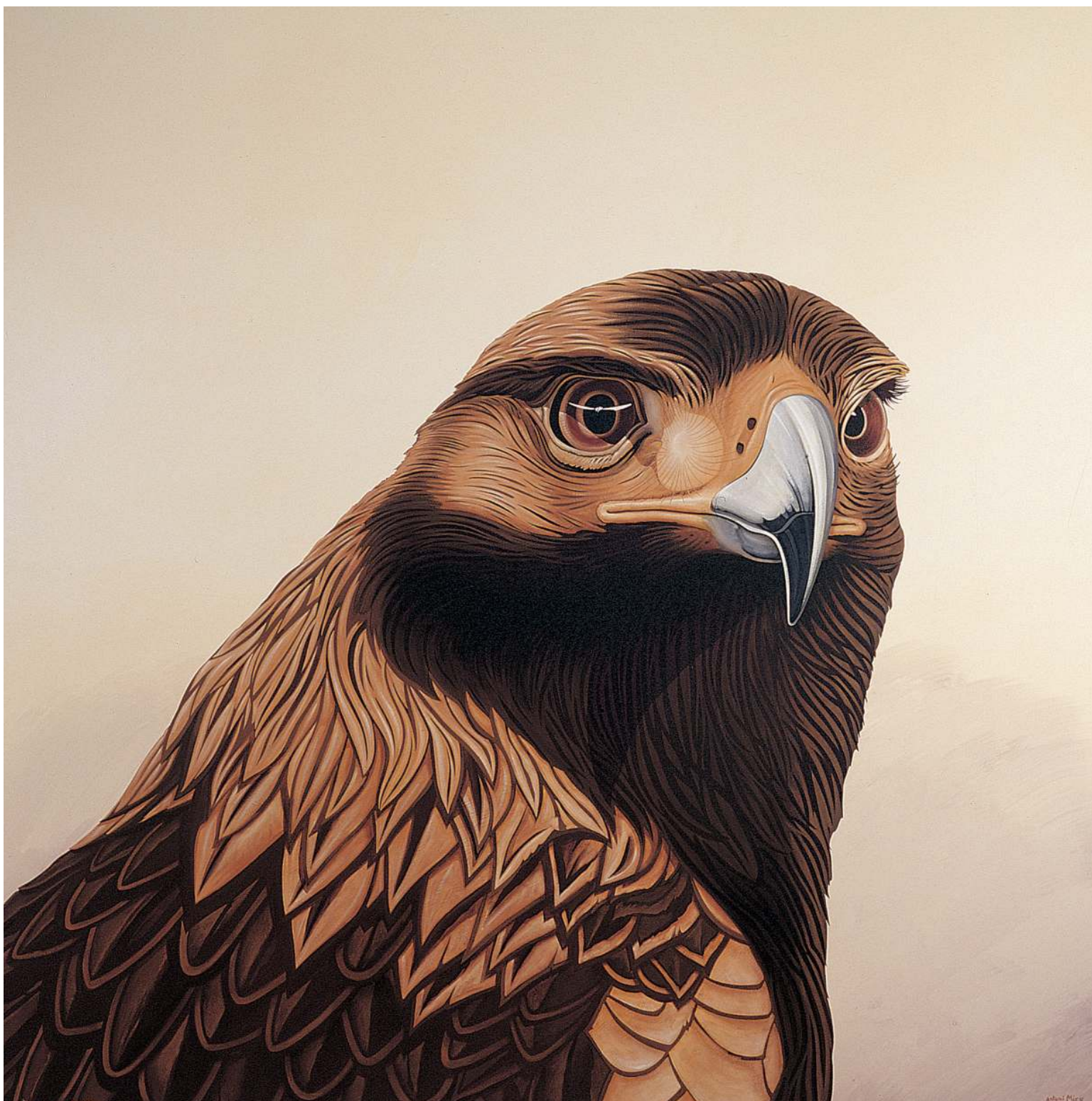


VIVACE

Norai 11 de setembre, 1995 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 200 x 200 cm



**Àliga dissecada**, 1996 / L'Alcoià. Acrílic sobre tela, 200 x 200 cm





**Interludi**, 1998 / Iwo Shima. Acrilic sobre tela, 300 x 300 cm

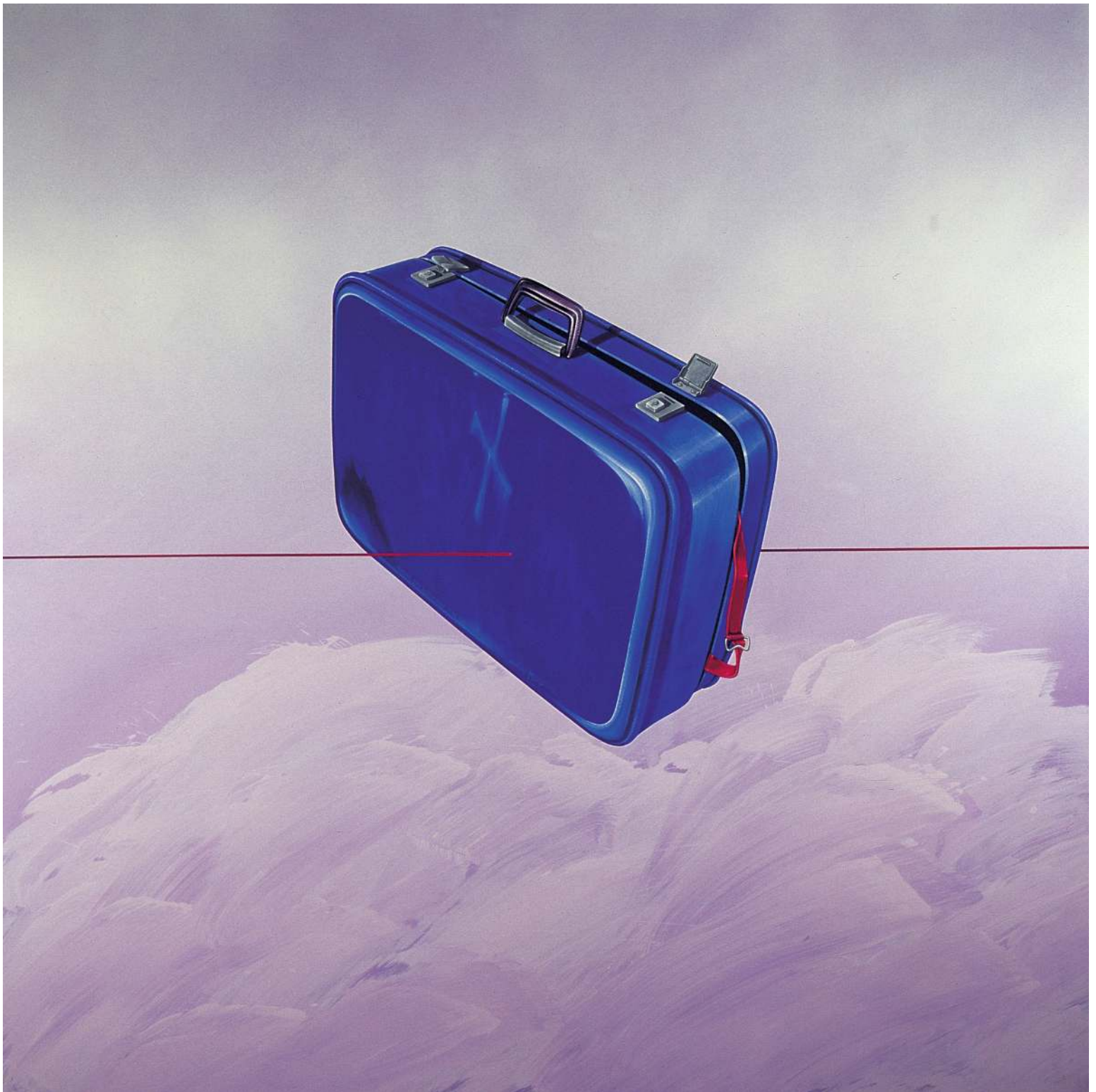




**Costa Blanca**, 1993. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm



**Valisa per subornar**, 1994. Acrílic sobre taula, 200 x 200 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



**Duel**, 1998. Pintura objecte, 100 x 200 x 23 cm



**Penjada**, 1998  
Pintura objecte, 200 x 100 x 29 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern,  
Generalitat



**Bici xilena**, 2003 / Santiago de Xile. Acrílic sobre tela, 65 x 92 cm  
**Bicing**, 2010 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 65 x 92 cm



**Bici-Mural**, 2009 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 65 x 92 cm

**Bici de L'Alguer**, 2010 / Sardenya. Acrílic sobre tela, 65 x 92 cm



**Velocípede turbo**, 1991. Acrílic sobre taula, 68 x 98 cm



**Bici-bou-blau**, 1991. Acrílic sobre taula, 68 x 98 cm





**Agressió amesurada**, 1992. Acrílic sobre taula, 98 x 98 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

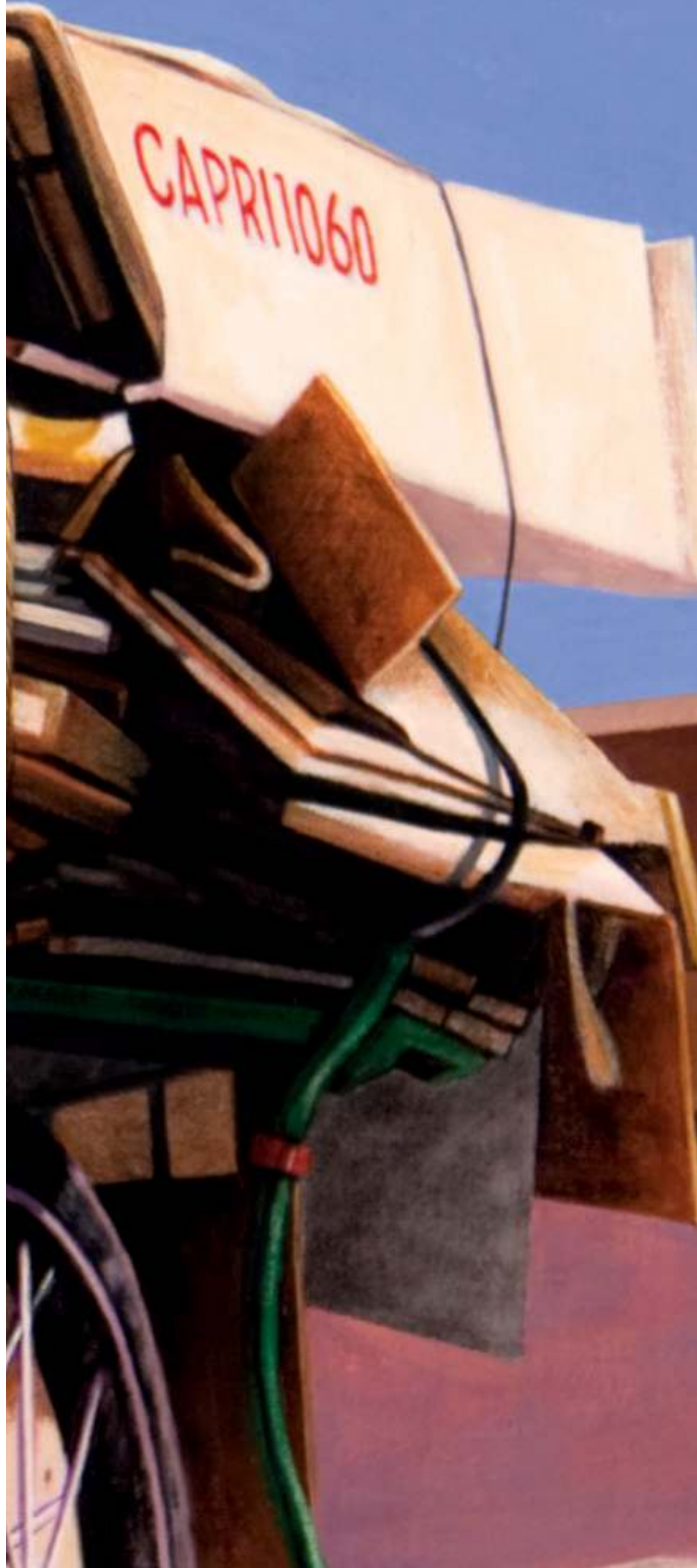


**Tardor a París**, 2009 / París. Acrílic sobre tela, 81 x 116 cm



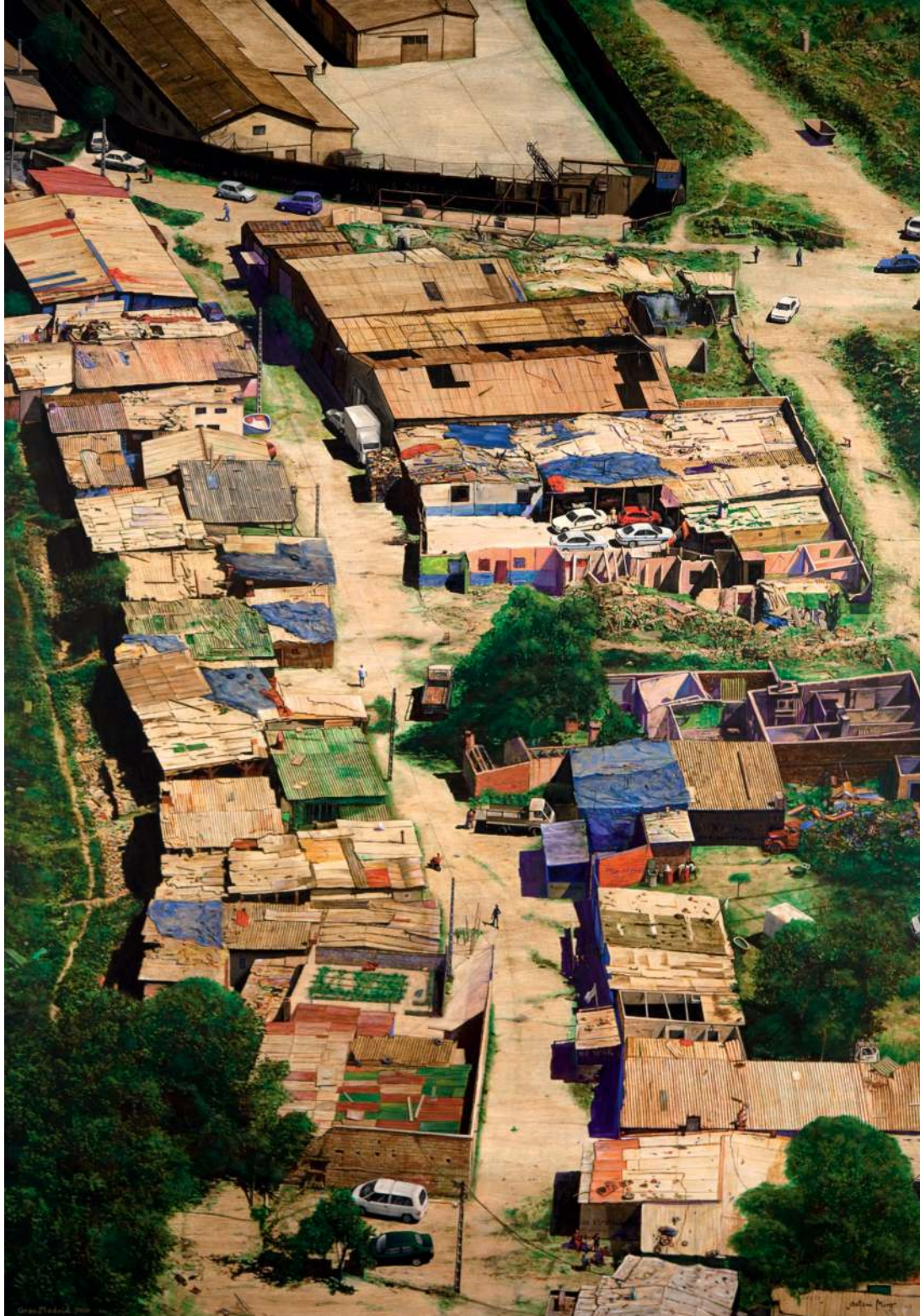


3



**POBRES**

**Gran Madrid**, 2010 / Barranquillas. Acrílico sobre tela, 162 x 114 cm



**Mendicax**, 2010 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 114 x 162 cm

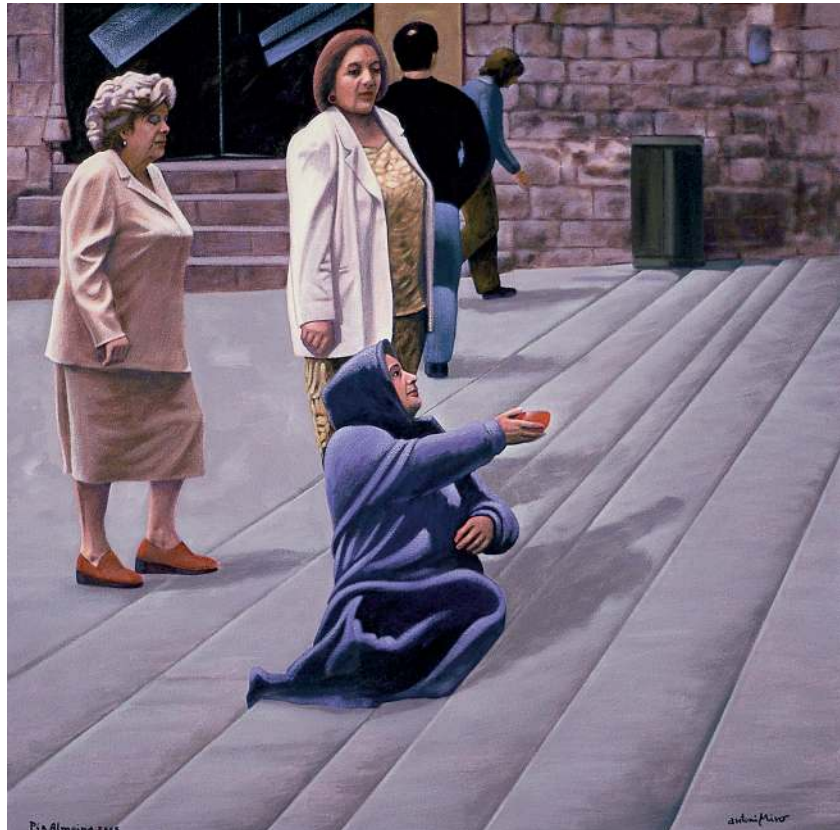


**Fer el ploricó**, 2005 / Varsòvia. Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm



**Pia Almoina**, 2005 / Barcelona  
Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm

**Repartiment global**, 2005 / Roma  
Acrilic i metall sobre tela, 65 x 65 cm







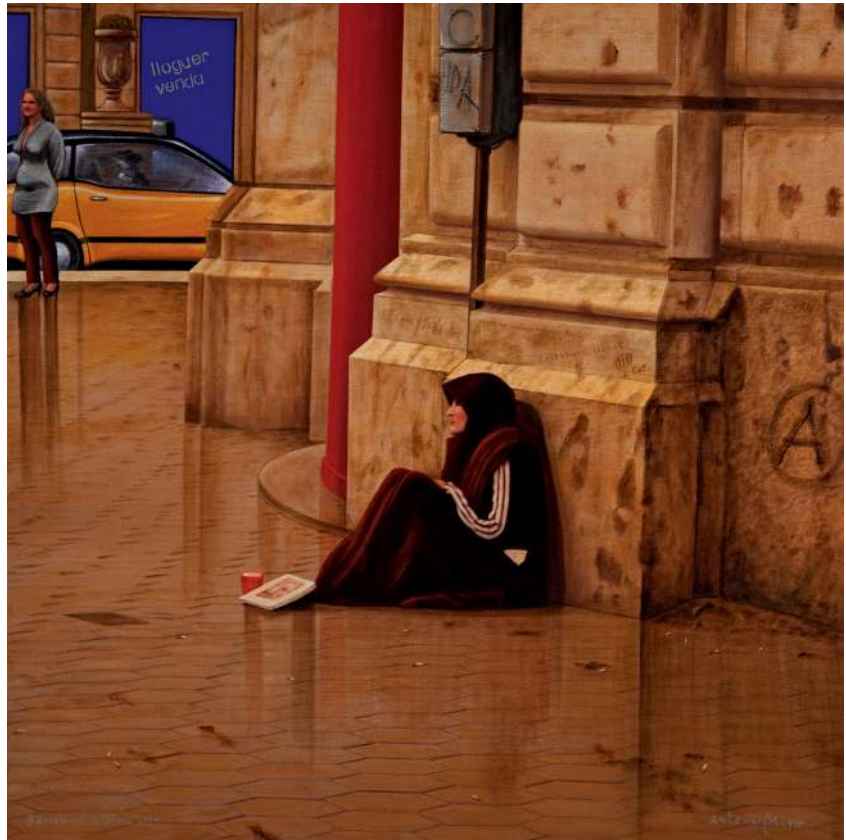
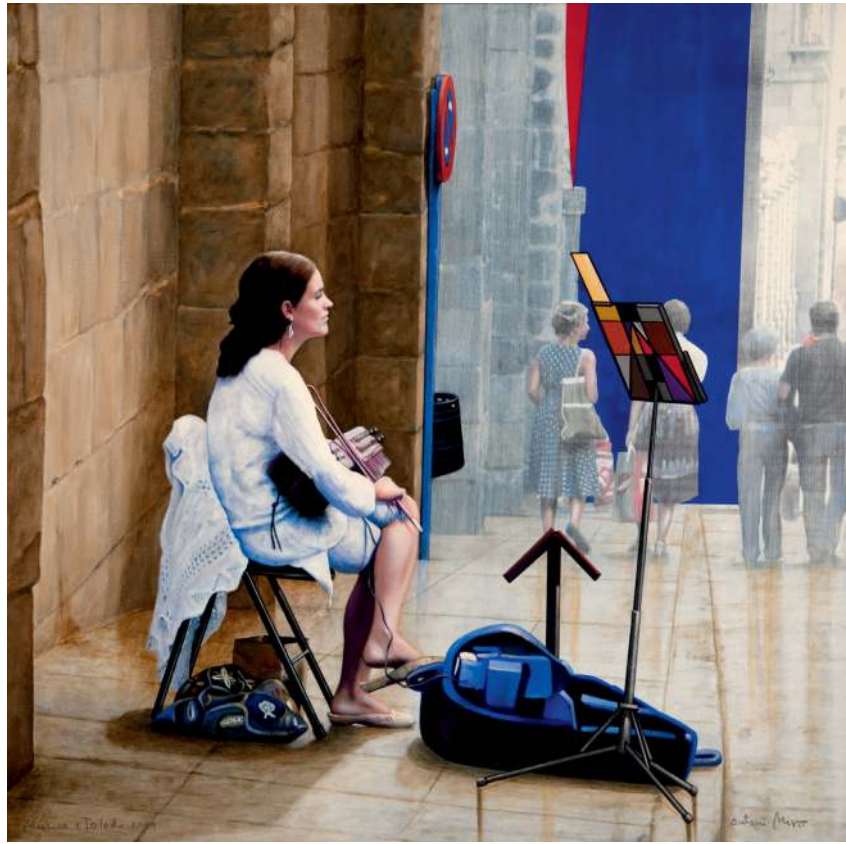
**Demanaire**, 2010 / Barcelona  
Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm

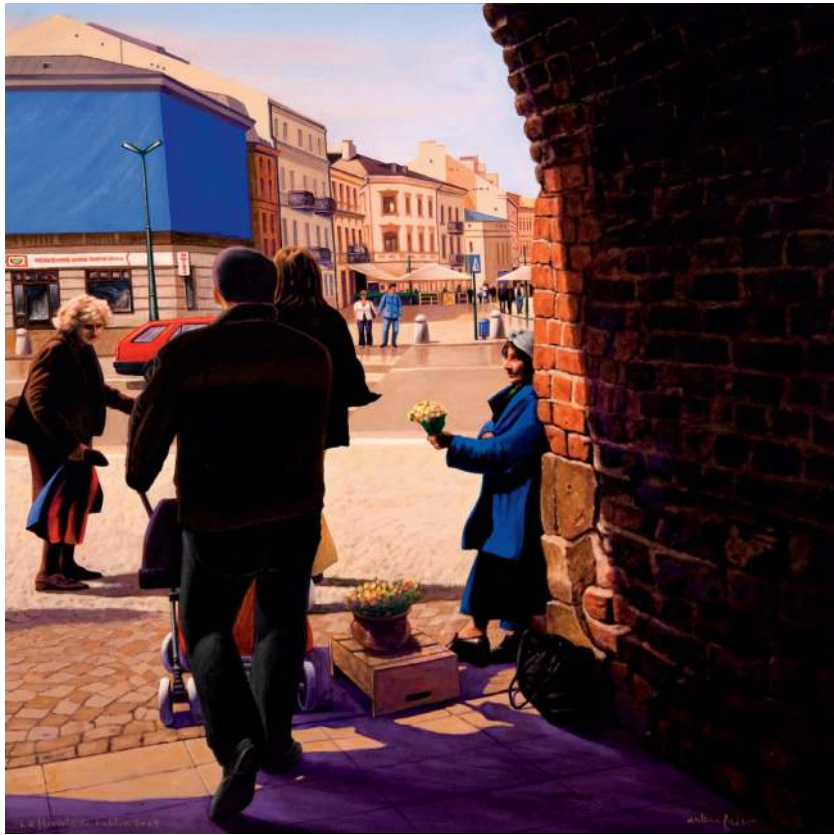
**Demanant**, 2010 / Barcelona  
Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm



**Música a Toledo**, 2009 / Toledo  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm

**Barcelona és bona**, 2010 / Barcelona  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm





**La florista de Lublín**, 2009 / Polònia

Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm

**Súplica**, 2005 / Madrid

Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm



**Menesterosa**, 2010 / Barcelona  
Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm  
**La nova era**, 2009 / Lublín  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm





**Requeriment**, 2005 / Madrid  
Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm

**Pido una ayuda**, 2005 / Toledo  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm



**Sense sostre**, 2009 / Madrid  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm  
**Vella a París**, 2010 / París  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm





**Al marge**, 2010 / Barcelona  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm

**Immigrants**, 2010 / Barcelona  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm



**La manca de Conca**, 2009 / Conca

Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm

**Mercat global**, 2009 / Lublín

Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm







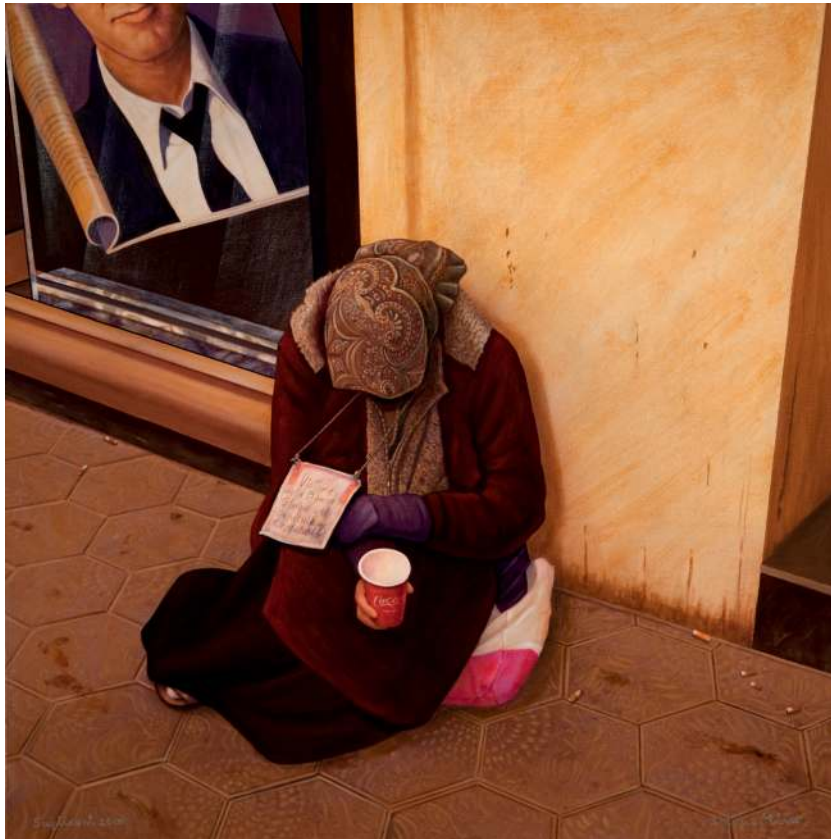
**Amor a la música**, 2010 / Barcelona  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm

**Home cargol**, 2010 / Barcelona  
Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm



**Pensionista**, 2010 / Barcelona  
Acrílic i metall sobre tela, 65 x 65 cm  
**Transportista coreà**, 2009 / Seül  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm





**Suplicant**, 2010 / Barcelona  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm

**Jai Faim**, 2009 / París  
Acrílic sobre tela, 65 x 65 cm

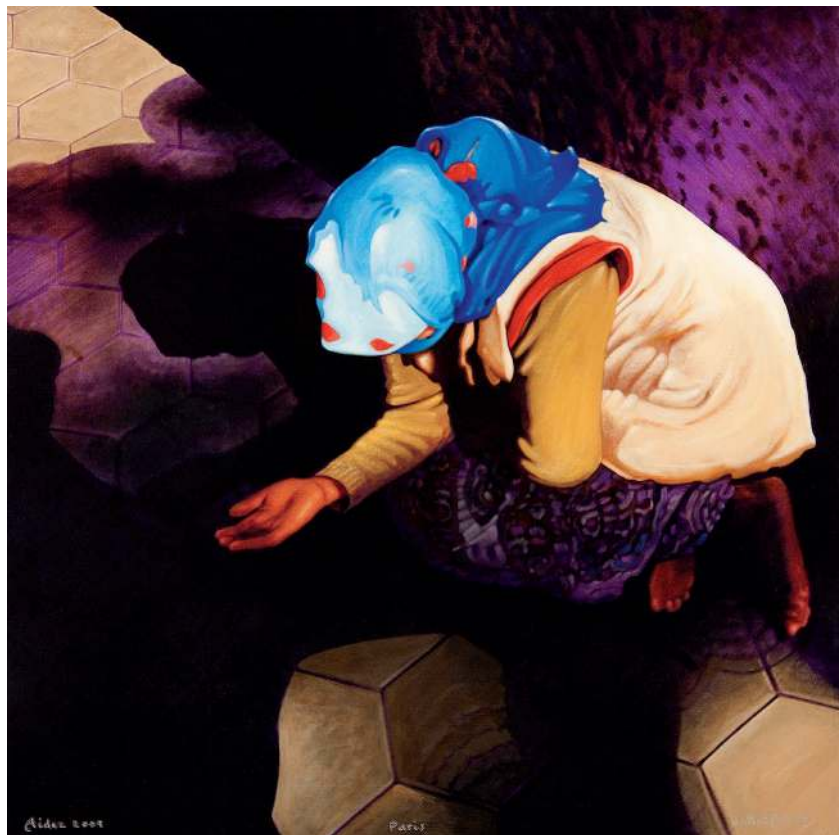
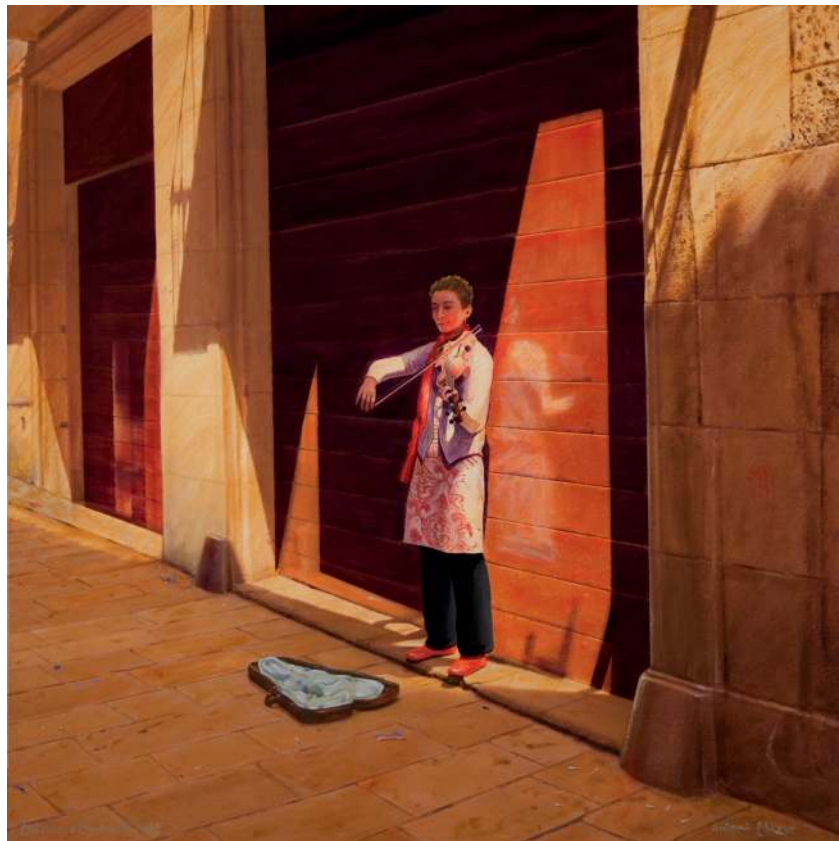


**Música a Montcada**, 2010 / Barcelona

Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm

**Aidez**, 2009 / París

Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm



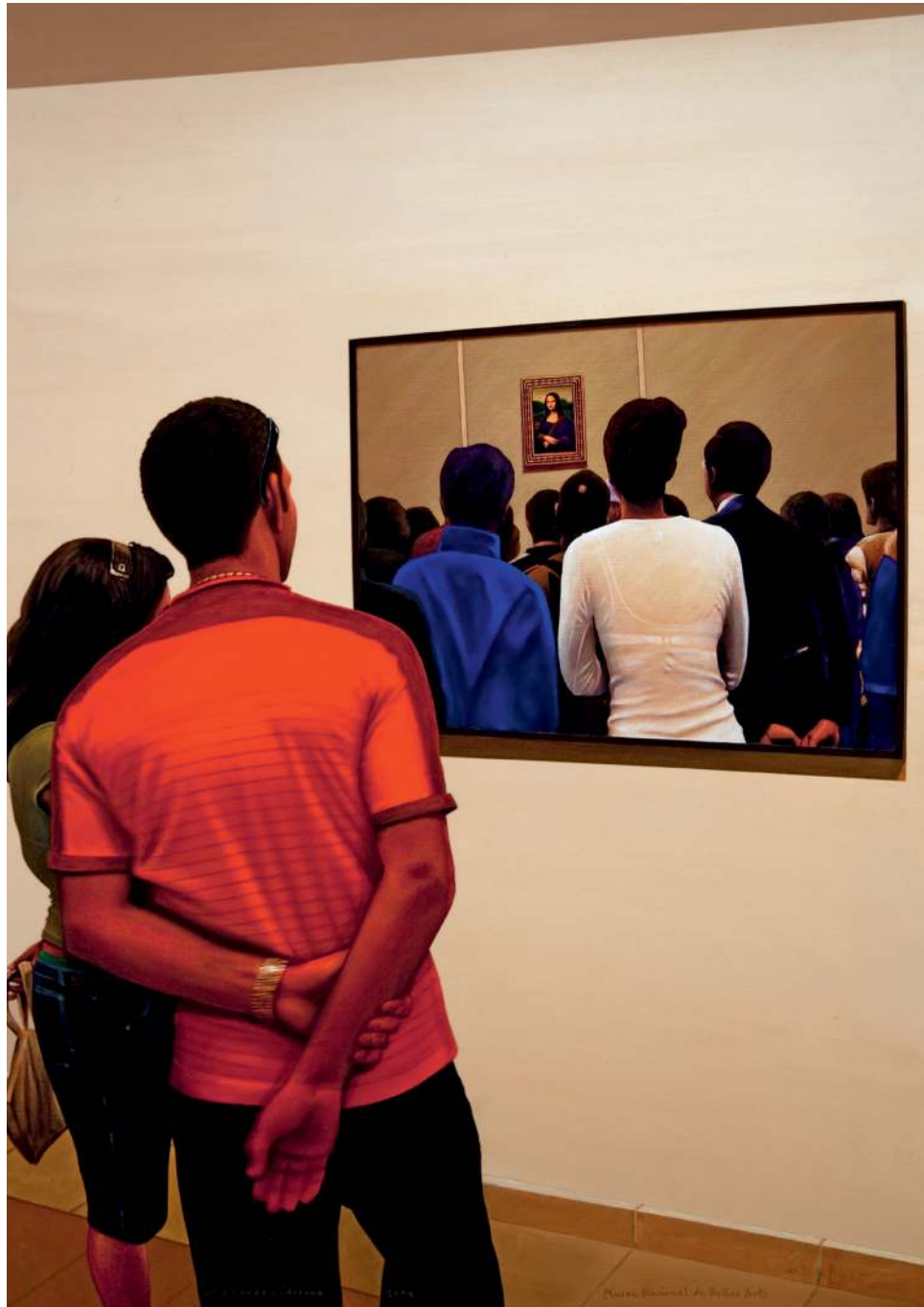


4

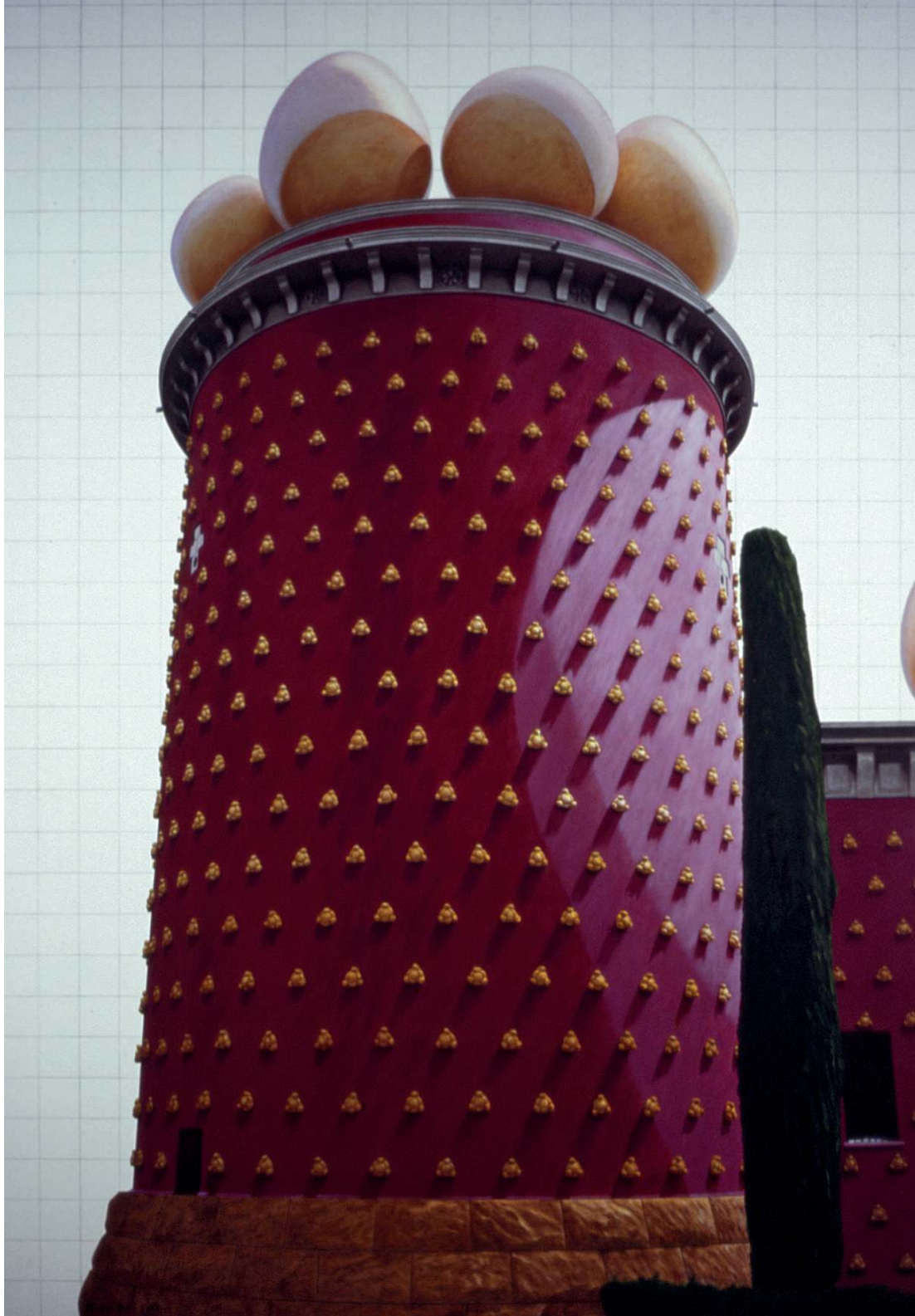




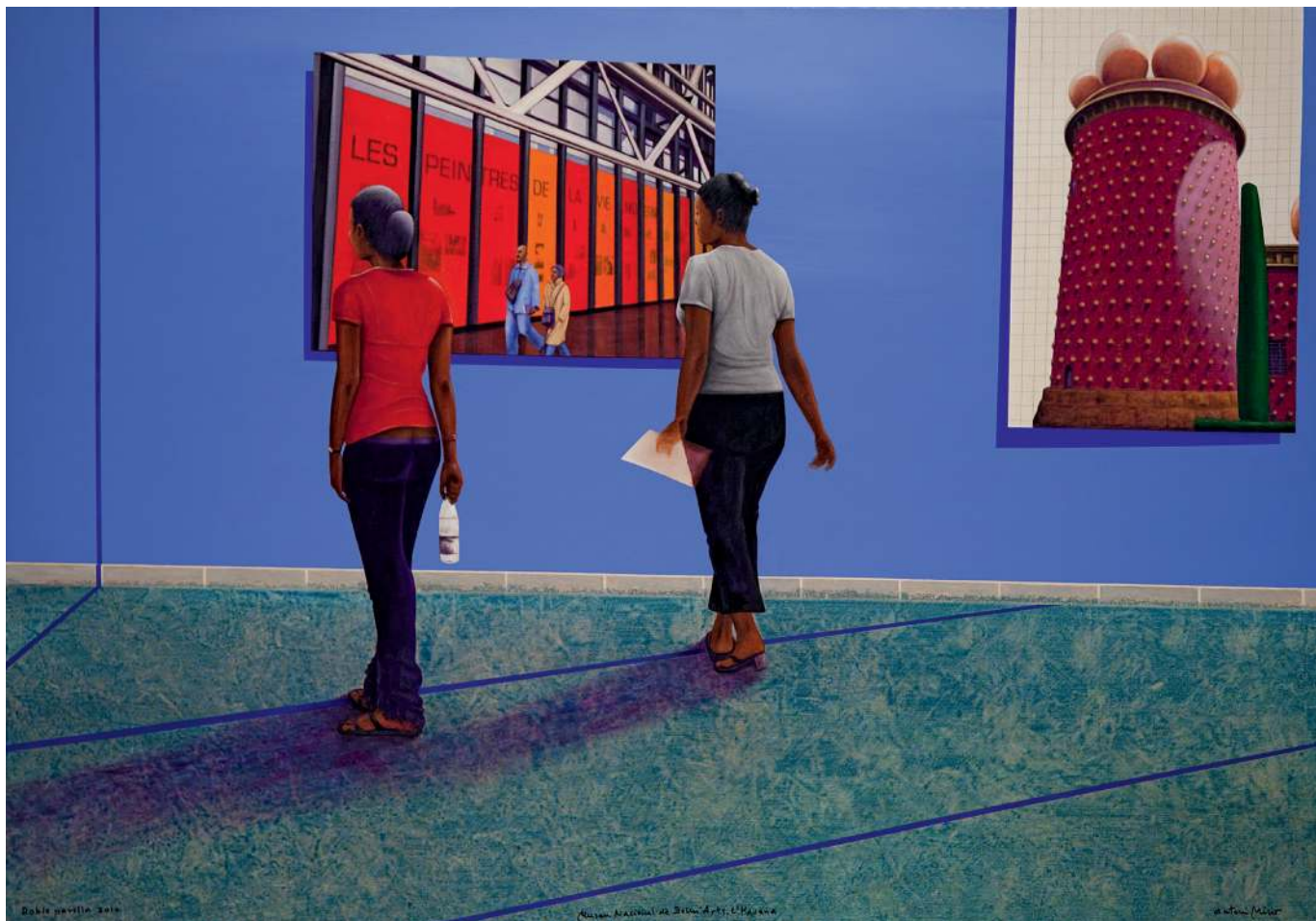
**La Gioconda a L'Havana**, 2009 / Cuba. Acrílic sobre tela, 92 x 65 cm







**Doble parella**, 2010 / L'Havana. Acrílic sobre tela, 81 x 116 cm



**Teatre Museu Dalí**, 2008 / Figueres. Acrílic sobre tela, 81 x 116 cm



**D'art contemporani**, 2011 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 81 x 116 cm



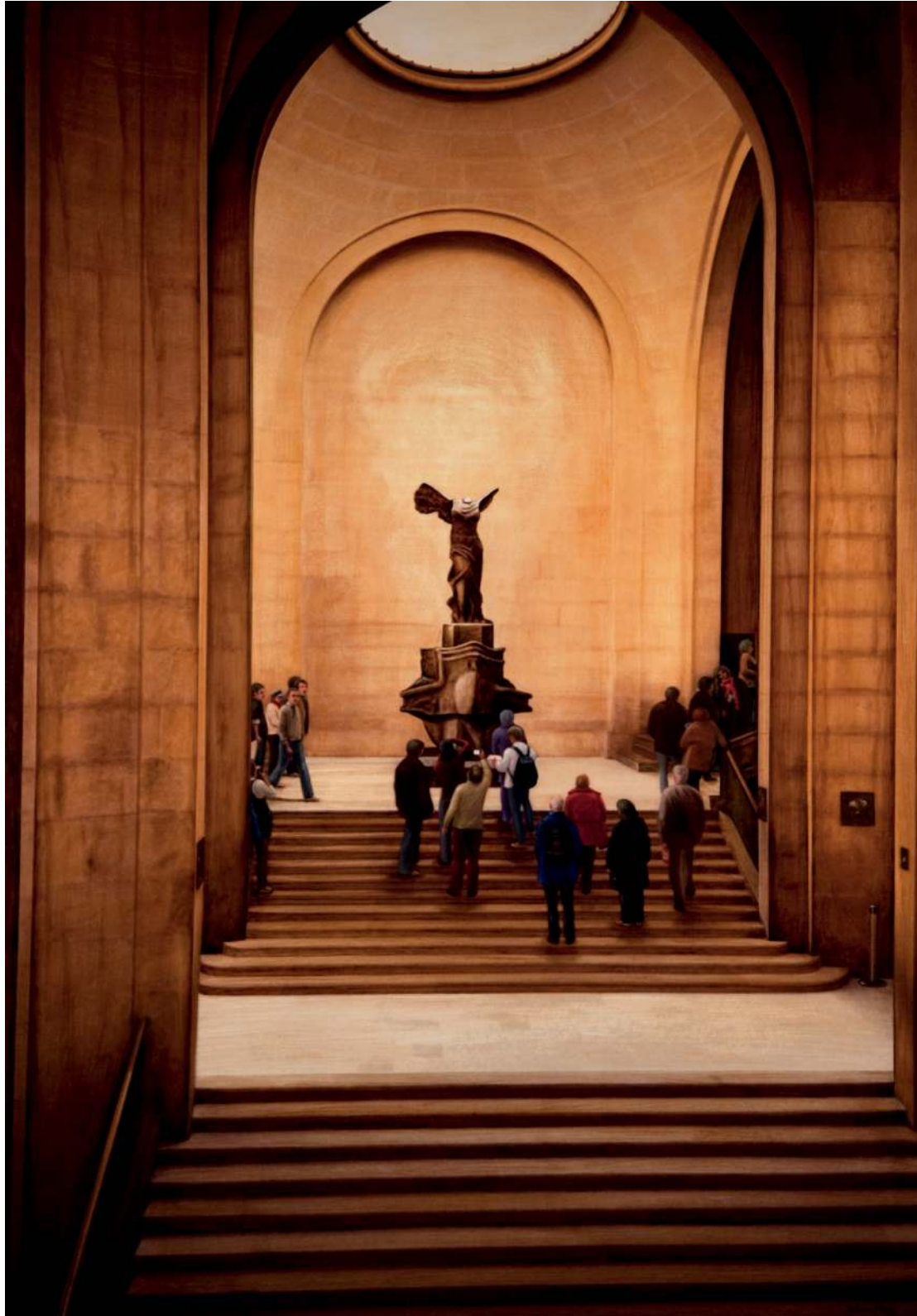
**Grècia al British**, 2002 / Londres. Acrílic i metall sobre tela, 81 x 116 cm



**Mirant a Wifredo Lam**, 2011 / L'Havana. Acrilic sobre tela, 81 x 116 cm



**Victòria al Louvre**, 2010 / París. Acrílic sobre tela, 162 x 114 cm



**Museo Casas Colgadas**, 2009 / Conca. Acrílico sobre tela, 162 x 114 cm





**La font del Mutt**, 2008 / Nova York. Acrílic i metall sobre tela, 162 x 114 cm



**Museo de arte cubano**, 2008 / L'Havana. Acrílico sobre tela, 162 x 114 cm



**Museu de Barcelona**, 2010 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 162 x 114 cm



**Guggenheim Museoa**, 2003 / Bilbao. Acrilic sobre tela, 92 x 65 cm



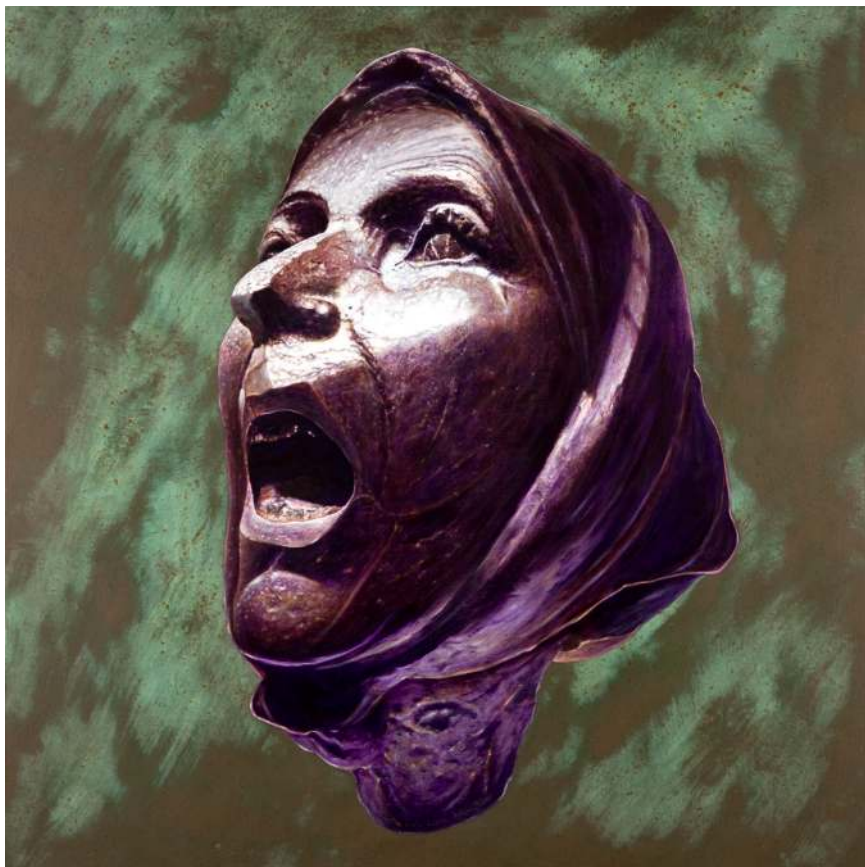
**Victòria de Samotràcia**, 2007 / París. Acrílic i metall sobre tela, 162 x 114 cm



**Esquerra**, 2010 / Barcelona. Acrílic i metall sobre tela, 162 x 114 cm

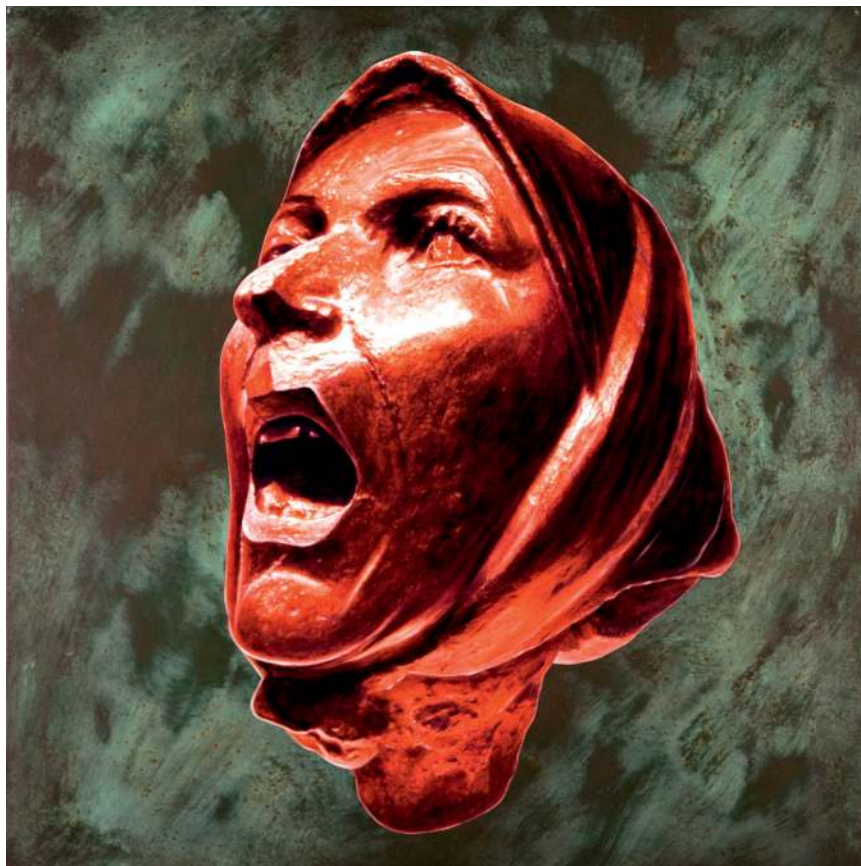


**Quatre crits 1**, 2011 / Barcelona. Acrílic i metall sobre tela, 116 x 116 cm  
**Quatre crits 2**, 2011 / Barcelona. Acrílic i metall sobre tela, 116 x 116 cm



**Quatre crits 3**, 2011 / Barcelona. Acrílic i metall sobre tela, 116 x 116 cm

**Quatre crits 4**, 2011 / Barcelona. Acrílic i metall sobre tela, 116 x 116 cm





Museu Reina Sofia, 2005 / Madrid. Acrilic sobre tela, 92 x 65 cm



**Caixaforum**, 2005 / Barcelona. Acrílic sobre tela, 92 x 65 cm



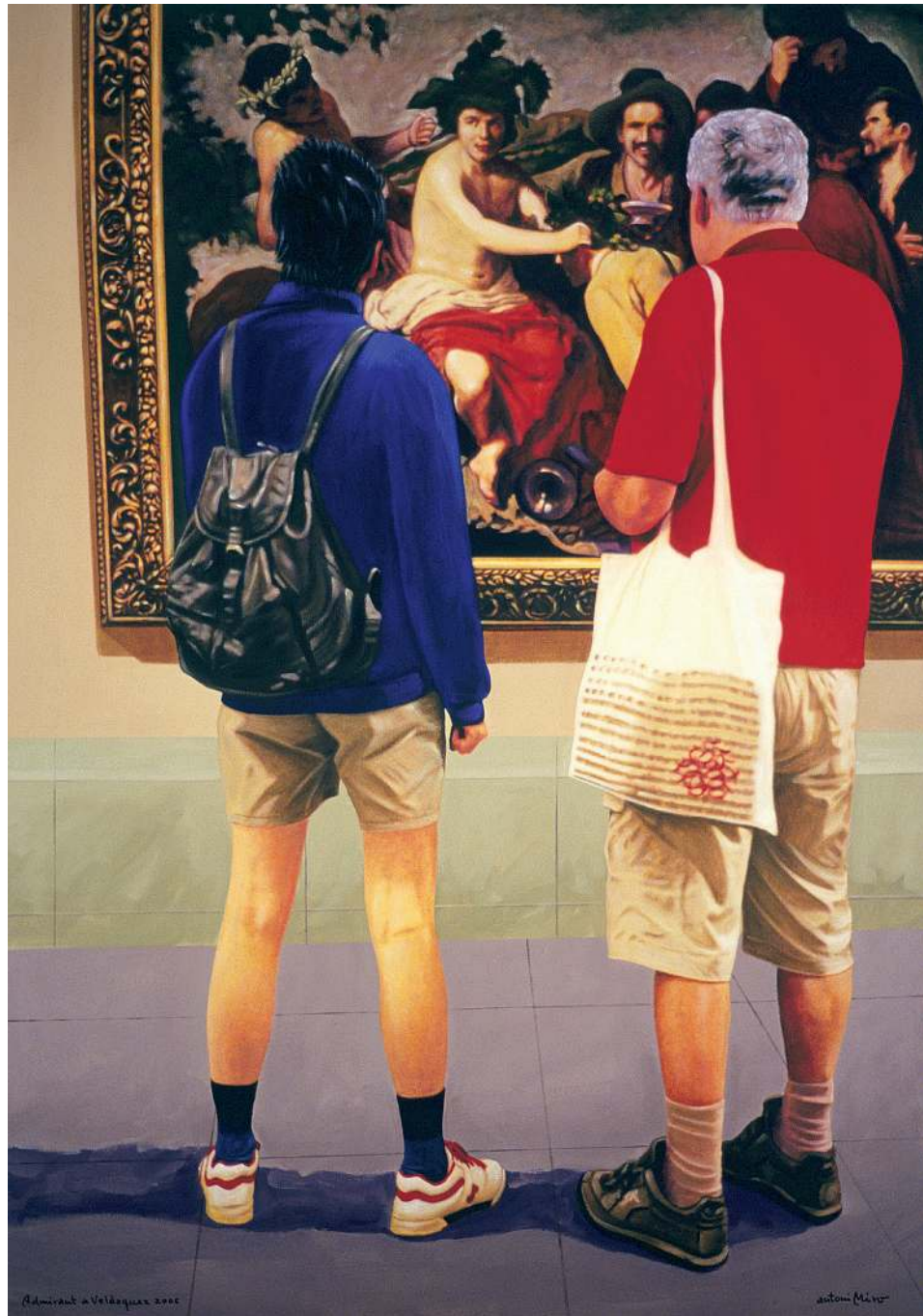
**Pintor a Orsay**, 2008 / París. Acrílico sobre tela, 92 x 65 cm



**Estudi a Orsay**, 2008 / París. Acrílic sobre tela, 92 x 65 cm



**Admirant Velázquez**, 2006 / Madrid. Acrílico sobre tela, 92 x 65 cm



**Manet a Orsay**, 2008 / París. Acrílic sobre tela, 92 x 65 cm



**Paris a L'Havana**, 2009 / Cuba. Acrilic sobre tela, 92 x 65 cm



**Mirant a Monet**, 2009 / París. Acrílic sobre tela, 92 x 65 cm

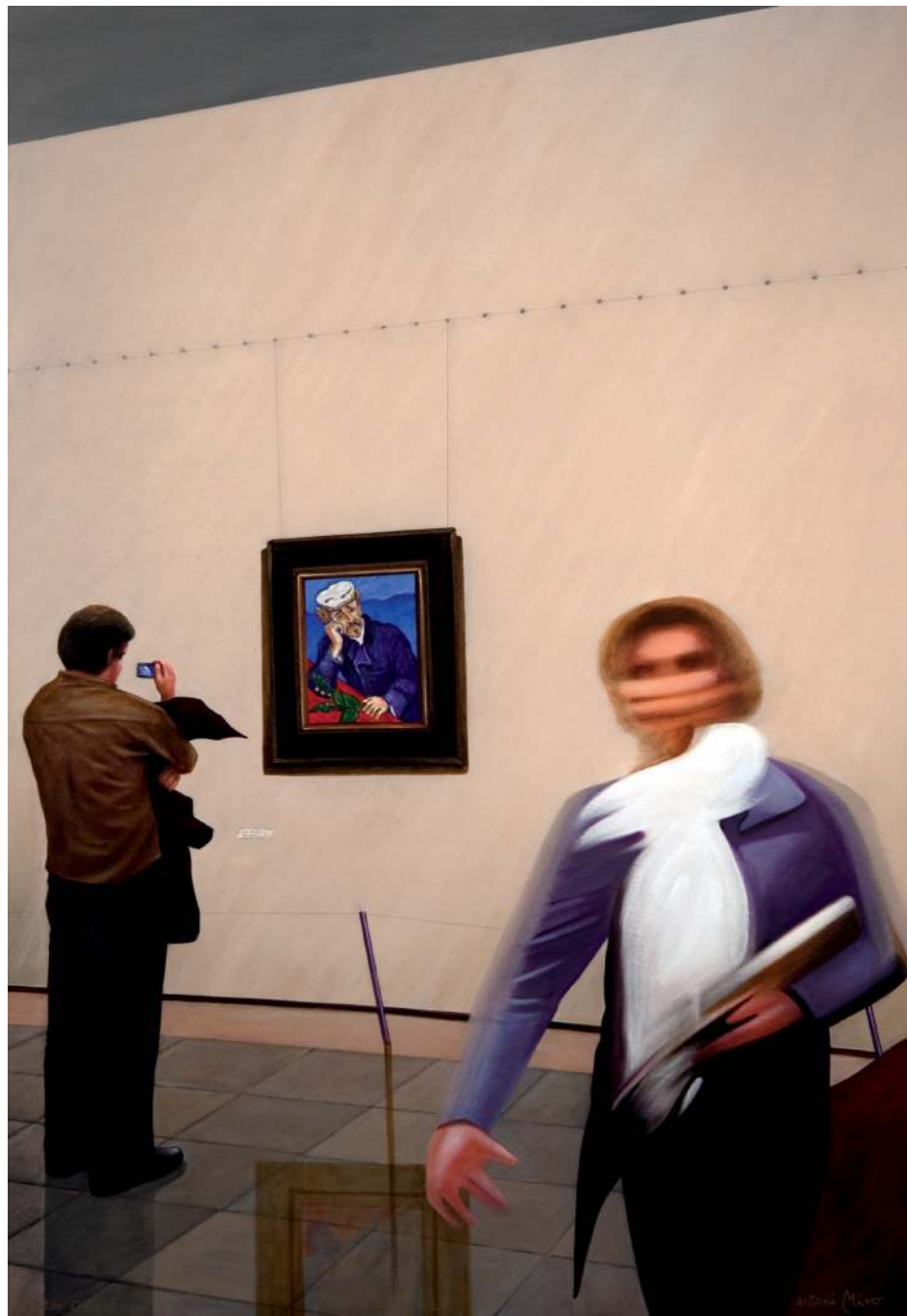




**Warhol i perfil**, 2003 / Madrid. Acrilic sobre tela, 92 x 65 cm



**Doctor Gachet**, 2009 / Paris. Acrílico sobre tela, 92 x 65 cm





5



No a la guerra, 2004 / Londres. Acrílico sobre tela, 81 x 116 cm



**Palestineta**, 2011 / Gaza nord. Acrílico sobre tela, 81 x 116 cm



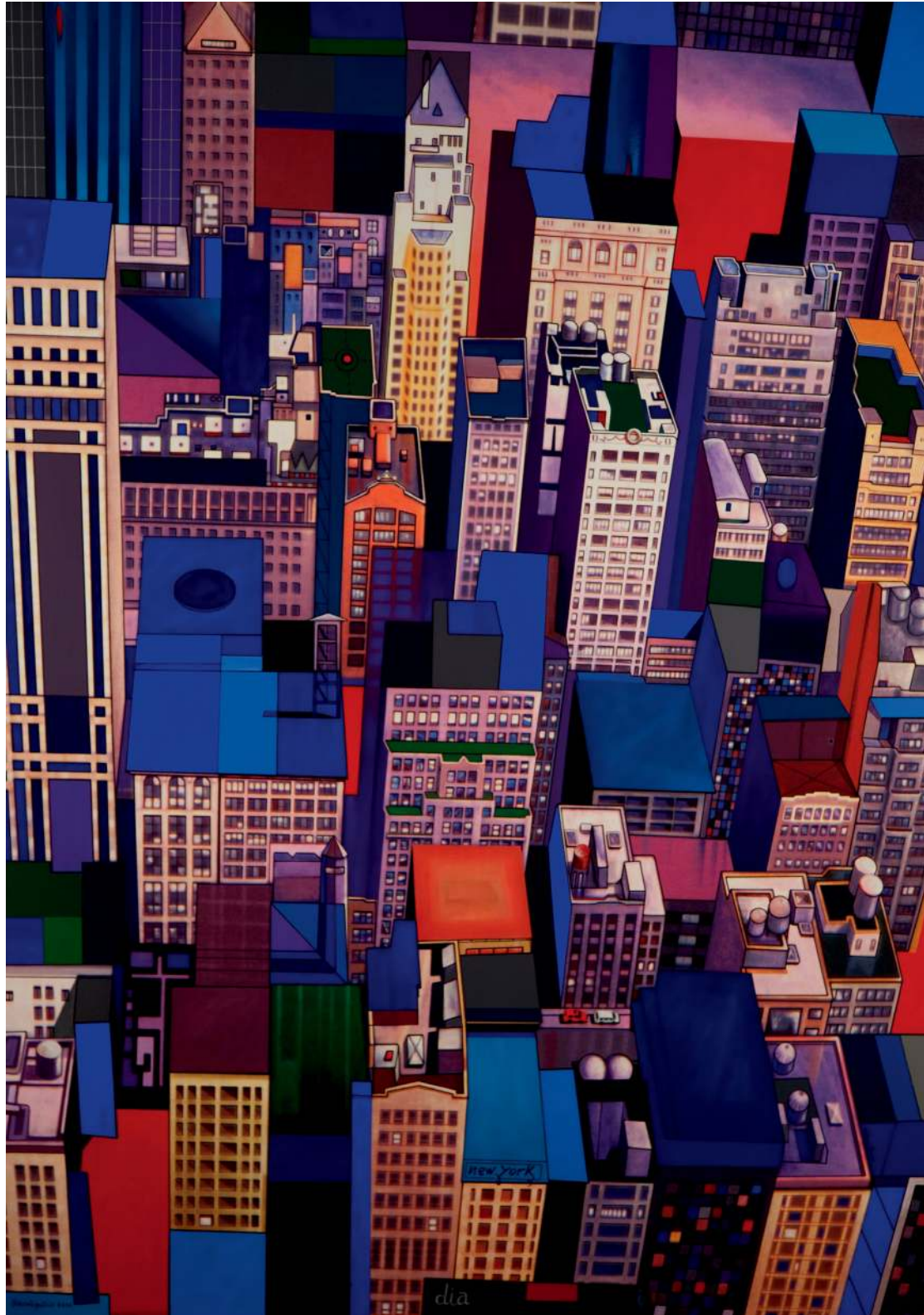
**NECRÒPOLIS**



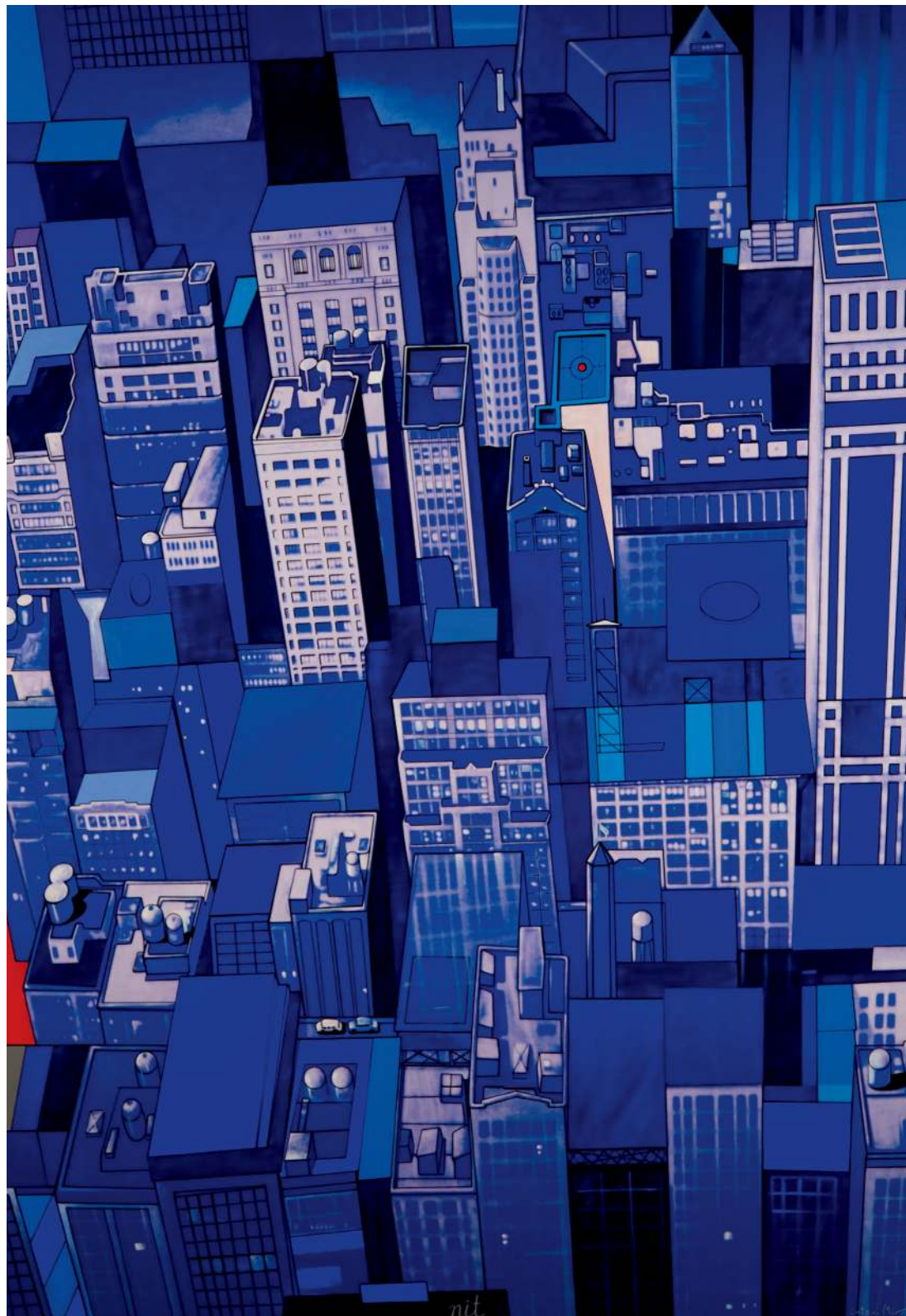
**Gran ciutat-dipòsit**, 2007 / Nova York  
Acrílic sobre tela. Políptic de 7 peces de 162 x 114 cm cada una  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat







**Necrópolis**, 2010 (Dia i nit) / Nova York. Acrílic sobre tela. Díptic, 162 x 228 cm



**Pols blanca**, 2012 / Manhattan, NY. Acrílic sobre tela  
Políptic de 12 peces de 65 x 65 cm cada una







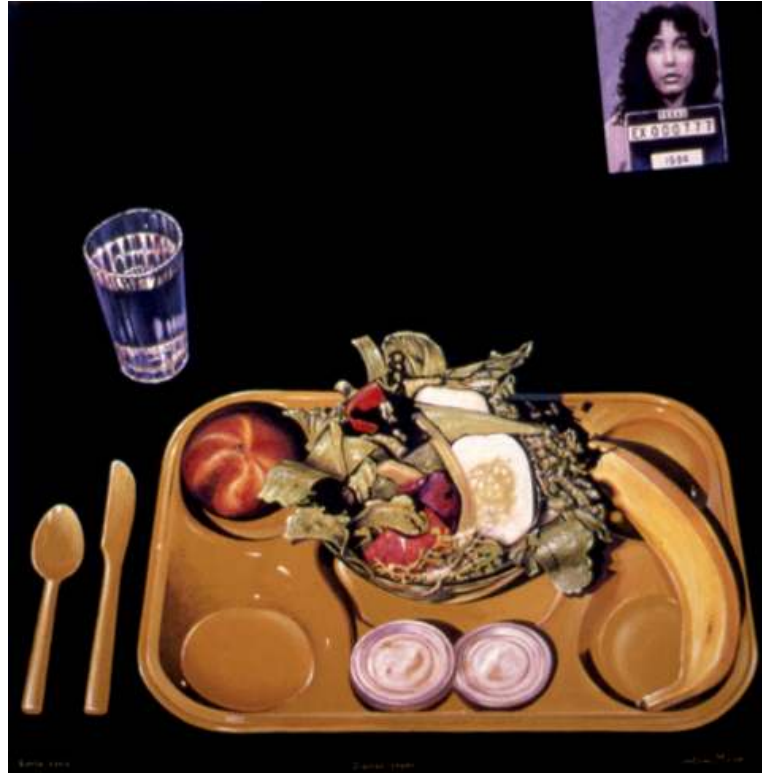
6





**Karla**, 2005 / Texas, EUA. Acrílico sobre tela, 65 x 65 cm

**Ricky**, 2005 / Carolina del nord, EUA. Acrílico sobre tela, 65 x 65 cm





**Margie**, 2005 / Carolina del nord, EUA. Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm

**John**, 2005 / Carolina del nord, EUA. Acrilic sobre tela, 65 x 65 cm



**Harry**, 2005 / Oregon, EUA. Acrílico sobre tela, 65 x 65 cm

**Larry**, 2005 / Texas, EUA. Acrílico sobre tela, 65 x 65 cm



**Donald**, 2005 / Tucson, Arizona, EUA. Acrílico sobre tela, 65 x 65 cm

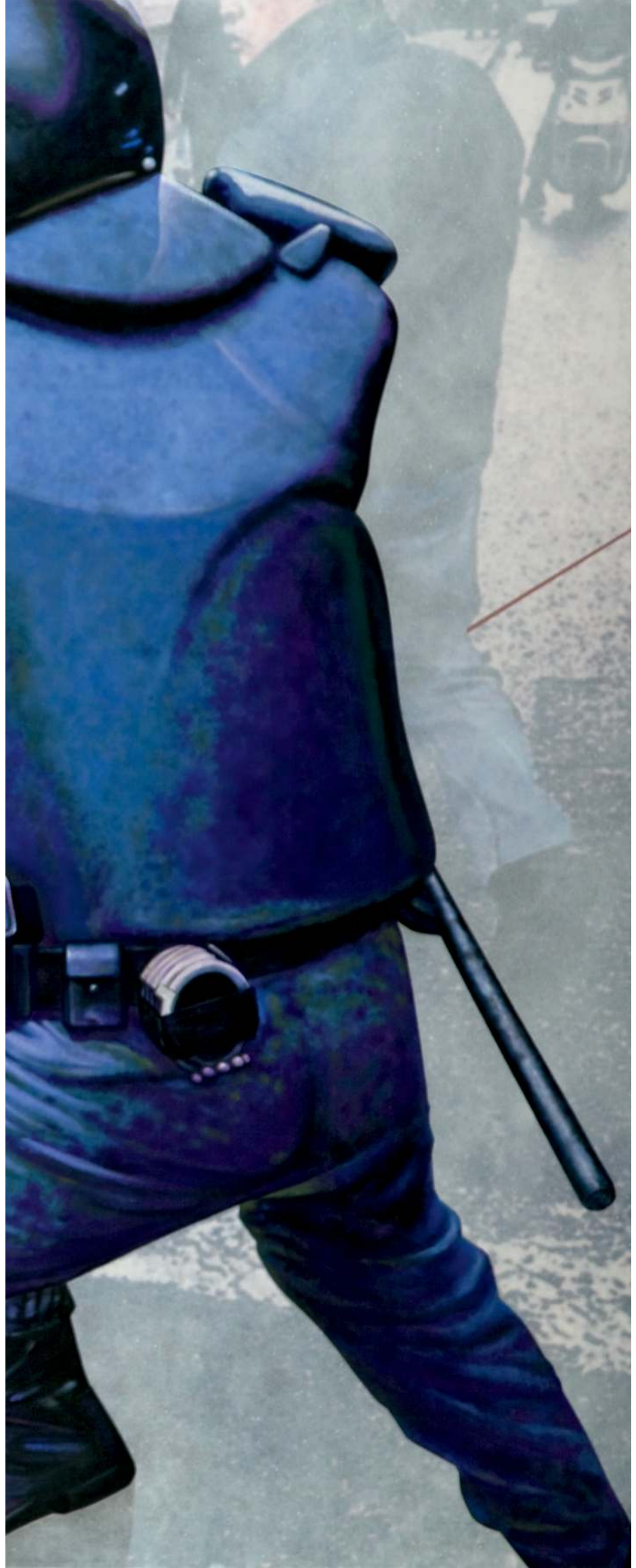


**Timothy**, 2005 / Indiana, EUA. Acrílico sobre tela, 65 x 65 cm





7



**Primavera valenciana**, 2012 / València. Acríli sobre tela, 114 x 162 cm



**Governo ladro**, 2012 / Roma. Acrilic sobre tela, 114 x 162 cm





**Tortura BBA**, 2010 / Iraq. Acrílic i metall sobre tela, 162 x 114 cm



**Ramadà**, 2007 / Melilla. Acrílic sobre tela, 162 x 114 cm



**Les galeries**, 2008 / Alcoi. Acrílic sobre tela, 162 x 114 cm



8



**Crani-gos**, 2007 / Sopalmo. Acrílico sobre tela, 162 x 114 cm



**Gran crani post Pau**, 2008 / Barcelona. Acrílic sobre tela. Díptic, 200 x 200 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



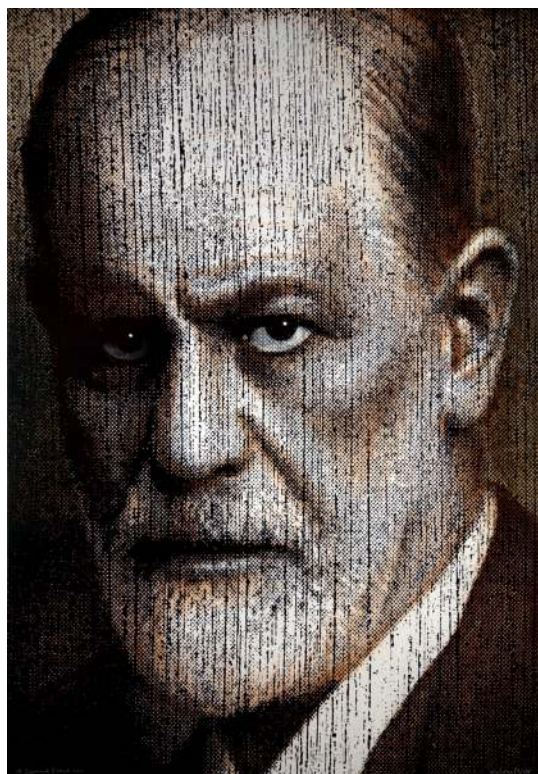
**PERSONATGES**

**A Antoni Gaudi**, 2012 / Reus. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Antonio Gades**, 2012 / Elda. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Pau Casals**, 2012 / El Vendrell. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Sigmund Freud**, 2012 / Freiberg. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

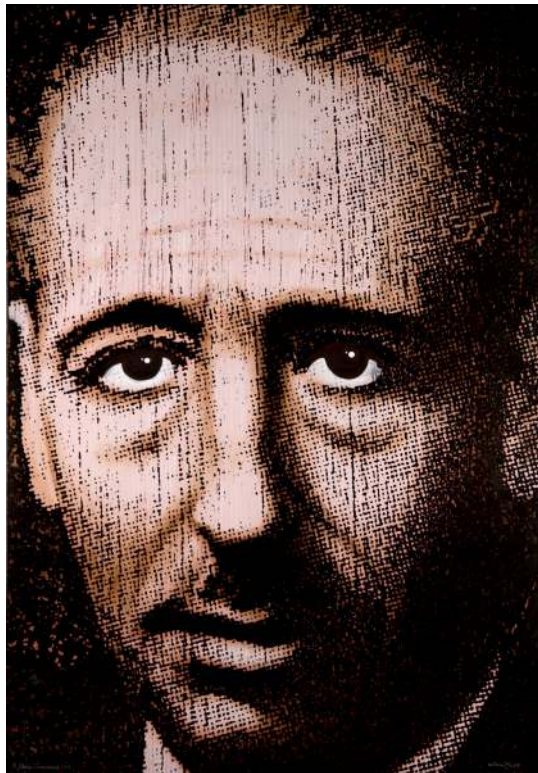


**A Lluís Companys**, 2012 / El Tarròs, Barcelona. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Salvador Allende**, 2012 / Valparaíso, Chile. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Salvador Dalí**, 2012 / Figueres. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Puig Antich**, 2012 / Barcelona. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm



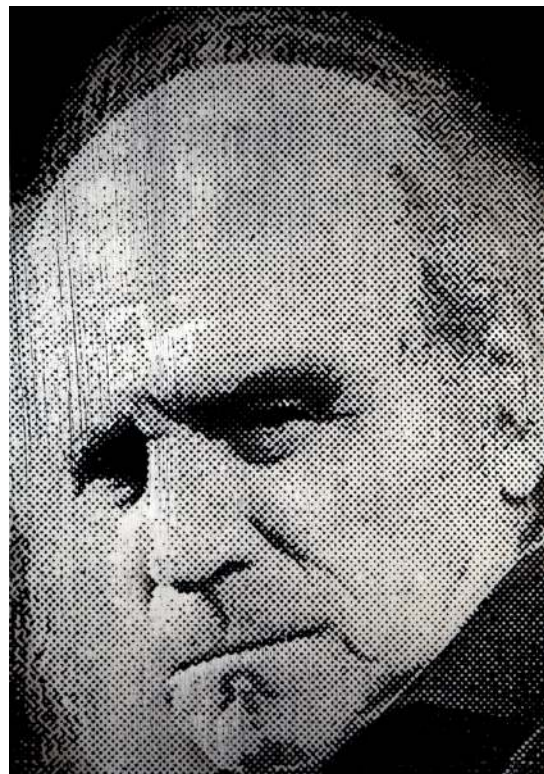
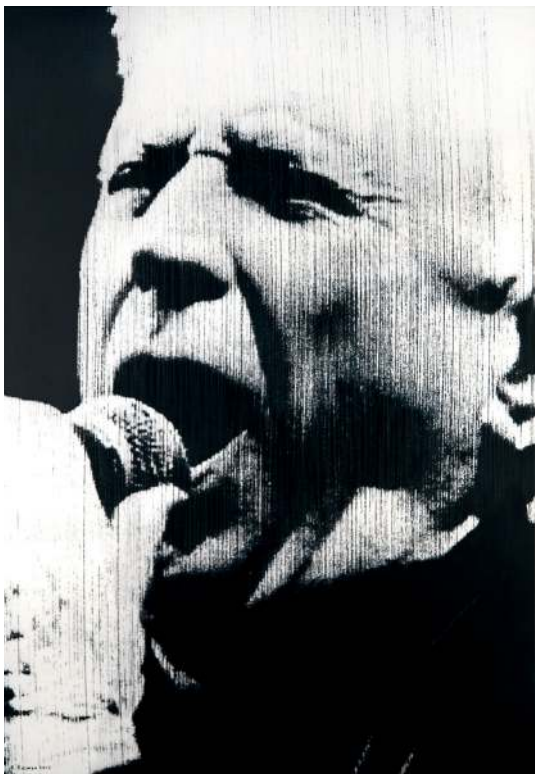
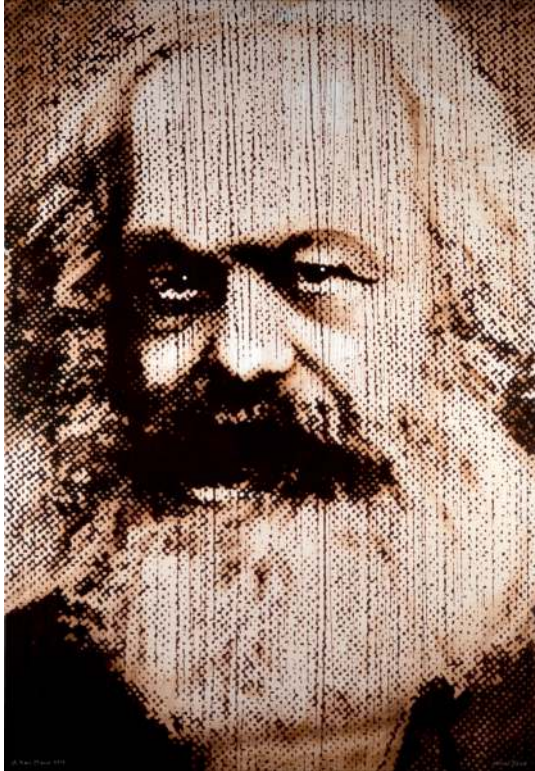


**A Karl Marx**, 2012 / Trèveris, Alemanya. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Maria del Mar Bonet**, 2012 / Mallorca. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Raimon**, 2012 / Xàtiva. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Leo Ferré**, 2012 / Montecarlo. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

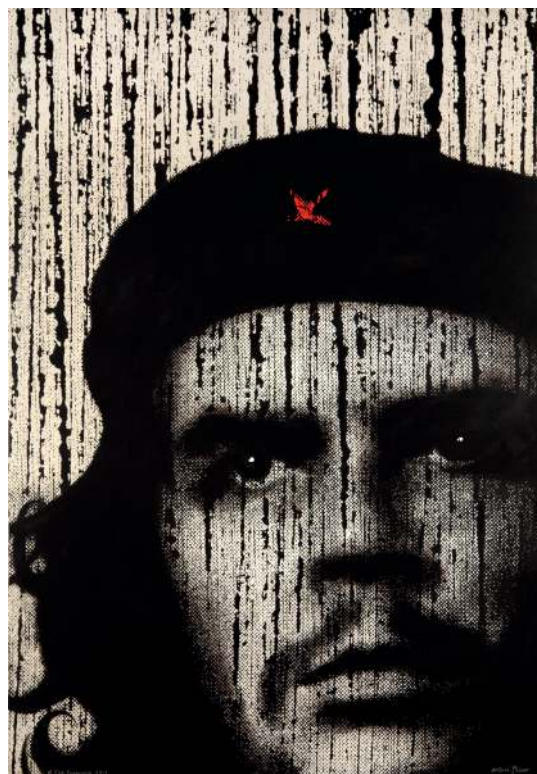


**A Antoni Tàpies**, 2012 / Barcelona. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Pablo Picasso**, 2012 / Màlaga. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

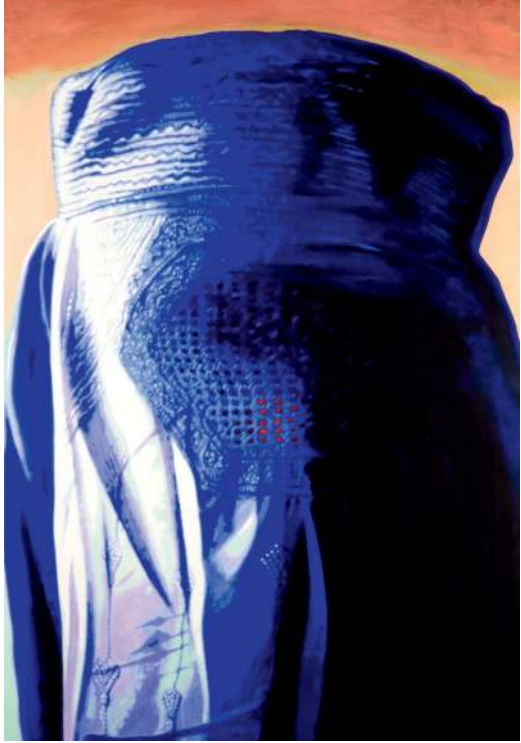
**A Ovidi Montllor**, 2012 / Alcoi. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Ché Guevara**, 2012 / Rosario, Argentina. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm



**Burka Políptico**, 2010 / Afganistan. Acrílico sobre tela. Políptico, 334 x 734 cm





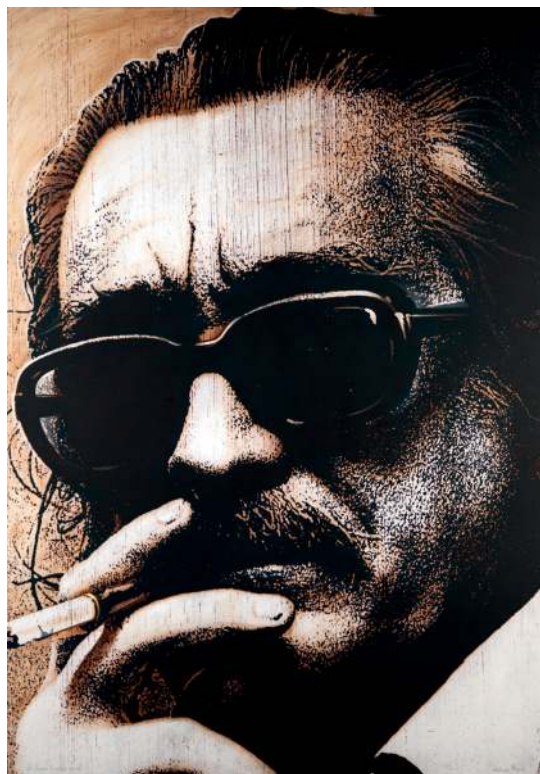
**PERSONATGES**

**A Joan Fuster**, 2012 / Sueca. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Jordi Valor**, 2012 / Alcoi. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Vicent Andrés Estellés**, 2012 / Burjassot. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Isabel-Clara Simó**, 2012 / Alcoi. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

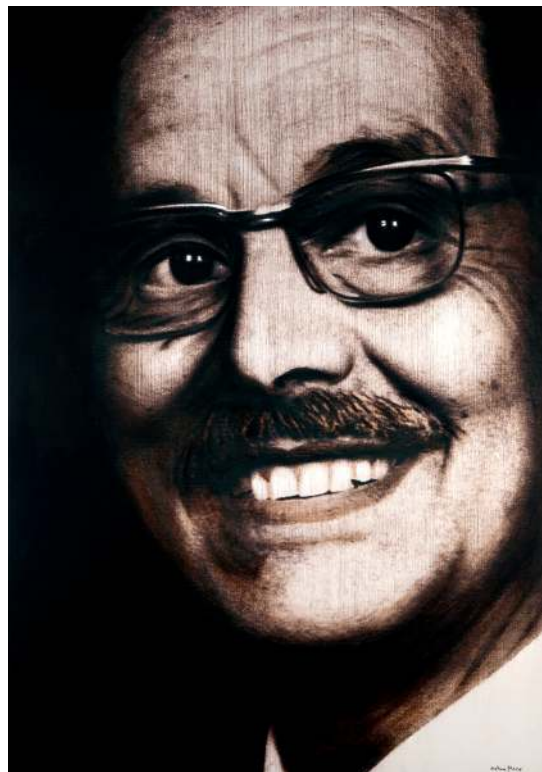


**A Manuel Sanchis Guarnex**, 2012 / València. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Joan Valls**, 2012 / Alcoi. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Salvador Espriu**, 2012 / Santa Coloma de Farners, Barcelona. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Enric Valor**, 2012 / Castalla. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

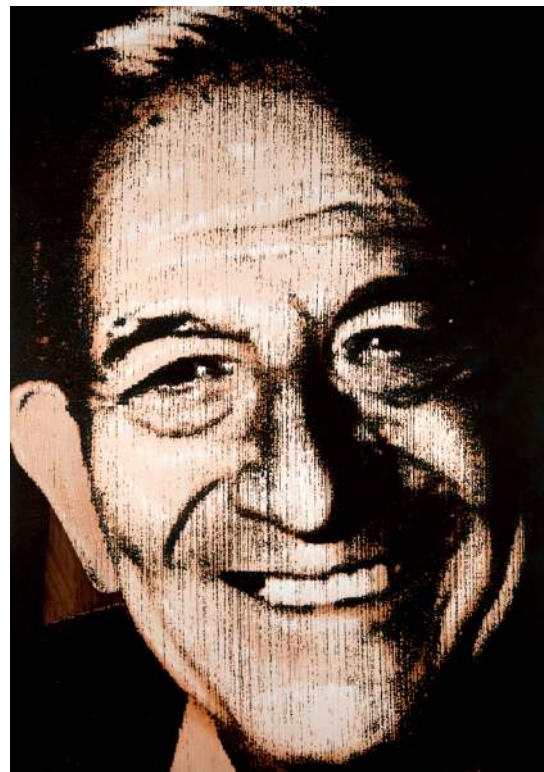
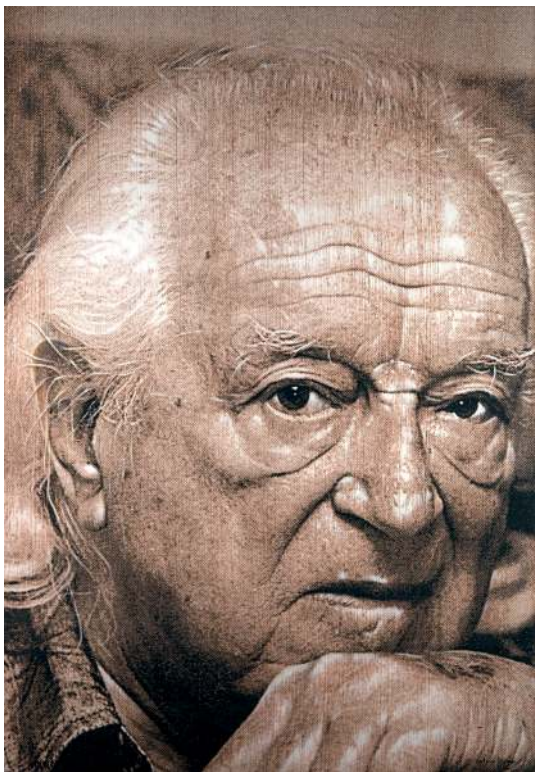
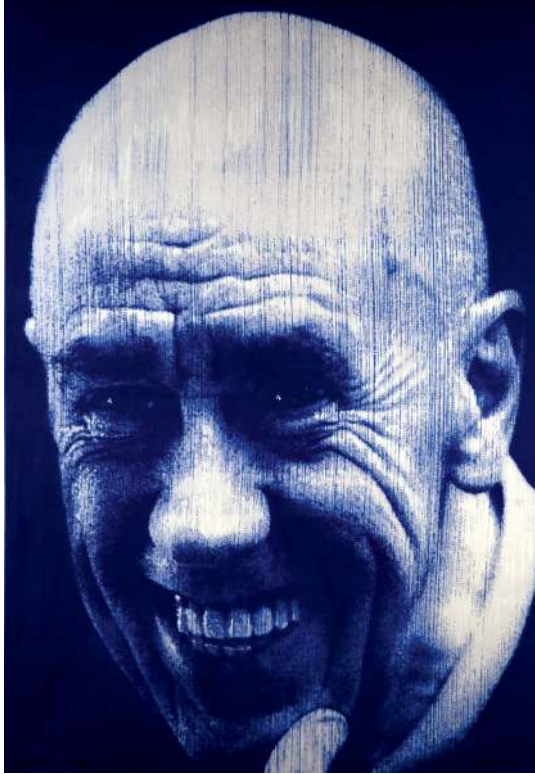


**A Miquel Martí i Pol**, 2012 / Roda de Ter. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A M. Hernández**, 2012 / Oriola. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Rafael Alberti**, 2012 / Cadis. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Joan Coromines**, 2012 / Barcelona. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm



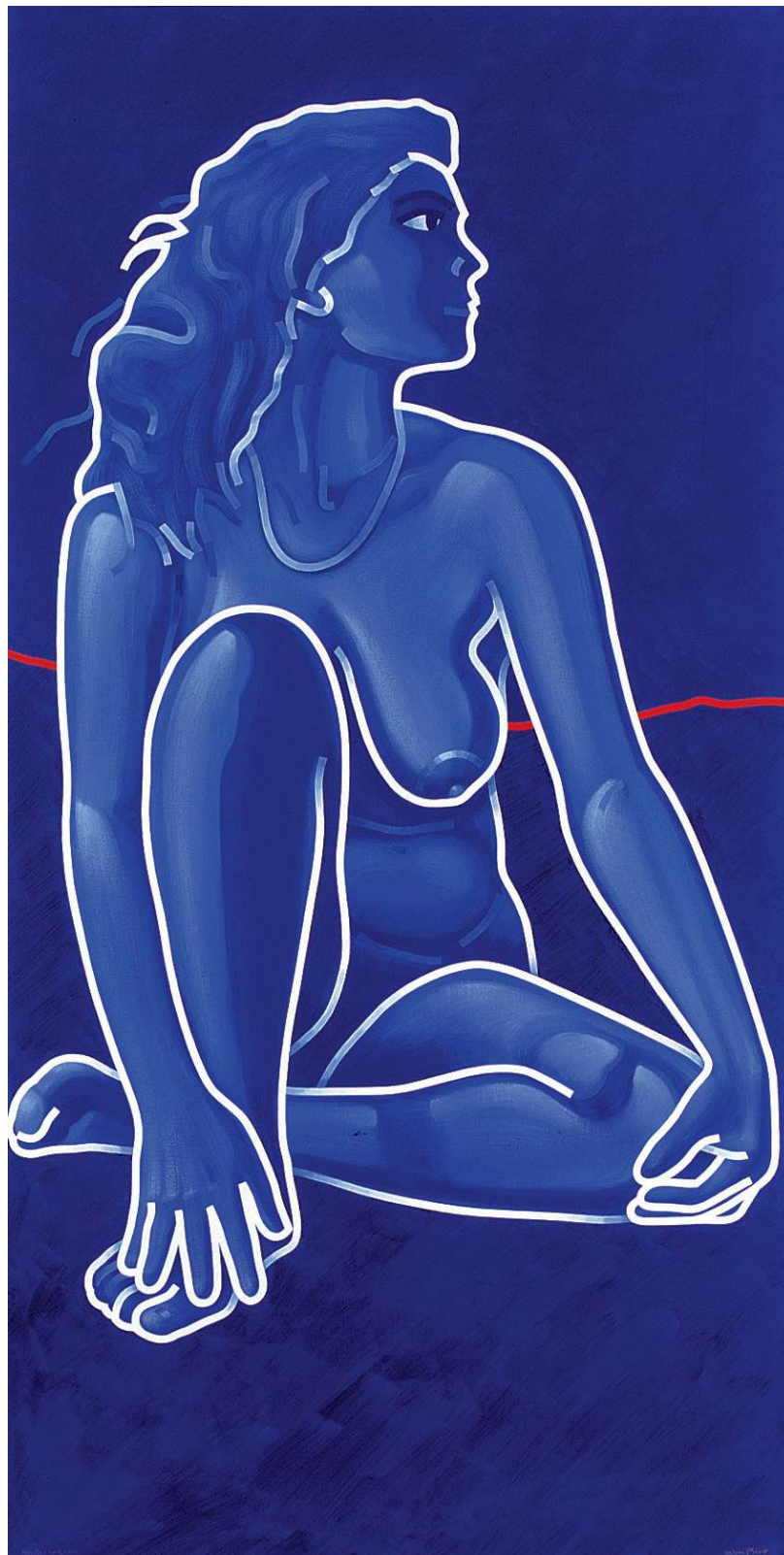
**A Josep Pla**, 2012 / Palafrugell. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm

**A Salvat Papasseit**, 2012 / Barcelona. Acrílic mixta sobre tela, 162 x 114 cm



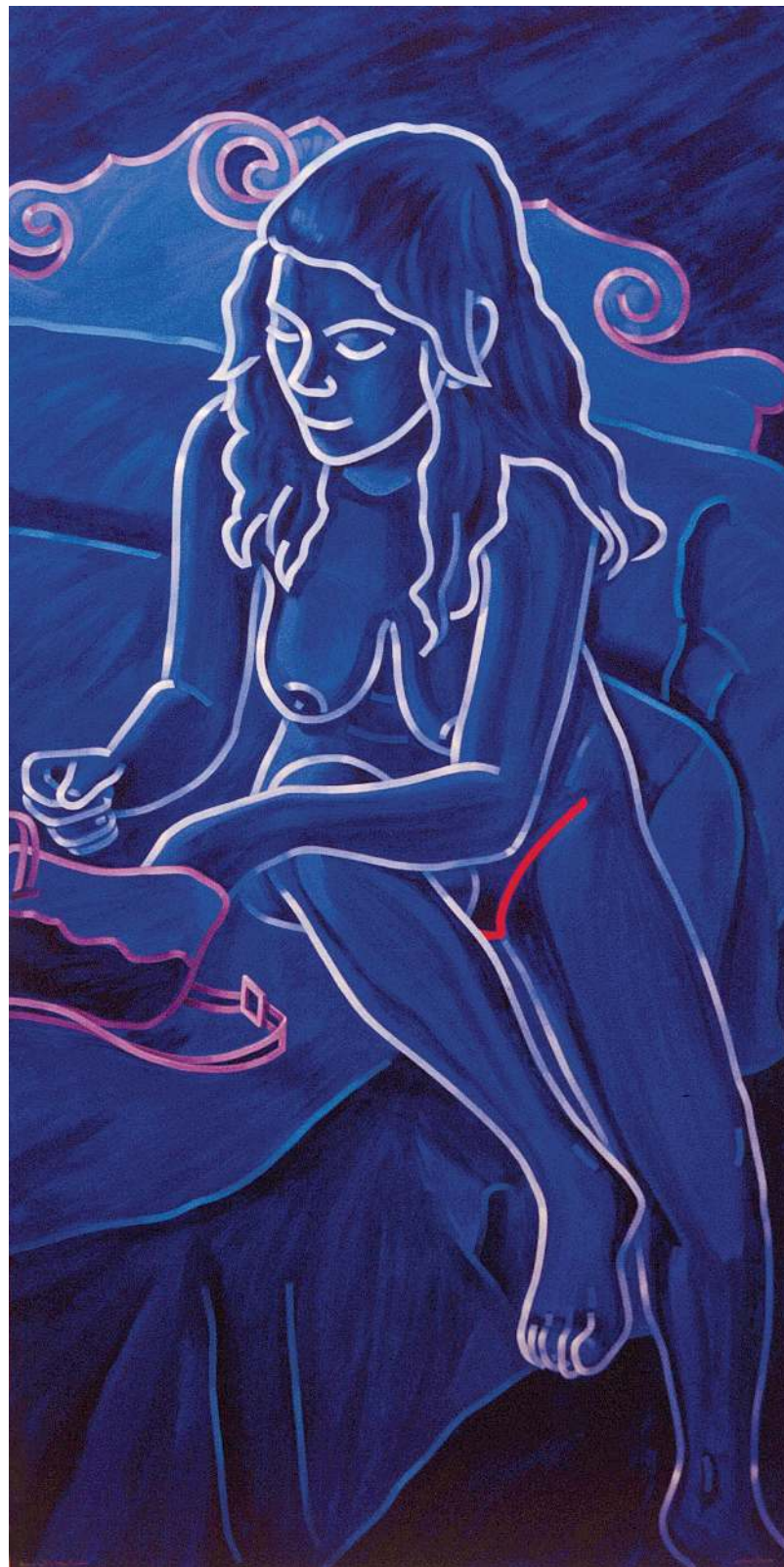
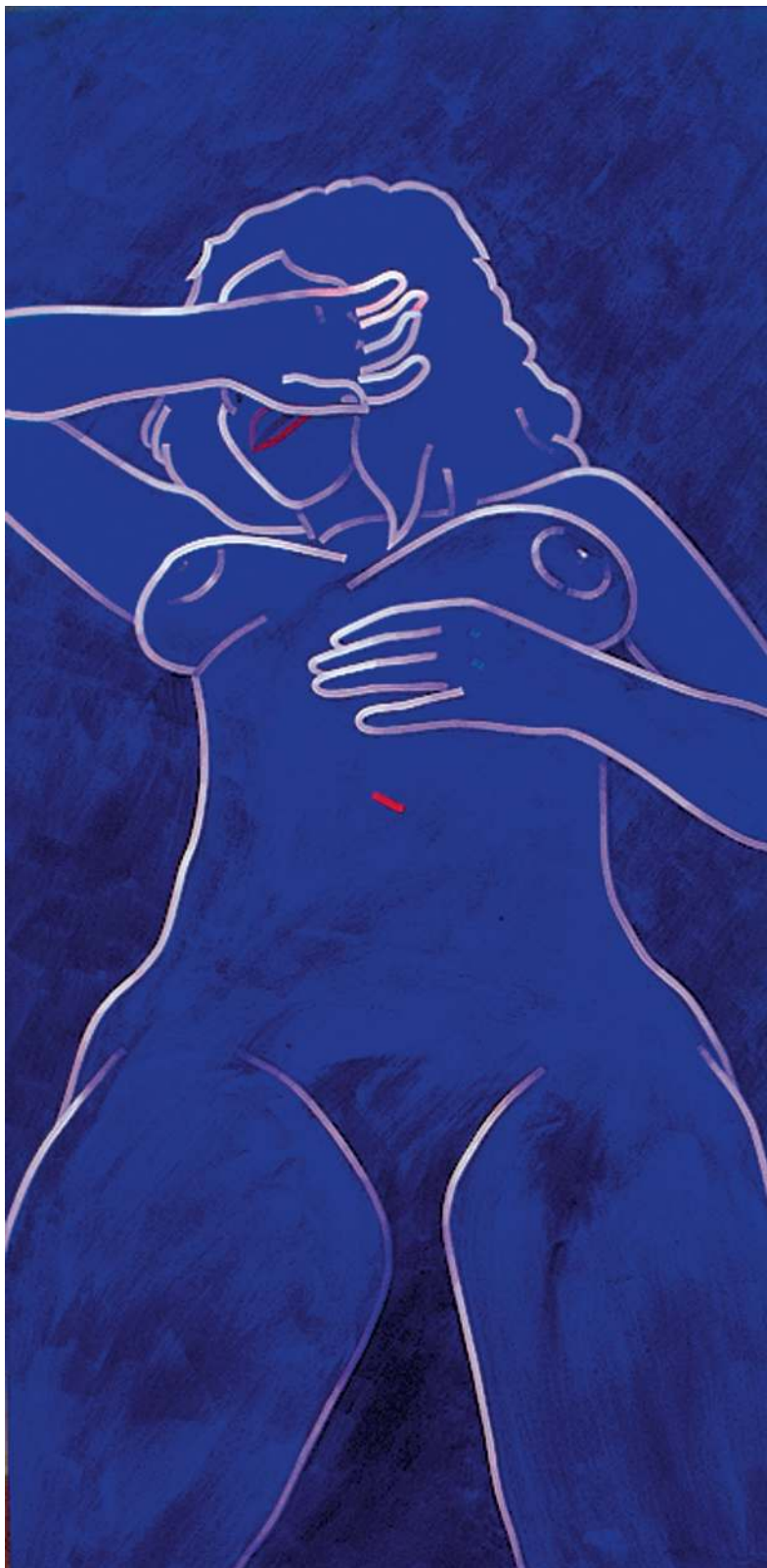


**Horitzó roig.** 2000 / L'Havana. Acrílic sobre tela, 200 x 100 cm



**El melic**, 2000 / L'Havana. Acrílic sobre tela, 200 x 100 cm

**Bona nit i tapa't**, 2000 / L'Havana. Acrílic sobre tela, 200 x 100 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



**Sol sola**, 2010 / Alcoi-Barcelona. Acrílic sobre tela, 162 x 114 cm



## BIOGRAFIA



Trasgreden la laboración de  
vinos de calidad en El Zorra

Aprendiendo decoración

lo de la residencia  
gastronómica

gatem de Tinsiti lle  
agado de noveda

Juan Lluís es desde que el  
nave Sargento Ocasión

Carol P...

Antoni Miró naix a Alcoi el 1944. Viu i treballa al mas del Sopalmo. El 1960 rep el primer premi de pintura de l'Ajuntament d'Alcoi. El mes de gener de 1965 realitza la seua primera exposició individual i funda el Grup Alcoiart (1965-1972) i en 1972 el Gruppo Denunzia en Brescia (Itàlia). Són nombroses les exposicions dins i fora del nostre país, com també els premis i les mencions que se li han concedit. És membre de diverses acadèmies internacionals.

En la seua trajectòria professional, Miró ha combinat una gran varietat d'iniciatives, des de les directament artístiques, on manifesta l'eficaç dedicació a cadascun del procediments característics de les arts plàstiques, fins a

Exposició al Museu Salvador Allende, Santiago de Xile 2003



Tallant escultures de fusta, Sopalmo 1993

la seua incansable atenció a la promoció i foment de la nostra cultura.

La seua obra, situada dins del realisme social, s'inicia en l'expressionisme figuratiu com una denúncia del patiment humà. A finals dels anys seixanta el seu interès pel tema social el condueix a un neofiguratisme, amb un missatge de crítica i denúncia que als setanta s'identifica plenament amb el moviment artístic anomenat crònica de la realitat, inserit dins dels corrents internacionals del pop-art i del realisme, prenent com a punta de partida les imatges propagandístiques de la nostra societat industrial i els codis lingüístics utilitzats pels mitjans de comunicació de masses.

Pintant el vell alianto mig sec, Sopalmo 2010



Les diferents èpoques o sèries de la seua obra com *Les nues* (1964), *La fam* (1966), *Els bojós* (1967), *Experimentacions* i *Vietnam* (1968), *L'home* (1970), *Amèrica negra* (1972), *L'home avui* (1973), *El dòlar* (1973-80), *Pinteu pintura* (1980-90), *Vivace* (1991-2001) i des del 2001 *Sense títol*, rebutgen tota mena d'opressió i clamen per la llibertat i per la solidaritat humana. La seua obra està representada en nombrosos museus i col·leccions de tot el món i compta amb una bibliografia abundant que estudia el seu treball exhaustivament.

En resum, si la seua pintura és una pintura de conscienciació, no és menys cert que en el seu procés creatiu s'inclou un destacat grau de conscienciació de la pintura, on diverses experiències, tècniques, estratègies i recursos s'uneixen per a constituir el seu particular llenguatge plàstic, que no s'esgota en ser un mitjà per a la comunicació ideològica, sinó que, de manera paral·lela, es constitueix en registre d'una comunicació estètica evident.

Per ampliar informació sobre la trajectòria de l'artista visiteu [www.antonimiro.cat](http://www.antonimiro.cat)

L'artista al seu estudi al Mas Sopalmo



**TEXTOS EN CASTELLANO**





Estudio y taller del Mas Sopalmo



## PRESENTACIÓN

Fundación Bancaja

En la rica y compleja trayectoria de la mejor pintura valenciana de la etapa contemporánea, a caballo entre los siglos XX y XXI, no hay duda alguna de que Antoni Miró ocupa un lugar muy destacado. Ese espacio está probablemente bien definido, de acuerdo con la opinión de quienes se han ocupado de su obra, por dos parámetros fundamentales que lo delimitan y lo distinguen de otras formas de creatividad artística, que coexisten con la suya en el tiempo y en el espacio geográfico.

De un lado, por una dilatada dedicación profesional al ejercicio siempre arduo de las artes plásticas; de otro, por su amplia apertura temática, que escapa a cualquier encasillamiento restrictivo.

Ambas características pueden resumirse, según el análisis coincidente de los muy diversos especialistas que a lo largo de los años han estudiado su trabajo, en un doble compromiso —apasionado y permanente, marcado por un espíritu de rebeldía y denuncia— con las artes plásticas y con su tierra, con la sociedad valenciana de la que forma parte por nacimiento y por irrenunciada voluntad propia.

A partir de una visión aguda y exigente de la realidad, Antoni Miró ha ido trazando un vasto panorama que está compuesto por un gran número de miradas parciales, fragmentarias, como si se tratase de las múltiples teselas de un mosaico que, en su conjunto, en su combinación armónica, adquieren, unas junto a otras, un sentido de unidad interpretativa.

La crítica ha destacado bajo el nombre de “realismo crítico” los valores que encierra la obra de este artista nacido en Alcoi en 1944 y que ha expuesto en salas de todo el mundo, de la misma manera que tiene su obra representada en museos y colecciones particulares de la mayor relevancia, en Londres, Milán, Berlín, Buenos Aires, Cracovia, La Habana, Hamburgo, Panamá, Viena, Ginebra, Moscú, Vancouver,

París, Nueva York, Leipzig, Dresde y muchísimas otras capitales.

Esa opción estilística, relacionada con el pop art y en general con el variado mundo de la comunicación por medio de los lenguajes de la imagen —una forma de comunicación en definitiva tan enraizada con la época actual—, llega con una extremada fuerza al espectador, al que transmite un mensaje penetrante que le lleva a la reflexión y al distanciamiento respecto a las imágenes fáciles y banales, ilusorias y para muchos falseadoras, de esa misma realidad.

En el texto central de este catálogo, Fernando Castro Flórez caracteriza certeramente a Antoni Miró, con una frase de gran expresividad, como «*un artista radicalmente mediterráneo y con un insobornable sentido de la rebeldía*».

Para la Fundación Bancaja es un motivo de satisfacción colaborar con el IVAM en la difusión del trabajo de un creador valenciano dotado de una expresividad tan potente, y tan justamente reconocido por la crítica y por el gran público.

## RESPONSABILIDAD SOCIAL ARTÍSTICA

Consuelo Císcar Casabán

Yo sería aquel que imaginaba;  
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos  
Proclama ante los hombres la verdad ignorada  
LUIS CERNUDA, *Si el hombre pudiera decir*

A lo largo del siglo XX el arte no pudo distanciarse de las tragedias que padeció la sociedad moderna. Los artistas no quisieron cerrar sus ojos ante tan convulsa realidad, sino que por el contrario los abrieron intensa-

mente para tomar nota de lo que ocurría a su alrededor y manifestar así su repulsa por medio de la agitación artística.

Al hombre occidental se le derrumbaron sus ideales a partir de una tremenda crisis económica derivada del 'crack' financiero estadounidense del 29 y de las fuertes tensiones políticas internacionales que se tradujeron en dos guerras mundiales atroces y unas posguerras de absoluta miseria. Esas circunstancias condujeron a las personas hacia una existencia frustrante y desorientada. El hombre necesitaba esperanza y la buscó en sus reflexiones.

El arte de esa época mantiene una constante preocupación sobre la fragilidad del ser y la vulnerabilidad de la situación y condición humana. En ese sentido el arte profundiza en contundentes sustantivos estéticos que se concentran en la construcción de mensajes ideologizados que denuncian y toman partido de la vida pública. En muchas ocasiones la propuesta artística se convierte en un grito desgarrado contra la injusticia y la sinrazón.

Con esa voluntad de participación pública se situaron una serie de pensadores y artistas comprometidos socialmente con el único deseo de expresar una voz crítica y de protesta contra el sistema político. En aquellos cruciales momentos históricos los artistas se sintieron obligados a alzar sus ideales de la mejor manera que sabían para declararse contrarios a los despropósitos sociales que vivían. Y esto fue así porque los artistas siempre han representado la cumbre de la libertad de expresión, marcando y emprendiendo un camino con arrojo que han cultivado con ideas creativas, con imaginación desbordante, y lo que es más importante, sin censuras.

Antoni Miró (Alcoy, 1944) representa de manera destacada a uno de estos artistas a los que venimos haciendo alusión. Basta con conocer el contenido y la temática que ha mantenido a lo largo de su extensa trayectoria, que ahora podemos revisar en esta exposición que presentamos en el IVAM, para identificarlo con esa corriente de arte social que toma partido crítico de la realidad

cotidiana. A partir de esa singularidad de lo cotidiano Miró se constituye en defensor de aquellos derechos humanos ignorados deliberadamente.

De este modo, encontramos en sus lienzos un arte narrativo que protesta contra aquellos fenómenos de la contemporaneidad que provocan tensiones entre las culturas y que abren abismos de desigualdades entre los seres humanos. Así, en estas obras podemos ver reflejados los problemas cotidianos del hombre, los valores morales en su vertiente social, la represión, los rostros del compromiso, siempre desde una composición irónica alejada de la abstracción.

Sus temas pictóricos están motivados por la vida diaria, reflejan las realidades de una época en la que lo trivial se convierte en objeto del interés principal. Por eso para Miró es tan importante aquello que quiere comunicar como la manera de comunicarlo.

Ese aspecto mundano queda reflejado de una manera netamente abierta en algunas de las obras expuestas en este recorrido antológico que el IVAM actualmente dedica al creador valenciano. Algunos de esos lienzos, que demuestran la sensibilidad del artista por apropiarse artísticamente de asuntos domésticos que a todos nos igualan, son *John 2005*, *Karla 2005*, *Larry 2005*, *Margie* o *Stacey 2005*. En esta serie, que lleva por título "Darrer sopar. Passadís de la mort", Miró centra su atención en bandejas de comida que representan la última cena de presos que esperan su ejecución inmediata en el corredor de la muerte. Qué duda cabe que en estos fragmentos de realidad vislumbramos la esencia de la estética de Miró ya que a partir de elementos comunes, a priori tan sencillos como una bandeja de comida, construye un mensaje sutil y reivindicativo sobre cuestiones sociales que desean producir efectos significativos y nuevos debates y reflexiones en el espectador.

Mucho más explícito se muestra cuando sus lienzos acuden al amparo de la gente más desprotegida y excluida de la sociedad. Piezas como *Immigrants, 2010*, *L'espera, 1972*, *La manca de Conca, 2009*, *Mercat Global, 2010*, *Pido una ajuda, 2009* o *Palestineta, 2011*,

exhiben y denuncian abiertamente una infraclassa social dominada por personas marginadas y humilladas que ante tanta presión quedan desprotegidas en un mundo en el que no tienen posibilidad de encontrar experiencias vitales que les ofrezcan placer y bienestar social.

Así mismo, vemos como al artista le interesa explorar una pintura metapictórica, algo frecuente entre los artistas pop, ya que pintan pinturas, valga la redundancia, en una constante reflexión en torno a la naturaleza del lenguaje pictórico, los géneros y las distintas maneras de representar el mundo artístico. Por eso, es común percibir que muchos de los cuadros de Miró reproducen pinturas o esculturas clásicas tal como vemos en *Victòria de Samotràcia*, *Warhol y perfil*, 2003 *Mirant a Monet*, 2009 o *Mirant a Wifredo Lam*, 2011.

De otro lado, llama la atención como con colores intensos y vivaces acentúa ciertas áreas de sus cuadros, utilizando este recurso como un elemento más al servicio del espectador, a quien quiere provocar y conmover haciendo uso de todo su ideal estético.

Como podemos observar sus planteamientos estéticos toman una figuración concebida con un carácter crítico, de reportaje de la realidad social y política, de ahí su relación directa con artistas, también valencianos, integrados en grupos como Equipo Crónica o Equipo Realidad. Así pues, sus piezas se pueden interpretar no como formas estéticas sino como elementos inmersos en un todo social, cultural o histórico, poseedores de un sentido, significado o valor representativo de la realidad.

Esta nueva manifestación estética desde la que se postula Miró, venía cargada de un contenido socio-político y de una ideología deliberada que no seguía la corriente de las vanguardias históricas, ni era lo que demandaban las galerías, ni los clientes centrados en aquel momento por la abstracción y el informalismo. Por esta razón, Miró, toma riesgo desafiando al mercado impulsando este nuevo universo visual que muestra la particular naturaleza de un ser humano contemporáneo que especialmente intenta aferrarse a la vida para defender

su condición humana frente a la intolerancia impuesta por políticas autoritarias.

Qué duda cabe que Miró, junto con otros compañeros de viaje, con su prodigiosa aportación, impulsó la subversión de los códigos y conceptos artísticos en un momento histórico con un influjo muy notable en las vanguardias artísticas y en la propia sociedad española, por lo que su lenguaje es todo un referente artístico.

Como certeramente escribió en 1973 Joan Fuster, en el fondo de la sostenida y proteica labor de Antoni Miró hay, desde el primer día, una decisión crítica, proyectada sobre el hombre y la sociedad que el hombre occidental ha creado. Unas veces es el grito de denuncia, otras es el sarcasmo revulsivo, de tanto en tanto es la misma incongruencia de un arte acorralado por las propias hipótesis. De ahí la profunda sugestión que se deriva.

En efecto, todos estos registros señalados por Fuster los encontramos en la obra de Antoni Miró, cuyos orígenes se remontan a cuando el informalismo ya había agotado su fuerza renovadora y tanto en el panorama nacional como en el internacional se abren vías neofigurativas, realistas o explícitamente pop art, y en cuanto a Valencia, gracias a la reflexión de teóricos como Vicente Aguilera Cerni y Tomàs Llorens y a las aportaciones de diferentes colectivos como el Grupo Parpalló o el Equipo 57, se iniciaban unos campos de exploración inseparables del realismo crítico y la crónica de la realidad, directamente relacionados con la aparición en el estado de una sociedad industrial, el desarrollo económico, la progresiva liberalización y la llegada de códigos estilísticos e iconográficos vinculados a los mass-media (publicidad, cartel, cine, televisión, etc.).

En definitiva, resulta evidente que para comprender las obras de arte de Antoni Miró es necesario sumergirse en el contexto histórico de la realidad social y cultural en que se producen, de manera que conozcamos con todo detalle lo que se nos comunica.

## LA REALIDAD REBELADA

### Imágenes (pese a todo) de Antoni Miró, artista de la conciencia crítica

Fernando Castro Flórez

“No estamos experimentando la realidad definitiva: lo “real” está latente durante toda la vida, pero no lo vemos. Lo confundimos con un montón de cosas distintas. El miedo consiste en no ver todo el conjunto; si pudiéramos llegar a verlo todo, el miedo desaparecería”<sup>1</sup>.

La banalidad está hoy sacralizada, cuando, parodiando a Barthes se llega al *grado xerox de la cultura*; el arte está arrojado a la pseudorritualidad del suicidio, una simulación vergonzante en la que lo absurdo aumenta su escala<sup>2</sup>. Faltando el drama nos divertimos con la *perversión del sentido*: las formas de la referencialidad tienen una cualidad abismal, como si el único terreno que conociéramos fuera la ciénaga. Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una *simulación de tercer grado*. Estamos fascinados por el *tiempo real* y, sin duda, las estrategias de mediación sacan partido de ello dando rienda suelta a lo *obsceno*, siendo la sombra de esos desvelamientos la evidente rehabilitación del *kitsch*. Estamos entrando, en el arte actual, en lo que denominaré una completa *literalidad*, donde *de nada se te dispensa*. Me refiero a ese tipo de narrativa en la que si se nombra el accidente hay que pasar, inmediatamente, a la fenomenología de las vísceras, acercar la mirada hasta que sintamos la extrema repugnancia, si de caspa se trata tendremos que soportar la urgencia de quitarnos la que se nos acumula en la chaqueta y, por supuesto, si aparece, en cualquiera de sus formas, el deseo (en plena “sexualización del arte”), habrá que contar con la *obscenidad* que nos corresponde. “Poner nuestra mirada al desnudo, ése es el efecto de la literalidad”<sup>3</sup>. Cuando la contracultura es, meramente, testimonial (o mala digestión, sarcasmo vandálico en el *hackerismo*) y la nevera museística ha congelado todo aquello que, en apariencia, se le opo-

nía<sup>4</sup>, parece como si fuera necesario deslizarse hacia un *realismo problemático* (donde se mezcla el sociologismo con las formulaciones casi hegemónicas de lo abyecto), más que en las pautas del *rococó subvertido* que establecieran las instalaciones, hoy por hoy, materia prima de la rutina estética, en un despliegue desconocido de las tácticas del *reciclaje*.

El arte contemporáneo lanza su último cartucho en una dilatada “desaparición” en la que pretende recuperar el poder de lo fascinante y lo que en realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la obscenidad y la pornografía<sup>5</sup>. En la actualidad, insisto, proliferan, incluso patéticamente, las *figuras de la obscenidad*, revelando lo traumático pero también la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo, en lo que supone una verdadera deriva manierista. “Hasta cierto punto, la función del arte es proporcionar una distancia soportable”<sup>6</sup>, aunque, como sabemos, el programa vanguardista, precisamente, quería romper esta separación, que no sólo es la que hay con la vida, sino también aquella otra que aparta, bajo el manto “ideológico” de la autonomía, la política. Son muchas las paradojas del arte moderno, embarcado en una pretendida liberación (social, de los instintos, de la tradición) que termina por resolverse en ambigüedad (negativa), aunque también puede ser entendida como potencia liberadora<sup>7</sup>. Las ambivalentes actitudes artísticas contemporáneas (resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica)<sup>8</sup> no han sido capaces de explicar la pasión del hombre por las cadenas, acaso por estar esos mismos procesos creativos atados al fetichismo que intentan cuestionar. Da la impresión de que hemos llegado a aceptar tácitamente que el arte es un sinsentido y el artista un inútil que es tanto más apreciado cuanto más innecesario es su trabajo<sup>9</sup>.

Boris Groys sostiene que bajo las condiciones de la modernidad hay dos formas de producir y hacer llegar al público una obra de arte: como mercancía o como

instrumento de propaganda política. Antoni Miró ha trazado una intensa trayectoria plástica<sup>10</sup> sin caer ni en discurso meramente propagandístico ni participando en ningún sentido en ese arte “terminal” y banal que tanto ha proliferado; su obra de denuncia responde, sin dudas, a su hondo compromiso político que, insisto, le aparta de la frivolidad y de las modas estéticas que, en ciertas ocasiones, recurren a un radicalismo que es fácilmente identificable como pose oportunista. Los planteamientos estilísticos de Antoni Miró tienen que ver, inicialmente, con aquella movilización plástica contra la hegemonía del informalismo<sup>11</sup> que llevó a la recuperación de una figuración. Desde sus primeras actividades artísticas con el Grup Alcoiart<sup>12</sup> o la actividad de crítica social realizada con el Gruppo Denunzia<sup>13</sup>, se advierte que Antoni Miró no estaba planteando un discurso formalista ni pretendía generar en lo estético una suerte de refugio frente a la conflictividad del presente, al contrario, asumía que la práctica artística tenía que tener una dimensión de confrontación y resistencia frente al status quo. Godard afirma que no se trata de mostrar las cosas verdaderas, sino de mostrar como son verdaderamente las cosas, retomando a Brecht que en 1935 nombraba las *cinco dificultades para decir la verdad*: la inteligencia de la fidelidad, la moral de lo trágico, el sentimiento de urgencia, la voluntad de experiencia y el coraje de santidad. Ser realista en el arte implica, para el autor de *Madre coraje*, ser realista también fuera del arte. La *pasión de lo real* persiste en el arte contemporáneo y particularmente en la obra de Antoni Miró tras aquella búsqueda (surrealista y en general propia de las vanguardias) de una “belleza convulsa”; nuestro “desobramiento” puede que no sea otra cosa que una continuación del pensamiento materialista y afortunadamente ateo que llevó, entre otras cosas, a una *desacralización* de la obra de arte e incluso a una descomposición de la idea romántica del artista<sup>14</sup>. Una época marcada por la biopolítica del miedo<sup>15</sup>, en la que las ideologías, según declaran voceros autorizados, han “finalizado”, algunos procesos plásticos intentan dar cuenta de *la vida precaria*, recon-

siderando el sentido de la comunidad pero a partir de la dimensión frágil de la corporalidad.

El realismo crítico de Antoni Miró tiene puntos de contacto inequívocos con el Equipo Crónica o el Equipo Realidad pero también manifiesta rasgos singulares, incidiendo en cuestiones sociales, transformando lo que capta del mundo circundante y del paisaje mediático para desplegar un pensamiento visual netamente crítico<sup>16</sup>. La actitud pop marcó una inflexión muy fuerte en el seno de la modernidad al cuestionar la frontera, trazada por el mandarinato cultural, entre las denominadas alta y baja cultura, pero sobre todo al llamar la atención sobre el carácter decisivo del consumo y las mercancías, los medios de comunicación de masas y la dimensión metropolitana, en la articulación de nuestras vidas. El *pop art* es el registro más intenso de la consolidación de un sistema cultural de comunicación masiva y articulado como totalidad: “la investigación formalista o las temáticas comprometidas y rupturistas son sustituidas por la reproducción en el arte y los procedimientos expresivos de la nueva cultura. Se produce una fuerte transitividad entre medios de comunicación de masas, publicidad, diseño industrial y arte”<sup>17</sup>. El pop se caracteriza por las acumulaciones de varios lenguajes, por la oposición y la alteración de las imágenes con respecto a su contexto, por el uso de la parodia, por la supresión de los elementos representados, por las condensaciones, fragmentación, seriación y repetición y por la tendencia a omisiones totales del sujeto. La postura del *pop* norteamericano, especialmente en el caso de artistas como Warhol o Lichtenstein, nunca es crítica en sentido estricto frente a la sociedad, en general presenta el orden existente en las sociedades del capitalismo tardío sin excesivo entusiasmo. Una mirada no enjuiciadora que transformó las viejas maneras de mirar y de enjuiciar. El *pop* español y concretamente la veta valenciana que tuvo un protagonismo total se distanció de la versión “contemporizadora” internacional planteando una serie de juegos irónicos y paródicos que tenían una voluntad cuestionadora tanto con respecto a la política del tar-

dofranquismo, vertebralmente represor hasta sus últimos estertores, cuanto una actitud de saqueo y deconstrucción de la historia del arte.

José María Iglesias ha subrayado la especificidad "valenciana" de la figuración crítica de Antoni Miró<sup>18</sup> que, en todos los sentidos, entendió que era necesario introducir en la pintura los planteamientos ideológicos. La particular "crónica de la realidad" de Antoni Miró tiene puntos de contacto con el "realismo social" sin convertirse en "realismo socialista". Conviene recordar que el realismo socialista fue oficialmente proclamado como el "estilo único" en el primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, considerándolo como una continuación natural del legado radical de Rusia. Los revolucionarios del siglo XIX, como Nikolai Cherenyshevsky, autor de *Relaciones estéticas del arte y la realidad* (1853) y de la novela favorita de Lenin *¿Qué hay que hacer?* (1863), habían elevado el realismo en el arte a la categoría de principio moral: el deber del artista es interpretar, reflejar y cambiar la realidad. Ni Marx ni Engels describieron con detalle cuál sería el papel del arte en el proceso revolucionario, no especificaron los temas que debería plasmar el arte revolucionario, ni cómo ni a quién debería representar, aunque en sus observaciones ocasionales sobre el arte y la literatura del siglo XIX indicaban su preferencia por el realismo. "En un mundo –apunta Ernst Fisher– en donde la conciencia del hombre está en retraso respecto al ser de las cosas, en que el error de un cerebro electrónico, la más mínima falla mecánica, la tontería o la imprudencia del piloto de un bombardero pueden provocar catástrofes inimaginables, es menester más que nunca estar informado sobre la realidad. El lenguaje del periodista, el del propagandista, el del político no bastan para posibilitar una visión clara de la realidad y superar al mismo tiempo ese sentimiento de impotencia tan ampliamente extendido, para convencer a los hombres de que son capaces de transformar el curso del destino. Esta labor exige la intervención del artista, del poeta, del escritor, hace necesaria esa representación y evocación sugestivas de la realidad que constituye

la naturaleza del arte"<sup>19</sup>. Antoni Miró se toma en serio esa *urgencia de la intervención* artística en el contexto social, tratando de que las obras sean detonantes para la toma de conciencia, vale decir para una politización del imaginario que evite la deriva hacia los planteamientos totalitarios aunque sea de corte aparentemente "blando".

La realidad que va sedimentando en sus obras Antoni Miró está filtrada habitualmente por los medios de comunicación o por la cámara fotográfica. La inmediatez informativa y la instantánea son sometidas a un procedimiento pictórico de "ralentización" que tiene, en cierto sentido, el carácter de conjura contra el olvido. "Antaño la fotografía daba testimonio, según Barthes, de algo que había estado allí y ya no estaba, por tanto de una ausencia definitiva cargada de nostalgia. Hoy la fotografía estaría más bien cargada de una nostalgia de la presencia, en el sentido de que sería el último testimonio de una presencia en directo del sujeto respecto del objeto, el desafío postrero al despliegue digital en imágenes de síntesis que nos espera. La relación de la imagen con su referente plantea numerosos problemas de representación. Pero cuando el referente ha desaparecido totalmente, cuando, por tanto, ya no cabe hablar propiamente de representación, cuando el objeto real se desvanece en la programación técnica de la imagen, cuando la imagen es puro artefacto, no refleja nada ni a nadie y ni siquiera pasa por la fase del negativo, ¿podemos hablar todavía de imagen? Nuestras imágenes no tardarán en dejar de serlo y el consumo en sí mismo pasará a ser virtual"<sup>20</sup>. La realidad no se apoya en una fantasía sino en una *multitud inconsistente* de fantasías, en esta multiplicidad que crea el efecto de densidad impenetrable que sentimos como aquello que pasa y permanece. Antoni Miró se niega a aceptar que lo que pasa en un mundo injusto sea meramente "precisión de los simulacros" o algo fantasmagóricos, al contrario, esas estrategias de marginalización producen la pobreza y agotamiento del sistema y la tarea crítico-artística tiene que afrontar con honestidad la verdad de los conflictos, aunque sea por medio de *pre-*

*sencias inquietantes*. Eso no supone, ni mucho menos, caer en un discurso inercial como si el arte fuera una letanía crepuscular, sino más bien generar desde una nueva modalidad de *arte comprometido* en un universo de aparente pluralismo pero sometido a una imponente homogeneización.

“Si la pintura –apunta Manuel Vicent– es la recreación plástica del mundo por medio de formas y colores, el mundo que Antoni Miró ha recreado con su trayectoria artística es amplio y proteico: va desde el sexo a la política, desde la interpretación pop de la historia del arte a la denuncia de la violencia, a la burla sarcástica de líderes, de monumentos y hechos consagrados, a la gracia de convertir los objetos cotidianos, máquinas o enseres, en objeto de poesía. La perspectiva de Antoni Miró es tan abierta que resulta difícil hallar ese punto en el que sintetiza toda su sensibilidad ante las cosas”<sup>21</sup>. Puede que “arte de propaganda” no sea otra cosa que un oxímoron<sup>22</sup> y Antoni Miró, como he indicado, no convierte lo artístico en un “programa ortodoxo” ni es un artista que se quede atrapado en lo que está dado sino que tiene la capacidad de ficcionalizar y de convertir lo imaginario en real<sup>23</sup>. Su evidente disposición simbólica<sup>24</sup> está, en todo caso, orientada hacia la comprensión de nuestro mundo. “Antoni Miró –advierte Wences Rambla– escudriña la realidad de los acontecimientos y al alterar –he aquí una de las claves de su *forma* artística de mentar las cosas– la relación entre él mismo, como sujeto percipiente, el objeto (motivos) de sus obras y el “cómo efectúa” en éstas la reversión plástica de aquellos acontecimientos de cara al espectador, es lo que le permite que –sin desconectarse de esa realidad tozuda y comprobable de los hechos que vemos, sabemos, conocemos más o menos profundamente pero no nos inventamos por otras vías: televisión, prensa, radio...–, se nos presente de otra manera: según el orden que nos propone como pintor”<sup>25</sup>. Antoni Miró amplía el *principio collage*<sup>26</sup> con un cacería trans-mediática pero también con su mirada vigilante, combinando la sutileza formal con la contundencia ideológica.

Si bien Antoni Miró recurre, en distintos momentos de su trayectoria artística, a la estrategia “apropiacionista”, lo hace sin caer en el cinismo epigónico que censurara Nietzsche en su segunda consideración intempestiva sobre el provecho e inconveniente de la historia para la vida pero también consigue modular la angustia de las influencias; según la conocida tesis de Harold Bloom, el poeta de talento lucha por escapar de sus influencias, pero lo hace justamente porque *reconoce* que las tiene. La actitud de Antoni Miró no es nunca sumisa como tampoco está dispuesto a emprender una tarea “monumentalizadora” del precursor. No teme a las *apofrafes* (los días aciagos en los que los muertos regresan a habitar sus antiguas casas) sin caer en la soberbia y asombrosa creencia de que son los antepasados los que “imitan” a los hombres póstumos<sup>27</sup>. La historia no es otra cosa que un enorme conjunto de *préstamos culturales*<sup>28</sup> en los que las representaciones tienen que ser asumidas como construcciones artificiales<sup>29</sup> con las que generamos diferentes modos de entender el mundo. La historia del arte está, como la lechuza-filosófica de Minerva, desplegando sus alas al atardecer, con conciencia de retraso o incluso como si fuera póstuma a su propio ejercicio. Después de las Cajas Brillo y después de Sherrie Levine parece que solamente quedara espacio, más allá del tono apocalíptico y de los rituales tedios del funeral por el cadáver equivocado, para la experiencia del *déjà vu*. Estamos condenados o, mejor, destinados a pensar *en las postrimerías*, sabedores, tras aquel programa del repliegue lingüístico-conceptual, de que el arte no será subsumido dialécticamente por la filosofía sino que el *after* (estético) tendrá una posteridad inercial. “En el fondo –comentó Daniel Soutif con motivo de una retrospectiva de Sherrie Levine celebrada en París en 1992– más que todos los *After... Duchamp, Krazy Kat, Klein...* tendríamos que hablar de un “after Benjamin” y de su concepto de pérdida del aura que la reproducción, especialmente fotográfica, ha provocado en las obras de arte”<sup>30</sup>.

El “apropiacionismo” de Antoni Miró responde tanto a una voluntad de rendir homenajes<sup>31</sup> cuanto a la inten-



ción de generar una fricción crítica entre las imágenes canonizadas históricamente y la convulsión vanguardista o la “bajeza” del cómic. Ha retomado cuadros como *Las Meninas*, *Los borrachos*, *La fragua de Vulcano*, *Inocencio X*, *El Conde-Duque de Olivares*, *Carlos V en Mühlberg*, *Carlos III*, el *Autorretrato* de Goya, *La duquesa de Alba*, *El albañil herido*, *La lechera de Burdeos*, *Las señoritas de Avignon*, *Guernica*, etc. En esas imágenes referenciales puede aparecer desde Mortadelo rasándose la calva al avión militar de Lichtenshein por encima de la masa atemorizada goyesca, Picasso con un gorro infantil realizado con una página de periódico o los cuerpos aterrorizados de la masacre del *Guernica* “okupando” espacios en momentos previos de la historia del arte. Antoni Miró actúa con tanto desenfado cuanto inteligencia, evitando la pedantería, decantándose por una *reactivación del pasado*, convencido, en última instancia, de que no hay Historia sin una actitud de lectura crítica. Román de la Calle subraya cómo Antoni Miró evolucionó desde una pintura en la que dominaba el grito de denuncia a un estilo más sosegado sin perder la voluntad incisiva, pero planteando una reflexión sobre la propia actividad pictórica, “sobre el mismo hecho de pintar pintura o sobre la abrumadora situación del entorno humano y natural”<sup>32</sup>. Ese paso, marcado por la crítica que ha seguido su quehacer, de la “pintura de concienciación” a la “concienciación de la pintura” no es otra cosa que una manifestación del *índice reflexivo* siempre presente en su estética. La historia canónica del arte establece un sorprendente diálogo con los medios de comunicación de masas<sup>33</sup> y, por medio de pequeñas variaciones, detalles o puntualizaciones desplaza la imaginación de lo provocador a lo cómico<sup>34</sup>. Su pintura crítico-apropiacionista parece así (re)plantear el retorno postmoderno, con tonalidad irónica, al pasado<sup>35</sup> pero sin instalarse ni en lo kitsch ni en la retromanía, dejando de lado esa combinación indigesta de cursilería y nostalgia que tantos adeptos tendría en los años ochenta y que desafortunadamente ha vuelto a aflorar de modo anacrónico en nuestra época indignada.

En cierto sentido, la ironía y el humor son elementos característicos de la pintura de Antoni Miró<sup>36</sup>. “El humor deshace nuestras expectativas al producir una realidad nueva al cambiar la situación en la que nos encontramos. Los ejemplos son legión, desde obispos infantiles que recitan sermones aprendidos hasta perros, ratones y osos que hablan, profesores que pedorrear y bailarinas incontinentes, o la franca inversión lingüística: “Te esperaría hasta que las vacas volvieran a casa. Pensándolo bien, prefiero esperar a las vacas hasta que vengas a casa”<sup>37</sup>. Esperamos unas cosas y se dice otra: lo que nos hace reír es la *expectativa defraudada*. Freud considera que el humor permite a las personas evitar el sufrimiento, enfatizar la naturaleza invencible del ego ante el mundo real y mantener victorioso el principio del placer. La ironía sólo es vagabunda en apariencia, reconstruye la subjetividad poniendo en relación el desfundamiento del pensamiento con lo trágico. El verdadero devenir-loco convierte al yo en una hendidura, en ese momento el humor se muestra como el acontecimiento puro: toda profundidad y altura abolidas. Aparece un saber de la piel gracias al que se ponen en acción singularidades nómadas, al producirse un corte en el pacto lingüístico, intervienen en la obra como un elemento que no produce empatía, sino simpatía, esto es, diferenciación sin suelo en el que asentarse. Es evidente que el mecanismo de lo cómico es doble, nos reímos de los otros y lo hacemos, acaso, inconscientemente de nosotros mismos, asimilamos lo extraño y lo reducimos a algo superficial: paréntesis, desencadenante de una convulsión sin peligro. El cuerpo se agita en la carcajada, supera el ámbito de los conceptos, es la forma de lo *sublime invertido*<sup>38</sup>. La obra de Antoni Miró es una suerte de *Comedia humana*, a la manera de la de Balzac, fundada en la observación minuciosa de la realidad y sometida a una cruda puesta al desnudo. Hay algo cómico en la experiencia moderna como tal, una comedia demoníaca, no divina, precisamente en la media en que la experiencia moderna está caracterizada por situaciones mecanizadas y sin significado, por procesos en los que es evidente la falta de relación.

En el prólogo de *La Gaya Ciencia*, un libro en el que la tragedia es desvelada con inquietante desenvoltura, se nos avisa de algo que sucede al mismo tiempo: “¡Cuidado! Algo esencialmente siniestro y mordaz se prepara: *Incipit parodia*, de eso no hay duda...”<sup>39</sup>. Si la comedia puede ser, sin ningún género de dudas, uno de los mejores dinamizadores de la reflexión o, por lo menos, el acto que baja del pedestal lo mistificado,<sup>40</sup> también se puede sacar partido, como hicieron según Jameson algunos artistas postmodernos, de la parodia del original. El peligro es que esa mimetización de lo parodiado puede acarrear, con facilidad, la impostura. Si el hombre que ríe puede estar atrozmente marcado<sup>41</sup>, el parodista disfruta, sin apenas riesgo, jugando con las cartas marcadas. Antoni Miró no se sitúa en una posición estoica, moralizante y a fin de cuentas apática, ni su parodia de la historia del arte es un mero juego retórico; si realiza una recontextualización sarcástica de las imágenes, es para conseguir eficacia en su labor de denuncia social que, insisto, no es meramente propagandística<sup>42</sup>. El humor cerebral de Antoni Miró le lleva a fijarse en *iconos fundamentales* como el dólar, esa moneda que sintetiza un modo de dominación capitalista<sup>43</sup>. Frente a Warhol que serigrafaba los billetes de dólar fascinado por el “poder del dinero”, Antoni Miró pinta el dólar porque ahí está plegado o sedimentado el dolor, alegoriza un mundo aplastado sin piedad<sup>44</sup>. La moneda totémica de la América Neo-Imperial<sup>45</sup> nos obliga a todos los demás a una “rendición” incondicional como aquella que el artista de Alcoy *reformula* a partir del cuadro de las lanzas de Velázquez. Conviene recordar el poema que Rafael Alberti escribiera para la carpeta de serigrafías *One Dollar* de Antoni Miró:

“El dólar  
Yo te alambré hasta hundirte en las tinieblas  
El dólar  
Te corrompí hasta hacer de ti un gusano  
El dólar  
Papel del crimen pronto para ser ya cubierto y enterrado  
por la más luminosa materia fecal libre de los hombres  
¡El dólar!    ¡¡El dólar!!    ¡¡¡El dólar!!!”<sup>46</sup>.

José Corredor-Matheos subrayó la condición de *testigo* que tiene Antoni Miró, cuyo arte da cuenta del dolor y la crueldad, de la injusticia y el horror, pero con un color que hace que la denuncia tenga una rara nota “alegre”<sup>47</sup>. Se trata de una indagación visceral y, valga la paradoja, cerebral que le lleva, como hicieran Adorno y Horkheimer, a desentrañar el lado oscuro de la Ilustración, consciente de que, por recitar una frase goyesca, el sueño de la razón produce monstruos que hay que intentar exorcizar de alguna manera. Frente a la tradición moderna de lo sublime y el regodeo en lo “inexpresable”<sup>48</sup>, Antoni Miró despliega una *estética materialista* que tiene siempre la Historia que no es lo “real-racional” como pensara Hegel sino el compendio tremendo del sufrimiento, la explotación y la injusticia. Antoni Miró pinta un recuerdo de Hiroshima o en *Ciutat sense sortida* refleja la entrada siniestra al campo de concentración de Auschwitz<sup>49</sup>, fija *imágenes pese a todo*, con una actitud ética constante<sup>50</sup>; este intelectual claramente progresista o, para no andar con eufemismos, comprometido con la ideología izquierdista<sup>51</sup> rinde testimonio a su época, transitando, como apuntara Ricoeur entre la memoria y la historia, a través de los acontecimientos candentes sin perder de vista los desastres que están en la línea de sombra, aquello que la mentalidad dominante querría arrojar inmediatamente al basurero. A partir del documento fotográfico<sup>52</sup>, Antoni Miró pinta y graba lo que pasa, afronta la dificultad de ser testigo sistemático de la inhumanidad de nuestro mundo<sup>53</sup>.

En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de la ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: “Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo

en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana<sup>54</sup>. Aquella "agorafobia espiritual" de la que hablara Worringer en su libro *Abstracción y naturaleza*<sup>55</sup>, queda corregida en esta visión de nuestro tiempo como *crisis de la memoria*, como una ausencia de lo concreto que lleva a una visión totalizadora. Antoni Miró no recurre a la abstracción porque su intención es precisamente la de *sedimentar y memorizar* los acontecimientos epocales, reflejar los detalles siniestros y cruciales de un tiempo de miseria que produce traumas que apenas somos capaces de afrontar. En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud, que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como *teatro de la muerte*<sup>56</sup>. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, "de ese desmembramiento –escribe Trias en *La memoria perdida de las cosas*– surge la presencia de una reminiscencia"<sup>57</sup>. El arte sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad.

Las obras de Miró son precisamente *modos de detención crítica* de aquello que aceleradamente sucede, fragmentos de realidad cruda que tenemos que contemplar en un ejercicio de aprendizaje colectivo para poder comenzar a escribir lo que sería *nuestra historia*. Aunque podríamos pensar que vivimos en el país de los lotófagos, también tendríamos que estar prevenidos contra el uso retorizado y, finalmente, banal de

aquella "Historia" que acaso sea, tal y como Nietzsche apuntara en su segunda *Consideración intempestiva*, la fuente de una *enfermedad* que tiene en el cinismo uno de sus síntomas. Más allá del "delirio conmemorativo"<sup>58</sup> podríamos comenzar a recordar de *otra manera* como hace Antoni Miró cuando, como apunta Román de la Calle, construye *imágenes a partir de otras imágenes*, "pero sin dejar por ello de apelar simultáneamente a todo un archivo mental de gestos, memorias formales y simbólicas, transformadas y mantenidas como depósito personal de conocimientos. Nada es aquí estrictamente mecánico, pues –como bien nos recuerda Nelson Goodman– cualesquiera representaciones o descripciones eficaces de la realidad exigen, ante todo, invención. Forman, distinguen y relacionan múltiples elementos entre sí, que a su vez se informan mutuamente"<sup>59</sup>.

Aunque este artista habita en una tranquila masía, su *modo de hacer mundos* no tiene que ver con el distanciamiento de la realidad metropolitana<sup>60</sup>. Antoni Miró no deja de "desplazar" su mirada por la ciudad y sus conflictos, esos espacios contaminados son, aunque nos pese, nuestro ecosistema y es ahí en medio de la confusión, en el ágora política, donde tenemos que encontrar salidas y construir lo común. "Las ciudades –indica Josep Sou– que nos presenta Antoni Miró, en sus cuadros aparecen transitadas por un silencio espeso, duro y muy difícil de tragar. Ciudades, sin embargo, que presentan al objeto creativo, o significativo, una sustancia informativa llena de personajes. Hombres y mujeres que viven solos, que miran solos, que lanzan la mano pidiendo limosna, que supuran la miseria llamativa de un desarraigo impropio de humanidad"<sup>61</sup>. Habitamos, lo sabemos, en plena penuria, llegamos a entender que la construcción puede ser una enfermedad, la sedimentación del egotismo descomunal. "La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece como paso de la *utopía* a la *heterotopía*"<sup>62</sup>. Esta conciencia de la *alteración del espacio*, causado por una introducción de lo aberrante

en el seno de lo real, es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúcida, ajena al cinismo “urbanizante”, de la arquitectura que constata que la ciudad está *perdida* (de la misma forma que en las artes plásticas surgen, antes que nada, fragmentos, basuras, materiales de bricolage, etc.) y que lo que nos queda es un territorio de escombros (sorprendente escenario de emergencia de la “intimidad”) en el que aparecen toda clase de accidentes.

Conviene tener presente que lo terrible no es algo extraño, una realidad inconcebible de la que estamos absolutamente separados, sino que más bien, *eso está aquí*: nuestras casas están habitadas por lo pavoroso. “Hoy –escribe Ernst Bloch en *El principio esperanza*– las casas aparecen en muchos sitios como dispuestas para el viaje. A pesar de todos los adornos, o quizá por ello mismo, en ellas se expresa una despedida”<sup>63</sup>. Incluso podríamos pensar que algunas personas, más que vivir en las casas, parece que han acampado en ellas, están en situación provisional o, tal vez, gozan de nomadismo<sup>64</sup>. Lo cierto es que la desinteriorización que preparó el más crudo de los vacíos, el espacio que nos corresponde es *clínico* y extremadamente frío. *Hace ya mucho tiempo que el calor se fue de las cosas*<sup>65</sup>, lo único que queda, como resto de las antiguas combustiones, incluso musealmente como revela Antoni Miró, es la *política de la ceniza*. La vivencia moderna del desarraigo aparece, singularmente, tanto en Benjamin como en Heidegger: la experiencia estética se muestra como un extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación. “Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, *se orienta a mantener vivo el desarraigo*”<sup>66</sup>. Entre la mudanza y la incomodidad de la casa destartada hemos aprendido a no tener demasiadas esperanzas; todos hemos contemplado, a la vuelta de la esquina, los carros de los supermercados, reciclados por los *homeless* y el pánico puede, por un momento, llevarnos a *ponernos imaginariamente en ese sitio sin asideros*. “¿En qué momento –pregunta Paul Auster–

una casa deja de ser una casa?, ¿cuándo las paredes se desmoronan?, ¿cuándo se convierte en un montón de escombros?”<sup>67</sup>. Si bien es verdad que una vivienda se transforma, como señaló Alexander Mitscherlich, en un verdadero hogar siempre que lo que me vuelve a llevar a ella no sean sólo las costumbres, sino la continuidad viva de las relaciones con otras personas, la prosecución del sentir y aprender en común (*un interés todavía sincero por la vida*), tampoco podemos perder de vista la idea de que en esa intimidad no dejan de encontrarse elementos inequívocamente negativos<sup>68</sup>.

Antoni Miró ha realizado una extraordinaria serie de cuadros sobre la ciudad de Nueva York que van desde lo monocromático a la explosión de color, desde la perspectiva aérea a la caída fatal ¿Qué sitio nos sirve para contemplar lo que llamó Michel de Certeau “prácticas de espacio”? La planta 110 del World Trade Center; desde ahí se hace visible “una ciudad hecha de lugares paroxísticos en relieves monumentales”<sup>69</sup>. Subirse allí es separarse del dominio de la ciudad, salir de la masa y el sujeto puede soñar que es Ícaro por encima de las invenciones dedálicas. “¿Habrás que caer después en el espacio sombrío donde circulan las muchedumbres que, visibles desde lo alto, abajo no ven? Caída de Ícaro. En el piso 110, un cartel, como una esfinge, plantea un enigma al peatón transformado por un instante en visionario: *It's hard to be down when you're up*”<sup>70</sup>. Esta caída nos dice a nosotros que hemos vivido *por televisión* el 11-S algo “diferente” de lo que late en la metáfora formulada por Michel de Certeau. Aquel abajo que él consideraba el final de la visibilidad es hoy un solar desnudo, el lugar de la celebración funerario-patriótica. Las ruinas espectrales del World Trade Center, “el más monumental de todas las formas del urbanismo occidental”<sup>71</sup> son, en muchos sentidos, el cimiento de la ideología del *pánico Imperial*, el espacio a partir del cual se inició tanto la llamada “Guerra contra el Terror” cuanto la posibilidad de que volvieran a flamear las banderas. La mirada metropolitana de Antoni Miró quedó impactada, como es lógico, por el atentado del 11 de

septiembre del 2001<sup>72</sup> que es, en todos los sentidos, un acontecimiento fundacional.

Tardaremos en salir del estupor ante la *gran demolición* y, por supuesto, todavía tendremos que acompañar al *pensamiento y a la esperanza en su caída en el oscuro agujero*, en ese solar desnudo, donde los cielos son ya espectrales. Fue, aparentemente, sencillo anatematizar a Stockhausen por proclamar que la destrucción de las Torres Gemelas es la obra de arte total, lo más grande que jamás haya sido visto. Cuando la realidad se ha vuelto *apariencia* de sí misma, ese *atentado colosal* nos obliga a recorrer (con los placeres y los miedos más extraños) el espacio de la precariedad, intentando *resistir* a la nueva glaciación con un cuerpo tan arcaico y sorprendente como el que tenemos. En cierta medida, esa arquitectura clonada ya era, en sí misma, un *final*<sup>73</sup>. Tenemos una suerte de lengua *babélico-mediática*, su precario archivo está tan destinado al fracaso como aquella Torre que desafió al cielo. “Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este *fracaso*”<sup>74</sup>. *Todo cae por tierra*. En cierto sentido, los americanos ya estaban preparados para la caída de las Torres Gemelas, ese acontecimiento *parecido a una película* estaba marcado por la paranoia<sup>75</sup>. *Se tenían que caer*, era parte de su característica arquitectónica: llevaban tatuado el cataclismo como destino<sup>76</sup>; ese espacio “clonado” era algo desafiante que *tenía que ser destruido*: materializaron, en todo momento, la violencia de lo mundial<sup>77</sup>. Antoni Miró pinta las ruinas del denominado *Grado Cero* como elemento central de la biopolítica contemporánea que no cesa en el empeño de servir, a todas horas, dosis inmensas de terrorismo, accidentes, testimonios de víctimas, detalles de asesinatos, juicios “paralelos” o incidentales, series con temática forense o centradas en la enfermedad. Podríamos pensar que

lo *real-tremendo-catastrófico*, la dimensión colosal del atentado, bloquea el proceder crítico, estamos literalmente embarrados de una “realidad” incapaz de generar procesos simbólicos<sup>78</sup>.

La proyección aberrante de la época demoledora surge con las famosas fotografías de las torturas de Abu Grahib que también Antoni Miró va a recoger con su ávido talante crítico. En esas imágenes encontramos una de las manifestaciones más depuradas del *apofatismo del horror*. Vale la pena releer aquel famoso pasaje de *La República* de Platón en el que Leoncio, subía del Pireo por el exterior de las murallas de la ciudad, cuando vio unos cadáveres que yacían junto al verdugo. De pronto sintió el deseo de mirarlo, pero a la vez experimentó repugnancia y quería apartarse. Tensión paradójica que hacía que luchara contra sí mismo lo que llevó a cubrirse el rostro; sin embargo, como cuenta Sócrates, terminó por ser vencido por el deseo y abrió los ojos de par en par: “Y finalmente se dirige a sus ojos, sus propios ojos desorbitados, semejantes a los de las potencias diabólicas: ‘Mirad, dijo, ‘genios del mal, hartaos de este hermoso espectáculo’ ”<sup>79</sup>. El horror es una de las más potentes categorías estéticas y, ni siquiera el miedo, frena la curiosidad morbosa, ese deseo enrarecido de encontrar placer en la contemplación de la carroña. “El arte –afirma Jean Clair– ha domesticado todos los demonios del mundo visible e invisible, los animales, las plantas, los mares y los campos, las ciudades y los desiertos, a los monstruos, los ángeles, los demonios y los dioses; hasta a los perros, según Rimbaud. Pero no parece que haya domesticado el horror”<sup>80</sup>. Muchos hombres están privados en el mundo de ciudadanía (en el sentido ilustrado) y, a esa obviedad, se añade la de que *no se cuenta de la misma forma a los muertos en todas partes*. “Se cometen –apunta Noam Chomsky– cantidad de atrocidades, pero en otro sitio”<sup>81</sup>.

Narcotizados por el *directo* (en el que se entrecruzan la pulsión voyeurística y la estrategia de la vigilancia planetaria), esa iluminación que no quiere que nada quede en sombra<sup>82</sup>, nos hemos endurecido y, sobre todo, nues-

tra adicción a la violencia catódica nos ha inmunizado contra el *sufrimiento de los demás*<sup>83</sup>. Nuestro mundo, como refleja el imaginario de Antoni Miró, amplifica la violencia y convierte al miedo en el último blasón de la vida emocional. Una imagen horrenda pero globalizada, la del hombre torturado con la capucha negra y cables conectados a sus extremidades<sup>84</sup>, sacude al minimalismo pesante de Richard Serra de su amnesia. No basta con declarar, con el tono de la palabra hueco, que uno está “indignado” o apelar a la dimensión del asco. Eso incluso lo hizo el gobierno norteamericano. Es significativo que ciertas palabras no podían ser pronunciadas sino “citadas”, como si se estuviera practicando con astucia un juego metalingüístico: “Mi impresión –afirmó el Secretario de Defensa Donald Rumsfeld en una conferencia de prensa– es que las acusaciones hasta ahora han sido de “maltrato”, lo cual me parece que en sentido técnico es distinto a “tortura”. Y por lo tanto no pronunciaré la palabra “tortura”<sup>85</sup>. Incluso el perdón sonó, como suele ser habitual, a falsedad completa<sup>86</sup>. Antoni Miró nos obliga a contemplar de nuevo la imagen del torturado que está sujeto con esposas a una barandilla, una especie de *Ecce Homo* contemporáneo con el rostro tapado con una capucha y rastros de sangre alrededor. Esa imagen emblemática del poder despótico y “global” se repliega en los documentos de la pena de muerte en los Estados Unidos, en esa lúcida serie de cuadros en los que Antoni Miró *retrata* los menús que eligieron para su “última cena” los condenados. La noticia de la ejecución del preso que se transformó en activista contra la violencia nos enfrenta con lo literalmente *indigesto*, con aquello que no querríamos mirar porque no es nada decorativo.

La vigorosa voluntad de construir un memorial de los conflictos contemporáneos le lleva a Antoni Miró a tomar en consideración un espacio que aparentemente sería el “remanso de paz”: los museos de arte en los que el sujeto está entregado a lo que kantianamente calificamos como *placer desinteresado*. Antoni Miró pinta obsesivamente museos, entre otros, el British Museum, el Metropolitan, el Guggenheim, el Louvre, el Museo de

Orsay, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Instituto Valenciano de Arte Moderno. No se trata de una serie “documental” o de un archivo sistemático, sino de una indagación sobre el tipo de experiencia que en esos espacios de la memoria artística se propicia. Da la impresión de que la conclusión a la que llega este artista es que el Museo ha terminado por ser un lugar de inercia social, donde la lógica del turismo produce, lamentablemente, una desaparición de la experiencia estética. “Entre la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina), la diseminación (la vida), y la concentración (la colección), la radicalidad y la promoción, se opera una especie de movimiento de ida y vuelta en el que la última palabra seguirá siendo la del Medio, que convierte a la anticultura, la cultura y lo escupido en agua bendita. El Museo, vencedor por puntos. *The show must go on*”<sup>87</sup>. La postmodernidad es, en cierta medida, el momento del *retorno de lo mismo*, un eclecticismo que tiende, más que nada, al juego de los disfraces y a la pesada sensación del *deja vu*. Nos encontramos en una cultura, de acuerdo con un calificativo de Steiner, del *after-word*, de lo *epilogoal*, donde la proliferación de los comentarios nos aparta de las “presencias reales”. Ese gigantesco *medio de comunicación* que es el Museo llega a columpiarse entre el narcisismo y la impresión de inutilidad, el discurso para iniciados y la obligación de entretener a las masas, siendo por igual aceptables las estrategias artísticas escandalosas y los modos escenográficos de presentación de las obras, siempre y cuando el *mecanismo descontextualizador* “organice subterráneamente” lo que podría precipitarse hacia el caos. Es obvio que el *neodecorativismo ideológico*<sup>88</sup>, al que planta cara constantemente Antoni Miró, aplaude esta apoteosis del *arte como territorio ocioso*. Es curioso que en el momento en el que las artes asumen, radicalmente, la *tarea filosófica* es también el de la implantación planetaria de estribillos de moda, tarareos intelectuales y, en términos metafóricos, una *cultura del karaoke* o el del repliegue museal de un discurso político (presuntamente) antagonista que genera, más que nada, desconexión<sup>89</sup>.

“Si a la cultura –apunta Michael Sorkin– se la está “disney-ficando” (¡no hay duda de ello!), el auténtico camino que nos conduce hasta ella es precisamente éste: subirse a una atracción”<sup>90</sup>. No hace falta afrontar el vértigo de una montaña rusa o el vómito subsiguiente junto a un carrito de palomitas, basta con acercarse, como hace Antoni Miró, al mayor de los monumentos de la Mcdonaldización “museal” (en realidad un modo de la ubicuidad picnoléptica o de la amnesia turística): el Guggenheim cuyos “efectos” se han expandido hasta los espejismos del desierto en Abu Dhabi para imponer esa meteorología invernal que describe, con inmensa melancolía, Jean Clair en sus últimos libros<sup>91</sup>. Lo importante no es, desde hace mucho tiempo, el arte sino el pedestal y el marco pero mucho más esplendoroso que el “parergon” es el contenedor que tiene que ser, sin ningún género de dudas, faraónico. No hay nada que profanar, todo está en la vitrina, el devenir museo del mundo y la conversión del turismo en la condena global están a punto de impedir que surja lo singular. Finalmente parece que estamos incapacitados para estar en casa<sup>92</sup>. Conocemos de sobra lo que pasa: visita guiada, diapositiva comentada, espacio interactivo, gestión de recursos culturales, la barahunda turística que está siempre falta de tiempo<sup>93</sup>. Estamos movilizados por el turismo, esa es *la experiencia estética*<sup>94</sup>. Aquella *espera de lo que se demora* es, en realidad, el banal “tiempo libre” antes de continuar en pos de un destino que se llama *souvenir*. Lo que recuerda Antoni Miró de los museos es *la deriva de las miradas*, le atraen no sólo las fachadas imponentes de los museos, el esplendor arquitectónico del MUSAC o la rareza surreal de la Fundación Dalí, sino especialmente la actitud contemplativa del público, su comportamiento frente a las obras de arte. Antoni Miró muestra una y otra vez la pasión de la mirada artística, ese proceso especular en el que se *mira mirando*<sup>95</sup>, generando una *mise en abyme*, un proceso especular<sup>96</sup> en el que sus propios cuadros están instalados en el ámbito museal, ofrecidos al tiempo dichoso de la contemplación estética.

El Museo no es la Arcadia que deseamos recuperar ni un oasis en el que olvidemos la dureza de nuestra

mundo, sino una *heterotopía* a la puerta de la cual está presente la marginalidad. Antoni Miró percibe que lo que ha sucedido en nuestro mundo no es la cacareada expansión de la democracia sino la *globalización de la pobreza*<sup>97</sup>. Nuestra sociedad de excedentes y plusvalías tiene que entregarse, de distintas formas, al derroche, algo que no tiene por que ser un juego sino que puede tener aspectos trágicos. La destrucción de los bienes más preciados puede tener una función reveladora de valor, como sucede en el caso del *potlatch*; donar puede ser una forma de adquirir poder, desde el frenesí insensato del gasto al ardor bélico o la dilapidación de las energías corporales. Los poderosos, los señores, “rivalizan para ver quién se mostrará capaz de destruir más”<sup>98</sup>, el lujo necesita de una sombra, una tumba o una pira en la que desaparece. “El verdadero lujo y el *potlatch* profundo de nuestro tiempo se encuentran en el miserable, es decir, en el que se arroja al suelo y se margina. El lujo auténtico exige un completo desprecio de las riquezas, la adusta indiferencia de quien rehúsa el trabajo y hace de su vida, de una parte, un esplendor infinitamente ruinoso y, de otra parte, un insulto callado a la mentira laboriosa de los ricos. Más allá de una explotación militar, de una mistificación religiosa y de una malversación capitalista, nadie en el futuro podría volver a encontrar el sentido de la riqueza, lo que presagia de explosivos, de prodigio y de desbordante, si carece del esplendor de los andrajosos y de la sombría provocación de la indiferencia. Finalmente, si queremos, la mentira consagra la exuberancia de la vida a la revolución”<sup>99</sup>. Esta poética apología de la miseria puede utilizarse para apuntalar el *cinismo político*, dando carta de naturaleza a una visión mistificada de los márgenes. Conocemos la tendencia a *retratar constantemente la pobreza*, amparándose en una “compasiva” preocupación por la *condición humana*<sup>100</sup>.

Antoni Miró no convierte lo marginal en pintoresco sino que trata, por medio de un recurso lento como la pintura, de frenar la amnesia que sufrimos frente al sufrimiento ajeno. En cierto sentido su pintura ofrece, imaginariamente, el “refugio” museal a la pobreza, desde la

certeza de que el crudo destino de vivir a la intemperie no puede ser “apropiado” plásticamente en vano. El término “sin hogar” es, en cierta medida, una ideología que encubre muchas preguntas<sup>101</sup>. “Los sin hogar son el alma de la posmodernidad si es que puede decirse que ésta posee una auténtica alma. Se desplazan por el espacio público, con sus carritos llenos de “pertenencias” sin ningún valor, una parodia de la otra figura posmoderna: el turista yuppie”<sup>102</sup>. Representan la carencia pero, al mismo tiempo, la incapacidad de nuestro pensamiento para asumir un punto de vista crítico más allá de la compasión conductistamente inducida por los mass-media. “Considerada la naturaleza del juego actual, la miseria de los excluidos –que en otro tiempo fue considerada una desgracia provocada colectivamente y que, por lo tanto, debía ser solucionada por medios colectivos– sólo puede ser redefinida como un delito individual”<sup>103</sup>. Como acertadamente advierte Bauman, los pobres no son los marginados de la sociedad de consumo, derrotados por la competencia feroz, más bien son los enemigos declarados de la sociedad. En la lógica de la exclusión<sup>104</sup> es determinante la figura del pobre como *aquel que no puede ajustarse a la norma*, sujetos frente a los que la sociedad reacciona con una mezcla de temor y repulsión pero también con misericordia y compasión. Nos complace pensar que la pobreza es un “destino” o una determinada relación (o falta de ella) con los bienes, cuando en sentido preciso es un *estatuto social*<sup>105</sup>. Necesitamos, en última instancia, volver a los excluidos, literalmente, invisibles<sup>106</sup>, mantenerlos, permanentemente, fuera de lugar, ajenos a nuestro *efecto de club*<sup>107</sup>. Al mismo tiempo, los medios de comunicación “se acercan” constantemente a la miseria, aunque como señaló Walter Benjamín hay en esa práctica “fotográfica” un afán en convertir en *objeto de consumo* el dolor ajeno y la desigualdad. Abundan los agentes o mercenarios “que montan un gran *tralará* con su pobreza y que se preparan para una fiesta con el vacío que abre sus fauces por aburrimiento. No podrían instalarse más confortablemente en una situación inconfortable”<sup>108</sup>.

Amparándose, a veces, es la necesidad de la *imagen documental* arrojan los medios de comunicación carnaza a la mala conciencia occidental, buscando conmover ante espectáculos de dolor que incluso llegan a calificarse como “inexplicables” o inhumanos cuando pertenecen precisamente a nociones antagónicas a esas manejadas ideológicamente. Pierre Bordieu señaló que la fotografía misma no es, con mucha frecuencia, más que la reproducción de la imagen que fabrica un grupo de su propia integración<sup>109</sup>, y por tanto podríamos señalar que las imágenes de la pobreza muestran lo que *está desintegrado*, aquello que sólo puede reaparecer en una “liturgia visual” que es, propiamente, un escamoteo. La obra de Antoni Miró reacciona contra esa “estatización de la miseria” y mantiene siempre alerta a la conciencia crítica, imponiendo la clave ideológica de sistemática denuncia: “En sus series –apunta Ricard Huerta– nos habla de gentes que pululan por la ciudad arañando unas migas de existencia frente a la desproporcionada riqueza de los poderosos, de grupos de trabajadores que luchan pacíficamente en las calles manifestándose para reivindicar unas condiciones laborales más justas, de mujeres que sufren el acoso desde su situación de desamparo, de niños que padecen abusos la mayoría de los cuales son ejercidos por sus familiares más próximos. De gente que sufre en la ciudad. Pero también de gente que ejerce su vida desde la ciudad, y que transmite su imagen como parte implicada en los procesos del espacio urbano. Antoni Miró recoge los destellos más desgarrados de esta latencia y los desparrama por sus lienzos con una capacidad minuciosa para encajar cada mínimo recelo en su justo contenedor. Es el esfuerzo del artista por relatarnos su visión, y su desarraigo. Nos desplaza así hacia la esfera del desplome, situación incómoda donde las haya, y de este modo nos instala en un necesario malestar que nos conduce hacia posiciones reivindicativas y esperanzadoras. Sin desmayo, sin desalientos, los cuadros de Antoni Miró nos inyectan la suficiente carga de rabia como para experimentar una saludable descarga emotiva, en la cual nos apoyamos para acceder a un más que aconsejable estado de reflexión”<sup>110</sup>.



Sabemos lo difícil que es vivir el pasado sin pesadilla<sup>111</sup> y que la compulsión (traumática) de repetición puede llevar a una fosilización de aquello que en algún momento tuvo el carácter de acontecimiento. Antoni Miró retrata, como he repetido, la injusticia histórica que se mantiene en el presente y nos obliga a contemplar realidades rostros desasosegantes: de las chabolas donde pululan los yonquis a la existencia caída de los pobres, de los condenados a muerte a los torturados. Uno de los semblantes más impactantes que pinta es el de la serie de las mujeres con burkas al hacer convivir el esplendor cromático con la imposición social y religiosa del anonimato. Ese *retrato colectivo* da cuenta del fenómeno de la “talibanización” que no está arraigando solamente en el mundo islámico sino que también hace sus estragos en aquellos que son incapaces de comprender que el Imperio “occidental” tiene también su incuestionada *teología*, basta mirar un billete de dólar para toparnos con la frase inquietante: “In God We Trust”. Los rostros invisibles de las mujeres afganas podrían reflejarse en dos calaveras que ha pintado Antoni Miró (una de un perro, la otra humana), como *vanitas* oportunas de un tiempo en el que tenemos algo peor que el “choque de civilizaciones”: la decisión política global de impedir el diálogo entre los pueblos.

Si, por un lado, Antoni Miró da visibilidad a los excluidos de la sociedad, mostrando, no solo con ironía sino también con indignación, que el mundo va mal<sup>112</sup>, también rinde homenaje a personas que han dejado huella por su integridad política y grandeza cultural. El siniestro y forzado anonimato de las mujeres con burkas no solamente remite a lo funerario sino que es el antónimo visual de la serie en la que aparecen las siguientes figuras referenciales: Miquel Martí i Pol, Josep Pla, Salvat Papasseit, Joan Fuster, Joan Coromines, Rafael Alberti, Salvador Espriu, Jordi Valor, Joan Valls, Isabel-Clara Simó, Vicent Andrés Estellés, Manuel Sanchis Guarner, Raimon, Ovidi Montllor, Leo Ferré, Maria del Mar Bonet, Enric Valor, Antoni Tàpies, Puig Antich, Salvador Allende, Karl Marx, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Ché Guevara, Lluís Companys, Antonio Gades, Antoni Gaudí, Sigmund

Freud, Miguel Hernández y Pau Casals. En última instancia esos retratos son una Historia política y cultural<sup>113</sup> en la que Antoni Miró recoge tanto aquellos que contribuyeron a crear una conciencia nacional catalana cuanto referentes internacionales que van desde la crítica de la economía política y la mutación ideológica fundadora del comunismo a la expedición al inconsciente del psicoanálisis o la estrategia heroica de la revolución cubana. Como Isabel-Clara Simó ha señalado, el arte de Antoni Miró es un vínculo: “un vínculo donde deposita no su dignidad sino también nuestra precaria y angustiada dignidad”<sup>114</sup>. Este artista sabe, sin ningún género de dudas, como incomodar la conciencia colectiva<sup>115</sup> manteniendo una dimensión utópica, vale decir, una confianza en que la estrategia de resistencia podría dar pie a una sociedad mejor.

“La *sobreabundancia formal* de sus obras –señala Raffaella Iannella en torno a la obra de Antoni Miró– se viste de connotaciones fantásticas y de una verdad que viene de lejos, de los puntos base escogidos con verdadera escrupulosidad, para coger luego aspectos personalísimos y originales en el contraste punzante del color-materia con la palabra. Consigue adquirir experiencias lejanas que están en equilibrio sobre la línea que separa la representación de la designación nominal. Supera la poderosa presencia del objeto, no aislándolo o descontextualizándolo, sino afirmando su *realidad onírica*, como la descrita por Freud en su *Tramdeutung*”<sup>116</sup>. En sus obras está sedimentada la potencia emocional y misteriosa de los sueños o de su recuerdo<sup>117</sup>. La serie *Vivace* es, tal vez, una de las más esplendorosas manifestaciones de la fricción que la imaginación de Antoni Miró plantea entre el ideal de belleza y la cruda realidad en la que vivimos. “Durante la década de los 90, Antoni Miró se dedicó a observar y poner sobre las paredes máquinas que construyen y destruyen la costa, conducciones de alta tensión, tuberías amontonadas, pilas de cigarrillos y de cartuchos, monstruos de una civilización que devora el entorno humano y el paisaje”<sup>118</sup>. José María Iglesias señaló, acertadamente, que la serie *Vivace* supone el grado

más alto de la concepción estética del artista: "Parece como si el mensaje precisara ahora de una mayor dosis de belleza en el medio"<sup>119</sup>. Frente al crimen ecológico aparece una nostalgia de aventura y la imagen o la presencia física de la bicicleta como una especie de vehículo "paradisíaco"<sup>120</sup>. Este artista, que es un crítico radical de la noción de "progreso" histórico<sup>121</sup>, haciendo que la fantasía gire con esas ruedas de bicicleta en una dimensión arqueológica y esperanzadora<sup>122</sup>. En toda la trayectoria plástica de Antoni Miró aparece un sentido *diferente* de la belleza<sup>123</sup>, nada convencional, atravesado por la presencia de lo indeseable, de lo injusto, de aquello que socava el esplendor "histórico". Está convencido de que la belleza es algo más que una realidad estática: "para Antoni Miró la belleza es, por encima de todo, un espíritu de transformación"<sup>124</sup>. Tanto sus cuadros sobre el viaje a Grecia cuanto la serie erótica a partir de escenas de la cerámica griega aluden a una tensión entre ruina y placer. Su revisión moderna de una iconografía clásica<sup>125</sup> no deja de tener presente el dominio "contaminado" en el que tenemos que intentar sobrevivir con dignidad.

Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad de paterismo*, los sujetos consumen, aceleradamente, *gatgets* y los artistas derivan hacia el *bricolage*; incluso algunos llegan a incitar a asumir el *deliro del mundo* de una *forma delirante*<sup>126</sup>. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso, ya es nulo: "Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia –la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido– es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella"<sup>127</sup>. Y, sin embargo, el arte consiste, en un sentido radical, en dejar siempre abierta o acaso un poco indecisa la vía del sentido, escapando del dogmatismo tanto como de la insignificancia. Ciertamente Antoni Miró, con su trabajo de intertextualidad icónica<sup>128</sup>, sobrepasa el pantano de la trivialidad; conoce de sobra el gesto duchampiano, al

que "homenajea" en su versión pictórica del provocador urinario que firmara R. Mutt, pero no está dispuesto a ser un siervo más del paradigma monótono del *ready-made*. El artista o intelectual no necesita más que un mero consenso persuasivo para lanzar una idea al mundo. "Con todo, el acto creativo no es realizado solo por el artista", dijo Duchamp en una charla de 1957. De otro modo, la ficción sería inútil, sólo una ficción y no una realidad. El *Readymade* es, así, tanto un fotómetro como un embaucamiento"<sup>129</sup>. Lo malo es que la compulsión de repetición del ready-made ya no nos puede decir nada<sup>130</sup>. El devenir "pirotécnico" del arte ha hecho que proliferen los rituales efímeros<sup>131</sup> que son, casi siempre, enigmas sin grandeza.

No basta con "pedestalizar" las cosas con "indiferencia estética" ni puede el artista dedicarse a jugar una infinita partida de ajedrez con suprema meta-ironía, cuando el mundo está precipitándose en un abismo de crisis insondable. Antoni Miró se apropia, como he indicado reiteradamente, de lo que pasa pero no para "neutralizar" nuestra conciencia antes al contrario para producir una *agitación crítica*. "Antoni Miró es un pintor comprometido con su identidad cultural –que procede del arquetipo barroco, tan presente en la cultura valenciana, y acaba en el pop-art en el realismo social. La obra de Antoni Miró –que tiene a menudo un tono grotesco, esperpéntico, satírico– es valenciana cien por cien. Y no se explica sino en clave de desmitificación y de denuncia, propósitos que sirve siempre con una extraordinaria calidad de dibujo y con una gran brillantez de imágenes"<sup>132</sup>. Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación<sup>133</sup>. Kayser señala que por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resulta familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña o inquietante. Esa descripción es exactamente la de lo  *siniestro* freudiano. Si, por un lado, la lógica artística de la imagen grotesca "ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce *al fondo* de ese cuerpo"<sup>134</sup>, también

es una experiencia de pérdida de la orientación, en la que lo carnavalesco, deja de funcionar como insurrección popular para dar cuenta de una especie de singular *desubicación* o revelar una condena vital, como si estuviéramos sujetos en un teatro de marionetas<sup>135</sup>. Aunque a veces parezca que actuamos en una renovada *commedia dell'arte* (con un abuso de máscaras y disfraces), en realidad somos figurantes de un culebrón inacabable<sup>136</sup>.

En muchos momentos da la impresión de que el arte ya no sea otra cosa que un *efecto*, algo más delirante que cómico<sup>137</sup>. Una suerte de imperio de las *flow experiences*<sup>138</sup>, de ese fluir sin dejar mucho rastro. No pasa nada, es lo mismo, lo hemos pasado bien. Insisto, un infantilismo complaciente, como si solamente tuviéramos que esperar más regalos, chucherías o sencillamente una canción de cuna<sup>139</sup>.

En el momento del *éter estético*<sup>140</sup> nadie parece incomodarse con las raciones glamourosas de cosas que están completamente desordenadas; en realidad, si hay artistas como Antoni Miró que no están dispuestos a comulgar con las ruedas de molino de una cultura del espectáculo a la postre tediosa. Las imágenes, como ha indicado lúcidamente David Le Breton, convierten al mundo real en inagotable, siempre idéntico y siempre renovado, introducen lo inteligible o la mirada allí donde reina la incoherencia o lo invisible. Al deformar el flujo de lo real o de los trazos de las cosas, deforman el contenido, pero ofrecen, de estas realidades inaprensibles de otro modo en su espesor y complejidad, una imagen que permite el inicio de una comprensión o, al menos de un acercamiento. En cierto sentido, las imágenes sirven de consuelo ante la imposibilidad de aprehender el mundo. En la imagen, como es manifiesto en la estética de Antoni Miró, hay una homeopatía de la angustia que nace de la parte carente de sentido, de la irracionalidad ética que acompaña la vida del hombre como su insalvable sombra. “La distancia respecto del acontecimiento queda abolida al convertirlo en imagen que desarma la irreductibilidad. La fijación de lo que es infinitamente pequeño o de lo infinitamente alejado, el

acoso fotográfico o televisivo del mundo en la incansable búsqueda de la “imagen-choc”, de lo “nunca visto”, de la “hazaña”, del “horror” responde a la preocupación del hombre moderno por tener a la vista todo lo que pueda escapar a la mirada”<sup>141</sup>.

Las noticias que nos hipnotizan son incomprensibles o se han vuelto rarísimas<sup>142</sup>. En cierta medida, la información e incluso el arte, por lo menos en la clave “apropiacionista” de Antoni Miró, servirían para escenificar fantasmas que están radicalmente desubjetivados, que nunca podrían ser asumidos por el sujeto. “Esto nos lleva a un problema crucial: si nuestra experiencia de la “realidad” está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces *la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*. En la oposición entre sueño y realidad, el fantasma queda del lado de la realidad, y es en los sueños donde nos encontramos con lo real traumático. No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden soportar (lo real que se anuncia en sus) sueños”<sup>143</sup>. Todo cae en una especie de pozo sin fondo: desde los viejos ideales políticos a Lehman Brothers. Estamos, no hace falta insistir en ello, en una bancarrota total<sup>144</sup>. Puede que también en muchos dominios del arte se haya producido, sin que nadie quiera responsabilizarse, otra *estanflación*. Incluso ciertas modalidades estéticas contemporáneas que ejecutan un “retorno (brutal) a lo real”<sup>145</sup> provocan, con demasiada frecuencia, ataques de narcolepsia. Tanto en la política como en la estrategia militar es obligado difundir noticias falsas<sup>146</sup>, asumiendo, como hace Boris Groys, que los *mass media* no son sólo el canal de comunicación sino la máscara que oculta el vacío absoluto. “Nuestros dirigentes –advertía Susan Sontag– nos han informado que consideran que la suya es una tarea manipuladora: cimentación de la confianza y administración del duelo. La política, la política de una democracia –que conlleva desacuerdos, que fomenta la sinceridad– ha sido reemplazada por la psicoterapia. Suframos juntos, fal-

taría más. Pero no seamos estúpidos juntos”<sup>147</sup>. Lo malo es que, tal vez, la “comunidad venidera” sea la forma en la que estamos unidos *soportando*, mal que bien, lo indigesto o deambulando por un paisaje, literalmente, de naderías.

Aunque el fracaso sea nuestro destino (algo que sabe de sobra un artista que ha encarnado múltiples personalidades y que se ha autorretratado como el anti-héroe) no podemos aceptar que el arte sea una especie de gran máquina de soberanía castradora<sup>148</sup>. Antoni Miró, un artista radicalmente mediterráneo y con un insobornable sentido de la rebeldía<sup>149</sup>, traza un itinerario propio pero fundado en la experiencia colectiva, atento siempre a la cuestión candente de la justicia. En una entrevista con Vicent Hernández para el periódico *Avui*, realizada en 1976, Antoni Miró declaró: “Pinto lo que no me gusta”. La obra de este “pintor de ideas” es una permanente *toma de conciencia*<sup>150</sup> un posicionamiento frente a un nuevo modo del imperialismo que está acabando con todos los derechos de los ciudadanos. En esta pintura de gran intensidad se expresa, como apuntó Floriano de Santi, la copresencia conflictiva de dos fuerzas antitéticas que empujan en direcciones opuestas: “el ojo severo de la *meditatio mortis* que observa en la prospectiva *ab aeterno* de maestros del pasado como Velázquez, Goya, Picasso y Joan Miró y desapueba la actividad artística como vana acrobacia de lo sensible y lo efímero, y, por otro lado, la mirada todo humana casi hipnotizada del pintor arrastrado a pesar suyo a una especie de estático trance, a la irrefrenable metamorfosis de la “escritura” por imágenes”<sup>151</sup>.

El pensamiento crítico brilla por su ausencia en tiempo de crisis completa y da la impresión de que las mentes se columpian entre la regresión infantil y la diversión glacial. Necesariamente abrazamos el pesimismo tras la sobredosis de *happy talk*<sup>152</sup>. La obra de Antoni Miró nos recuerda que hay que enfrentar la historia<sup>153</sup> partiendo de referencias cívicas, tratando siempre de hacer comprensible aquello que nos preocupa. Hay que actuar más allá de la melancolía, recuperar, en tiempos deprimentes, el vigor del pensamiento crítico y si tene-

mos que tener algún tipo de nostalgia debería ser del *futuro*. José Corredor-Matheos señaló que Antoni Miró tiene una “voluntad cartesiana” que le lleva a agotar un tema hasta sus últimas posibilidades. La injusticia es, desafortunadamente, *inagotable*. Antoni Miró toma, en su fina mirada a la realidad circundante, partido, sabedor de que la tarea necesaria no es meramente la de imitar lo que sucede sino tratar de ofrecer instancias críticas emancipadoras<sup>154</sup>; la suya es una estética trazada con todo lujo de detalles, con precisión y siempre con furia<sup>155</sup>; lo que revela es una actitud de continua rebeldía. Por medio de su obra tomamos conciencia del desastre contemporáneo, su mirada plural nos obliga a comprender la crisis en la que habitamos, con mensajes directos y con las *imágenes justas*<sup>156</sup>. Tras tantas imágenes, con pocas palabras, Antoni Miró tiene clara su tarea: “reflexe la problemàtica d'avui”

1 David Lynch en Chris Rodley (ed.): *David Lynch por David Lynch*, Ed. Alba, Barcelona, 1998, p. 384.

2 Cfr. Jean Baudrillard: “La simulación en el arte” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 49.

3 Roland Barthes: “Sade-Pasolini” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 113.

4 “La crítica a las instituciones implícita en las mejores de las obras más recientes ha pasado a la pregunta sería sobre si los objetos de arte inevitablemente caen presas de la museización del proceso de mercado” (Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 141).

5 “La obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la sollicitación y la veracidad aumentan desmesuradamente. *Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual*, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en imagen (...) reside la obscenidad de nuestra cultura” (Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 30-31).

6 Marshall McLuhan y B.R. Powers: *La aldea global*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, p. 94.

7 “La experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva del arte; son éstas las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada, el arte puede configurarse (aún no, pero sí quizá finalmente) como creatividad y libertad” (Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 154).

8 Cfr. Hal Foster: “El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga” en Anna Maria Guasch (ed.): *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 101.

9 “En definitiva, la “libertad” artística existe en proporción a la irrelevancia del artista. Mientras que en Dadaísmo el sinsentido fue localizado en la obra de arte de un modo que reflejaba críticamente sobre todo el mismo sentido social, ahora el sinsentido es otorgado al artista, cuyos poderes críticos y creativos se mantienen aislados del efecto social. Como Peter Shjeldahl escribió en el *New Yorker* (25 de Marzo de 2002) contemplando la Bienal del Whitney: “El arte americano de hoy puede ser cualquier cosa menos necesario”. Son la estructura y la función del *artworld* las que garantizan el sinsentido de mucha labor artística de hoy. El *artworld* es una trampa. Al prometer la protección del trabajo del artista ante la instrumentalización comercial de la industria de la cultura, absorbe a los mejores, los más brillantes, los más talentosos profesionales de la industria visual y desactiva su poder crítico, haciéndolos impotententes dentro de una esfera pública mayor” (Susan Buck-Morss: *Pensar tras el terror. El islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2010, pp. 114-115).

10 El estudio de referencia sobre la obra de Antoni Miró es el de Wences Rambla: *Forma y expresión en la plástica de Antoni Miró*, Ed. Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universitat de València, 1998.

11 "Antoni Miró forma parte de aquella generación de pintores de nuestro país que, fatigada del informalismo estéril, sobre-explotado por los grandes maestros de la abstracción, no cayó en aquella figuración amanerada de raíces cubistas o expresionistas (que se denominó nueva figuración) sino que abrió los ojos ante la realidad para hacer una crónica de lo que veía, para denunciar las guerras, la discriminación racial, la explotación de los hombres, la hegemonía de los imperios (económicos o militares), la destrucción de nuestro planeta, las miserias de nuestra propia historia" (Daniel Giralt-Miracle: "El Llibre dels fets de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 262).

12 "[...] el Grup Alcoiart, un grupo de mutua estimulación y clave en los inicios formativos de Miró que aconteció un frente de resistencia conjunta ante el difícil panorama inmediato en que se movían en los años sesenta" (Román de la Calle: "La trayectoria artística de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 256). Sobre el grupo Alcoiart cfr. Joan Àngel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 41.

13 Cfr. sobre el Gruppo Denunzia Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró" en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col. lecció Martínez Guericcabeitia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 93-94. "Sus imágenes -apuntará Mario de Micheli sobre el Gruppo Denunzia- se presentan con caracteres estilísticos y expresivos diferentes: son imágenes drásticas y dramáticas en Miró; narrativas y casi de crónica en Rinaldi; irónicamente patéticas en Comencini; amargas, grotescas, sarcásticas en Pacheco. Pero en cualquier caso son imágenes *contra* e imágenes *por*, contra la ofensa a la integridad del hombre y por la afirmación de su libertad. [...] Ahora en Italia y en cualquier parte de Europa la nueva generación artística ha demostrado saber trabajar en una dirección que no sea sólo aquella divagante, hermética y elitista de los últimos experimentalismos. La reconversión hacia la imagen objetiva es uno de los signos más explícitos, a pesar de los muchos equívocos que se agolpaban entorno, de una tendencia general que apenas hace cuatro o cinco años parecía absurdo hipotizar. Miró, Rinaldi, Pacheco y Comencini, a su manera, pertenecen a esta tendencia".

14 Cfr. Alain Badiou: *El siglo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 194.

15 "Con la administración especializada, despolitizada y socialmente objetiva, y con la coordinación de intereses como nivel cero de la política, el único modo de introducir la pasión en este campo, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, constituyentemente básico de la subjetividad actual. Por esta razón la biopolítica es en última instancia una política del miedo que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales" (Slavoj Žižek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 56).

16 "Una propuesta analítica que sin caer en los tópicos del *pop art*, ni en el hiperrealismo fácil, se integran arte, sociedad y tiempos modernos, expresados con una estética propia, que no deja de ser un reflejo fiel de la mirada de Antoni Miró, un artista que "mira la realidad y la transforma. La transforma en tres sentidos, diferentes y simultáneos: la transforma dándole sentido; la transforma rescatándola de la cotidianidad que hace opacos los objetos y las personas; y la transforma proyectándose su mundo alternativo, que es la creación del artista", como definió con lucidez Isabel-Clara Simó en el catálogo "Antoni Miró. Els ulls del pintor". Si generacionalmente Miró está cerca del Equipo Crónica, del Equipo Realidad, de Genóves, de Canogar, etc., conceptualmente, sus planteamientos son disímiles. El ni se formó en las escuelas de bellas artes tradicionales, ni en las escuelas de artes y oficios, ni participó en los círculos promotores del realismo crítico. Tampoco lo unía ningún vínculo especial con los grupos artísticos de la ciudad de Valencia ni compartía las especulaciones filosófico-políticas que derivaron en dichas "crónicas de la realidad" (Daniel Giralt-Miracle: "El Llibre dels fets de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, pp. 263-264).

17 José Jiménez: "Oscuros, inciertos instantes" en *Creación*, n° 5, Madrid, Mayo de 1992, p. 15.

18 "La obra de Antoni Miró se inserta, en un lugar destacado y con características propias, en una cierta tradición en el arte contemporáneo, la de la "Crónica de la Realidad", como la definió Vicente Aguilera Cerni y que en el País Valencià no posee un gran arraigo. Yo atribuyo esta raigambre a la tradición fallera -Pop-Art doméstico antes del "oficial" norteamericano" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 17).

19 Ernst Fisher: "El problema de lo real en el arte moderno" en *Polémica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 93.

20 Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 58-59.

21 Manuel Vicent: "El mundo proteico de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Antología*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 9.

22 "La palabra "propaganda" tiene un aura siniestra al sugerir estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño. Por el contrario, la idea de arte significa para mucha gente una esfera de actividad dedicada a la búsqueda de la verdad, la belleza y la libertad. Para algunos, "arte de propaganda" es una contradicción de términos. No obstante, las connotaciones negativas y emotivas de la palabra "propaganda" son relativamente nuevas y están íntimamente ligadas a las luchas ideológicas del siglo XX. El empleo original del término para describir la propagación sistemática de creencias, valores y prácticas se remonta al siglo XVII, cuando el papa Gregorio XV promulgó en 1622 la *Congregatio de Propaganda Fide*" (Toby Clark: *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 7).

23 "El plus de Miró consiste en transformar la ficción en realidad, la ficción de unos cuadros en la realidad de su pintura, quintaesenciada destilación en el atañor de un estilo propio capaz de mostrar lo orgánico en escuetas formas casi geométricas" (Raúl Guerra Garrido: *Esto no es un ensayo sobre Miró*, Ed. Girarte, Villena, 1994, pp. 37-49).

24 "La obra de Antoni Miró revela una continua disposición al símbolo y la imagen, imágenes cargadas de paradojas y metáforas, impregnadas de figuras literarias" (Manuel Rodríguez Díaz: "Antoni Miró. El arte de crear un mundo propio: imaginativo y reflexivo" en *Antoni Miró. Pinteiu Pintura. Vivace*, Galería Macarrón, Madrid, 1992, p. 22).

25 Wences Rambla: "A propósito de "Sense títol", la nueva serie plástica de Antonio Miró" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 40.

26 Cfr. Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de las imágenes" en *Antoni Miró: imágenes de las imágenes*, Fundación Bancaja, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, p. 5.

27 "Con respecto a esta observación, deseo distinguir el fenómeno aludido de la ingeniosa intuición de Borges de que los artistas *crean* a sus precursores, por ejemplo: el Kafka de Borges crea al Browning de Borges. Lo que yo quiero decir es más drástico y (supuestamente) absurdo, pues me refiero al triunfo de haber colocado al precursor de tal manera, dentro de la obra propia que ciertos pasajes de su obra parecen ser no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior y, por lo tanto, inferiores ante el esplendor mayor. Los muertos poderosos retornan con nuestros colores y hablando en nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya" (Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 165).

28 Si el historiador Braudel sostenía que una civilización que quiera sobrevivir ha de ser capaz de dar, adoptar y tomar prestado, más recientemente Edward Said apostilla: "The history o all cultures is the history of cultural borrowing". Cfr. Peter Burke: *Hibridismo cultural*, Ed. Akal, Madrid, 2010, p. 94.

29 "Las representaciones son construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como "hechos" naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad. Nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación" (Brian Wallis: "Qué falla en esta imagen: una introducción" en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. XIII).

30 Daniel Soutif: *Papiers Journal. Chroniques d'art (1981-1993)*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 185.

31 "Miró rinde homenaje a las figuras intelectuales y artísticas que han dejado una impronta en su formación -no olvidemos el carácter autodidacta del pintor- planteando al mismo tiempo una experimentación permanente de las herramientas del lenguaje artístico" (Carles Cortés: "De historia va la cosa..." en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 249).

32 Román de la Calle: "La trayectoria artística de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 257.

33 "Antoni Miró "construye" imágenes pictóricas partiendo de otras imágenes procedentes tanto del legado de la historia de la pintura como de las que nos han llegado filtradas por los *mass media*, sirviéndose especialmente -en no pocas ocasiones- de las suministradas por la vía publicitaria" (Joan Àngel Blasco Carrascosa: " en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 45).

34 "La imagen y los mundos de "Pinteu Pintura" cautivan al espectador. Con iconos de la contemporaneidad más llamativa (marcas de coches de lujo, de tabaco, de bebidas, naipes...), lienzos que forman parte del imaginario pictórico colectivo (Velázquez, Bosch, Tiziano, Mondrian, Goya, Picasso, Dürer, Magritte, Toulouse-Lautrec, Dalí, Joan Miró...) y mezclas o collages provocadores, Antoni Miró nos obliga a mirar con otros ojos obras maestras y sacralizadas, nos hace cómplices de su mirada y nos invita a continuar el camino que él ha comenzado" (Josep Forcadell: "Historia de un tiempo y de un país" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 260).

35 "La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en que reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle "te amo desesperadamente", porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podría decir: "Como diría Liala, te amo desesperadamente". En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor" (Umberto Eco: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Ed. Lumen, Barcelona, 1984, p. 29).

36 "Si la ironía es una burla sutil destinada a dar a entender lo contrario de lo que se dice puede que sea esta figura la que resume el lenguaje plástico de Antoni Miró. La ironía es un instrumento dialéctico esencialmente mediterráneo, un excitante de la inteligencia, que está entre la conciencia y el análisis. Antoni Miró es un maestro en esta forma de comunicarse con el espectador mediante un guiño de complicidad que mueve a la sonrisa del cerebro" (Manuel Vicent: "El mundo proteico de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 9). Cfr. también sobre la ironía en Antoni Miró, Joan Maria Pujals: "Antoni Miró" en *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 12.

37 Simón Critchley: *Sobre el humor*, Ed. Quálea, Torrelavega, 2010, p. 15.

38 Cfr. Gianni Carchia: "Lo cómico absoluto y lo 'sublime invertido'", en *Retórica de lo sublime*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, pp. 145-180.

39 Friedrich Nietzsche: *La gaya ciencia*, Ed. Edimat, Madrid, 1999, p. 28.

40 "Lo que más me gusta de la comedia es que es la forma de arte más subversiva que existe. Organicé una exposición en el New Museum en 1982 que se titulaba *The Art of Subversion* [El arte de la subversión], con trabajos que primero me habían hecho reír y luego pensar. El humor puede hacernos cambiar de ideas, tirar un prejuicio de un pedestal con una sola carcajada" (Marcia Tucker: *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*, Ed. Turner, Madrid, 2009, p. 240).

41 "Podría evocarse a Hugo, su novela tardía (1869), quizás la más bella, en todo caso la más cautivadora, *El hombre que ríe*. Es la historia de un niño abandonado, convertido en inválido por los *comprachico*, que le han roto la boca de tal forma que han dado a su fisonomía una risa perpetua. Bajo el melodrama atraviesa un angustia real y siempre actual sobre la naturaleza y el sentido del monstruo como redentor del hombre, del horror como camino al bien, de lo repugnante como acceso a lo Bello" (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 47).

42 "Selecciona la imagen y nos la presenta en su definición mejor, manipulada, si se quiere, al arrancarla del contexto, pero para potenciar, por una parte, su poder denunciador de contenido y por otra –y esto es importante– su cualidad formal, de obra de arte en suma. También de destacadas obras de la historia del arte ha extraído imágenes que ha descontextualizado y manipulado, jugando con ellas y lo difundido de sus imágenes, adaptándolas a sus fines, como por ejemplo en la amplia serie "Pinteu Pintura" (1980-1991) o en la de "El dólar" (1973-1980). Casi puede decirse que las imágenes procedentes de obras de arte del pasado, muy populares, forman parte del "inconsciente colectivo" cultural y de ahí la eficacia de su utilización irónica y, en ocasiones, hasta sarcástica" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, pp. 21-22).

43 "Miró denunciaba el poder del capitalismo, a través del símbolo de la moneda norteamericana, que presionaba gobiernos e institúa dictaduras como la chilena" (Carles Cortés: "De historia va la cosa..." en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 249).

44 "Recuerdo de esta serie [de "El dólar"] una carpeta compuesta por cuatro serigrafías de Antoni Miró y un poema manuscrito, también serigrafiado, de Rafael Alberti, en 1975, en la que la serie giraba en torno a la moneda americana y donde la secuencia de los títulos de cada serigrafía casi es otro poema: 1. Dólar dolor. 2. Dólar plegat. 3. Dólar forcat. 4. Dólar soldat. Esta última, la que cierra la

serie, con un impresionante soldado, armado hasta las uñas, con casco y careta antiguas, pero sin soltar el dólar que aferra su mano derecha" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 22).

45 "Series ["América Negra" y "El dólar"] donde Miró ponía de manifiesto, de modo crítico, la brutalidad de aquellos acontecimientos [de discriminación social y despliegue de la cultura de consumo], por un lado, y por otro, la falsa idolatría de lo que representa el billete verde, cual nuevo objeto-tótem de dominación a escala mundial" (Wences Rambla: "El compromiso artístico y político de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 275).

46 Rafael Alberti: "One dollar d'Antoni Miró" en la carpeta de serigrafías *One Dollar-Antoni Miró*, editada por la Galería Juana Mordó, Madrid, 1975.

47 "El color, entonces, en contraposición con aquello que se denuncia, tiene notas alegres. Porque la obra es imagen de una fiesta en que todas las potencias, y todas las impotencias del hombre, tienen su papel. Y el artista es, de todo ello, testigo, parte y, en definitiva, creador" (José Corredor-Matheos: texto en *Antoni Miró. Pinteu Pintura. Vivace*, Galería Macarrón, Madrid, 1992, p. 13).

48 "Lo inexpresable no reside en un más allá lejos, en otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el "sucede", es el color, el cuadro" (Jean-Francois Lyotard: "Lo sublime y la vanguardia" en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 98).

49 Cfr. al respecto de esta obra Emili La Parra: "La guerra" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, pp. 265-266.

50 "Antoni Miró no ha sido sólo un artista de "manifiesto impulso ético" –como Ernest Contrares lo ha definido–, ni un pintor simplemente de hombres, de objetos y de lugares, sino el realizador de reportajes sobre la violencia, con una "realidad de instantes", construida mediante una mirada larga, de gélida fijeza, y con una ejecución casi fotográfica que parece petrificar el propio proceso analítico y cognoscitivo del racismo, de la miseria escuálida y triunfante en los campos y en los guetos de color, de la soledad y del desarraigo social" (Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró" en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col.lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 94).

51 "Toni Miró es un intelectual de comprometidas posiciones de izquierda, un permanente denunciador y crítico de las injusticias sociales de la segunda mitad del siglo XX" (Rafael Acosta de Arriba: "Antoni Miró. Pastor de imágenes" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 58).

52 "Esa imagen fijada [fotográfica] y captada en el proceso de recepción es la que se convierte para Antoni Miró en *objeto y referencia* a la vez. No olvidemos que aquel automatismo que la generó ha otorgado a la imagen fotográfica un papel clave en la indagación de la naturaleza de las cosas visibles. Es decir que se impone no sólo como imagen estrechamente vinculada con lo real, sino como método de representación que constantemente expone los hechos. Y exponer hechos siempre ha sido el explícito deseo que, de uno u otro modo, ha estado presente en el quehacer pictórico de Antoni Miró" (Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de las imágenes" en *Antoni Miró: imágenes de las imágenes*, Fundación Bancaja, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, pp. 25-26).

53 "Hay huellas, obras, en su extensa y prolífica producción de la violación sistemática de los derechos humanos, de la condenación a la pobreza y a la miseria extrema de amplias capas de la humanidad, de la barbarie y la violencia de todo tipo, de la inhumanidad del ser supuestamente humano (tal vez haya que reconocer que la inhumanidad es humana y hasta demasiado humana...) de la manipulación interesada, del racismo y la xenofobia y un largo etcétera" (José María Iglesias: "Antonio Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante 1999, p. 22).

54 Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

55 Cfr. W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, p. 135.

56 "La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede "contemplarse a sí misma", pensarse e interiorizarse; o todavía más: es el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis" (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

57 Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

58 "Por lo que parece, un museo es inaugurado a diario en Europa, y actividades que antes tuvieron carácter utilitario han sido convertidas ahora en objeto

de contemplación: se habla de museo de la crêpe en Bretaña, de un museo del oro en Berry... No pasa un mes sin que se conmemore algún hecho destacable, hasta el punto de que cabe preguntarse si quedan bastantes días disponibles para que se produzcan nuevos acontecimientos... que se conmemoren en el siglo XXI" (Tzvetan Todorov: *Los abusos de la memoria*, Ed. Paidós, Barcelona, 2008, p. 87).

59 Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de imágenes" en *Antoni Miró: imágenes de imágenes*, Fundación Bancaza, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, p. 27.

60 "Aunque Antoni Miró ha preferido, por decisión personal y como opción de vida, distanciarse de este espectáculo urbano, construyendo su hábitat cotidiano en un paraje alejado de la ciudad, lo cierto es que se siente urbanita en su condición de artista" (Ricard Huerta: "La ciudad y el museo" en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col.lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 98).

61 Josep Sou: "Las ciudades del silencio" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 277.

62 Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 155.

63 Ernst Bloch: *El principio esperanza*, vol. 2, Ed. Aguilar, Madrid, 1979, p. 309.

64 "Es curioso ver cómo viven las parejas jóvenes cuando conviven, casados o no; vas a visitarlos y parece que estén acampando: no han comprado muebles, tienen algunas cajas, algunos trozos de madera, no han comprado una cama, duermen en un colchón en el suelo, como si estuvieran allí de paso. Es una idea para mí fundamental: estamos aquí de paso. No nos podemos anclar en algún sitio, sólo podemos pasar" (Alain Robbe-Grillet: "Ciudad imaginaria, ciudad real" en *Creación*, nº12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994, p. 85).

65 "El calor se está yendo de las cosas. Los objetos de uso cotidiano rechazan al hombre suave, pero tenazmente. Y al final éste se ve obligado a realizar día a día una labor descomunal para vencer las resistencias secretas –no sólo las manifiestas– que le oponen esos objetos, cuya frialdad tiene él que compensar con su propio calor para no helarse al tocarlos, y coger sus púas con una destreza infinita para no sangrar al asirlos. Que no espere la menor ayuda de quienes le rodean. Revisores, funcionarios, artesanos y vendedores, todos se sienten representantes de una materia levantisca cuya peligrosidad se empeñan en patentizar mediante su propio rudeza. Y hasta la tierra misma conspira en la degeneración con que las cosas, haciéndose eco del deterioro humano, castigan al hombre" (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 33).

66 Gianni Vattimo: "El arte de la oscilación" en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

67 Paul Auster: *La invención de la soledad*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994, p. 41.

68 "Ahora bien, el hogar nunca se refiere a algo inequívocamente positivo, sino a algo en lo que, en el mejor de los casos, es lo positivo lo que prepondera. Lo oprimente, lo encadenante, lo rudo e informe, lo secretamente martirizador se esconde también –cualquiera que sea el modo como esté mezclado– en los pliegues del recuerdo, siempre que la palabra "hogar" no aparece asociada con una sociedad, o con el arte, o con cosas parecidas, sino que designa ante todo el sitio de que alguien procede" (Alexander Mitscherlich: "Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?" en *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 134).

69 "Desde el piso 110 del World Trade Center, ver Manhattan. Bajo la bruma agitada por los vientos, la isla urbana, mar en medio del mar, levanta los rascacielos de Wall Street, se sumerge en Greenwich Village, eleva de nuevo sus crestas en el Midtown, se espesa en Central Park y se aborrega finalmente más allá de Harlem. Marejada de verticales. La agitación está detenida, un instante, por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada. Se transforma en una variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y de la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilos, los contrastes entre los edificios creados ayer, ya transformados en botes de basura, y las irrupciones urbanas del día que cortan el espacio. A diferencia de Roma, Nueva York nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos los pasados. Su presente se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir. Ciudad hecha de lugares paroxísticos en relieves monumentales. El espectador puede leer ahí un universo que anda de juerga. Allí se escriben las formas arquitectónicas de la *coincidentio oppositorum* en otro tiempo esbozada en miniaturas y en tejidos místicos. Sobre esta escena de concreto, acero y cristal que un agua gélida parte en dos océanos (el Atlántico y el continente americano), los caracteres más grandes del globo componen una gigantesca retórica del exceso en el gasto y la producción" (Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. 103).

70 Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. 104.

71 Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. 105.

72 Cfr. Wences Rambla: "A propósito de "Sense títol", en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat València, 2003, pp. 34 y ss.

73 "[...] las torres del World Trade Center expresan, ellas solas, el espíritu de la ciudad de Nueva York bajo su forma más radical: la verticalidad –las torres son como dos bandas perforadas–. Son la ciudad misma y al mismo tiempo aquello por lo que la ciudad como forma histórica, simbólica, fue liquidada; la repetición, la clonación. Las dos torres gemelas son clones la una de la otra. Es el fin de la ciudad, pero un fin muy bello, y la arquitectura dice lo uno y lo otro, el fin y el cumplimiento de ese fin" (Jean Baudrillard en conversación con Jean Nouvel: *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 58).

74 Jacques Derrida: "La metáfora arquitectónica" en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139.

75 "Al acumular unos estereotipos cataclísmicos, las películas-catástrofe han reflejado la crisis de la conciencia colectiva (la paranoia) de los estadounidenses en un momento en que sus más firmes convicciones (omnipresencia de su ejército, probidad de su presidente, supremacía del dólar, autosuficiencia en materia energética) se estaban diluyendo, por razones históricas" (Ignacio Ramonet: "Las películas-catástrofe norteamericanas" en *La golosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 65).

76 Jacques Derrida cita, en una conversación en torno al 11 de septiembre, un artículo de Terry Smith ("Target Architecture: Destination and Spectacle before and after 9.11") en el que habla de una "arquitectura del trauma" y cita, a su vez, el comentario de Joseph B. Juhas sobre Yamasaki en *Contemporary Architects*, publicado en 1994, en el que se apunta que "The WTC had been our Ivory Gates to the White City [...] Thought, at least when viewed from a distance, the WTC still shimmers –it is at the moment thoroughly besmirched by its unfortunate role as a target for Middle-East terrorism. [...] Of course, any "stability" based on the suppression of open systems becomes an element in a drama which in its own term must terminate in cataclysm", citado por Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 260.

77 "La violencia de lo mundial pasa también por la arquitectura, por el horror de vivir y de trabajar en esos sarcófagos de cristal, de acero y de hormigón. El horror de morir en ellos es inseparable del horror de vivir en ellos. Por eso es por lo que el cuestionamiento de esta violencia pasa también por la destrucción de esta arquitectura" (Jean Baudrillard: "Requien por las Twin Towers" en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 34).

78 "La traumática intensidad de las imágenes de destrucción [en el atentado del World Trade Center] existían precisamente aquí: tan cinematográficas como aparecieron, eran inintencionadamente actuales, irrefutablemente materiales y reales. Y la realidad embarró el mensaje simbólico" (Susan Buck-Morss: *Pensar tras el terror. El islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2010, p. 49).

79 Platón: *República*, libro IV, 439e/440a

80 Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 35.

81 Noam Chomsky: *Poder y terror. Reflexiones posteriores al 11/09/2001*, Ed. RBA, Barcelona, 2003, p. 14.

82 "Cuanto más disminuyen las distancias de tiempo más se dilata la imagen del espacio: Se diría que ha tenido lugar una explosión sobre todo el planeta. Una luz cegadora arrebatada de la sombra hasta el mínimo resquicio", escribía Ernst Jünger respecto a esta iluminación que aclara la realidad del mundo, la llevada del *live*, del "directo", provocada por la puesta en marcha de la velocidad-límite de las ondas, transforma la antigua "tele-visión" en una GRAN ÓPTICA PLANETARIA. Con la CNN y sus diversos avatares, la televisión doméstica cede el puesto a la TELEVISIÓN PLANETARIA" (Paul Virilio: *La bomba informática*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p. 22).

83 "Los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad" (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 129).

84 "El hombre de la capucha apareció por todo el mundo en televisión, en internet, en pósters de protestas, murales y graffitis y obras de arte desde Bagdad a Berkeley. Se volvió tan omnipresente y reconocible que podía introducirse de forma sutil en los anuncios del i-pod del metro de Nueva York, donde surgieron casi de forma subliminal las figuras de bailarines "cableados" llevando unos auriculares de i-pod y el hombre de la caja con los genitales cableados. Dentro de Irak adoptó una función muy específica como reminiscencia y como "réplica" de la Estatua de la Libertad. Un artista mural iraquí, Sallah Edine Sallat, captó esta doble clonación en una pintura mural que empareja al hombre de la capucha

con una Estatua de la Libertad encapuchada. La diferencia entre las dos figuras es tan simple como el blanco y el negro; la ropa y la capucha negras del iraquí y la ropa y la capucha blancas (con agujeros en los ojos) de la Estatua de la Libertad, retratada como un caballero del Ku Klux Klan. El brazo de la Estatua de la Libertad está levantado no para sostener la antorcha que atrae a los inmigrantes a América, sino para conectar el interruptor eléctrico conectado con cables a los genitales del prisionero iraquí" (W.J.T. Mitchell: "Clonando el terror. La guerra de imágenes: del 11 de septiembre a Abu Ghraib" en *Brumara. Arte y Terrorismo*, nº 12, Madrid, 2008, p. 100).

85 "Cuando, por ejemplo, Donald Rumsfeld sostuvo que publicar aquellas fotografías de tortura, humillación y violación les permitía a ellos "definirse como americanos", estaba atribuyendo a la fotografía un enorme poder para construir la identidad nacional como tal. Las fotografías no sólo mostrarían algo atroz, sino que convertirían nuestra capacidad de cometer atrocidades en un concepto definidor de la identidad estadounidense" (Judith Butler: *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Ed. Paidós, Barcelona, 2010, p. 107).

86 "Incluso cuando el presidente [Bush] fue al fin obligado, mientras el perjuicio causa a la reputación del país se extendía y acentuaba en todo el mundo, a emplear la palabra "perdón", el foco del arrepentimiento aún parecía la lesión a la pretendida superioridad moral estadounidense, a su objetivo hegemónico de traer "la libertad y la democracia" al ignaro Oriente Próximo. Si, el señor Bush afirmó, de pie junto al rey Abdulah II de Jordania el 6 de mayo en Washington, que lamentaba la "humillación que han sufrido los prisioneros iraquíes y la humillación que habían sufrido sus familias". Aunque, continuó, "lamento igualmente que la gente no comprendiera al ver estas imágenes el auténtico carácter y corazón de Estados Unidos" (Susan Sontag: "Ante la tortura de los demás" en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008, p. 139).

87 Régis Debray: *Introducción a la mediología*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 97-98.

88 Cfr. Gillo Dorfles: "La cultura de la fachada" en *Imágenes interpretadas. De las costumbres al arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 118-119.

89 "Y ello porque el museo –entendido no como simple edificio, sino como forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad– se ha constituido en torno a la estatua desafectada que más tarde podrá acoger cualquier otra forma de objeto, desafectado del mundo profano. Por eso también podrá prestarse, en nuestros días, a acoger a modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de información y de la discusión sobre los asuntos comunes" (Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Ed. Ellago, Castellón, 2010, pp. 62-63).

90 Michael Sorkin: "Nos vemos en Disneylandia" en Michael Sorkin (ed.): *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 242.

91 "El Louvre, el Louvre de los reyes, el Louvre de la Comuna, el Louvre de la República, se convierte, así [al desplegarse el proyecto de Abu Dabi], en el elemento –un elemento entre otros– de un gigantesco *beach-resort*. El último Xanadú, el sueño de un "stately pleasure dome" para los Kublai Kan actuales" (Jean Clair: *Malestar en los museos*, Ed. Trea, Gijón, 2011, pp. 43-44).

92 "Si los cristianos eran "peregrinos", es decir, extranjeros sobre la tierra, porque sabían que su patria estaba en el cielo, los adeptos al nuevo culto capitalista no tienen patria alguna, porque viven en la forma pura de la separación. Dondequiera que vayan encuentran multiplicada y llevada hasta el extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en su casa y en su ciudad, la misma incapacidad de uso que habían experimentado en los supermercados, en los *Malls* y en los espectáculos televisivos. Por eso, por cuanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo, que moviliza al año a más de seiscientos millones de personas. Nada es tan sorprendente como el hecho de que millones de individuos se arriesguen a experimentar en carne propia la experiencia quizás más desesperada que sea posible: la pérdida irrevocable de todo, la imposibilidad absoluta de profanar" (Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 111).

93 "Todo debe ser sacrificado a las cohortes de afanosos sordos y ciegos, que escuchan el catecismo en su casco y miran en la pantalla del vídeo el reflejo de lo que ven ni verán jamás. So pretexto de eficacia democrática en la gestión del patrimonio, la barahúnda de las grandes superficies y las galerías comerciales pasa a ser el ideal museológico. Una de las raras regiones de calma y de reflexión que el Estado había sabido preservar en el centro mismo de la civilización de la eficacia está recubierta por la marea de los asuntos" (Marc Fumaroli: *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 260).

94 "La experiencia turística, en su naturaleza misma, es "estética": entendemos el término en el sentido etimológico de sensibilidad y receptividad (la *aisthesis* griega), en el sentido común (para hacer referencia a todo lo que tiene que ver con el arte en general) y hasta en el sentido propio y sumamente artístico (la experiencia del arte). El turista anda en busca de sensaciones fuera de cual-

quier interés utilitario, y persigue estas experiencias por placer, por "tenerlas" y gozar de ellas" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 155).

95 "Antoni Miró nos ofrece su peculiar visión de los museos visitados. El artista se acerca de este modo a la institución museística como espectador, pero al mismo tiempo transfiere a sus pinturas la experiencia vivida, relatando su propia experiencia. Nos encontramos así con un nuevo modelo de juego de espejos, de mirada revertida, de confluencia de intereses y de interpretaciones combinadas entre quien mire y quien es observado. La operación tiene repercusiones constantes. Nosotros, como espectadores de las piezas de Miró, nos instalamos en un entorno reconducido, ya que cabe la posibilidad de ver las obras del pintor de nuevo, en un museo" (Ricard Huerta: "La ciudad y el museo" en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 105).

96 "Miró sólo es pintor de pintura en el sentido de que no es un espejo a lo largo de un camino sino un espejo a lo largo de una pinacoteca de espejos, sutil forma de develar y andar el camino que más le interesa" (Raúl Guerra Garrido: *Esto no es un ensayo sobre Miró*, Girarte, Villena, 1994, p. 40).

97 "La situación ha cambiado diabólicamente porque en la era de la globalización, y en especial (si es que hay otra) de la globalización de los pobres universales, cualquier cosa es posible" (Wences Rambla: "A propósito de "Sense títol", la nueva serie plástica de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 36).

98 Jacques Lacan: "La función de lo bello" en *La Ética del Psicoanálisis. El Seminario 7*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 283.

99 Georges Bataille: *La parte maldita*, Ed. Icaria, Barcelona, 1987, pp. 112-113.

100 "La mayor parte de las fotografías actuales no reflejan más que la miseria "objetiva" de la condición humana. No hay tribu primitiva sin su antropólogo, no hay *homeless* en medio de las basuras sin fotógrafo inmediatamente surgido para immortalizarlo en el celuloide. Y la miseria y la violencia nos afectan cada vez menos en la medida en que se nos notifican y se nos dan a ver abiertamente" (Jean Baudrillard: "La Fotografía o la Escritura de la luz: Literalidad de la imagen" en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p. 147).

101 "Estadísticamente, los sin hogar llevan más años existiendo que la posmodernidad. Sin embargo, antes del advenimiento de la posmodernidad como tipo social, a los sin hogar se les llamaba "vagabundos", "mendigos" y "borrachos", pero nunca "sin hogar". Ahora que esta clase de personas empieza a adquirir cierta importancia simbólica como "sin hogar", cuando se pronuncia el término, lo que se pretende es que uno se felicite por tener un hogar. Sin embargo, sin una supresión higiénica simultánea de cualquier capacidad para el pensamiento dialéctico, este término, "sin hogar", es potencialmente peligroso en la comunidad posmoderna, la comunidad que lo acuñó. Evoca una serie de preguntas potencialmente embarazosas: si tienes un hogar, ¿de quién es? ¿Tuyo? ¿Del casero? ¿Del banco? ¿Hay reglas escritas y/o no escritas que restrinjan las cosas que puedes hacer en o con tu casa? ¿Puedes derribar un tabique de tu piso para ganar espacio o clavar un clavo en la pared para colgar un cuadro? ¿Puedes pintar el exterior de tu casa de rojo oscuro? ¿Y la relación con quien compartes tu casa? [...] ¿Cuál es la diferencia entre el hombre solo que duerme en el metro y la mujer recién divorciada que preferiría pasar la noche en cualquier otro sitio que no fuera su apartamento de lujo vacío?" (Dean MacCannell: *Lugares de encuentro vacíos*, Ed. Melusina, Barcelona, 2007, pp. 118-119).

102 Dean MacCannell: *Lugares de encuentro vacíos*, Ed. Melusina, Barcelona, 2007, p. 120.

103 Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 116-117.

104 "Instalar y promover el orden significa poner en marcha la exclusión, imponiendo un régimen especial sobre todo lo que debe ser excluido, y excluyéndolo al subordinarlo a ese régimen" (Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 132).

105 "Además (en economía), la abundancia es, por definición, un desequilibrio positivo. Es un concepto nacido justamente para eso y que no debería aplicarse a sociedades en las que se ha proclamado la victoria sobre la inadecuación entre medios y fines. Sahlins añade: "La era del hambre sin precedentes es ésta, la nuestra"; Rousseau decía: "Si no existiera el lujo no existirían los pobres". Hay que insistir en el hecho de que la pobreza no se define teniendo en cuenta la escasa cantidad de bienes disponibles, ni la inadecuación entre medios y fines, sino primordialmente por la relación que se establece de hombre a hombre. "La pobreza es un estatuto social" (Remo Cuidieri: *La abundancia de los pobres. Seis bosquejos críticos sobre antropología*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 101).

106 "No deseados, innecesarios, abandonados... ¿cuál es su lugar? La respuesta es: fuera de nuestra vista. En primer lugar, fuera de las calles y otros espacios públicos que usamos nosotros, los felices habitantes del mundo del consumo"



- (Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 143).
- 107 Cfr. Pierre Bourdieu: "Efectos de lugar" en *La miseria del mundo*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 124.
- 108 Erich Kästner citado por Walter Benjamín: "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1975, pp. 128-129.
- 109 Cfr. Pierre Bordieu: *Un Art Moyen*, Ed. Minuit, París, 1965, p. 48.
- 110 Ricard Huerta: "La ciudad y el museo" en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 108.
- 111 "El *acting out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia. Las víctimas del trauma suelen volver a vivir algunos sucesos o, al menos, tales sucesos irrumpen en su existencia actual, por ejemplo, a través de *flashbacks* o pesadillas, o en palabras repetidas compulsivamente que no parecen tener su sentido habitual, porque adquieren connotaciones diferentes que provienen de otra situación, de otro lugar" (Dominick LaCapra: *Escribir la historia, escribir el trauma*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 156). La repetición puede ser necesaria, pero también puede mitigarse por medio de una empatía que reconoce y respeta la alteridad u "otredad" del otro. En el caso de la repetición pictórica de Antoni Miró no hay trauma ni, insisto, parodia y lo traumático del acontecimiento histórico no es la clave principal aunque tampoco puede dejarse de lado. La repetición tiene que ver, en el plano del inconsciente, con el retorno de lo reprimido.
- 112 "Cuando mira nuestra historia, Miró está con los vencidos, pero no arrastrando los pies en retirada, sino indignado e irónico, poniendo un espejo ante los vencedores y dejando que su calavera se refleje con su fealdad fétida" (Isabel-Clara Simó: "Presentación" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 251).
- 113 "Miró ha pintado, grabado o esculpido nuestra Historia, la de todos, la más lejana y la más actual y ha dejado su sello en aquellas instituciones que tuvieron la suerte de contar con su colaboración. Y lo ha hecho desde sus profundas convicciones, desde el más puro activismo sociopolítico, combatiendo con las armas más bellas que el ser humano puede emplear, con trabajo metódico y paciente, y sin renunciar jamás a que su voz plástica –la otra procura que permanezca siempre en un plano muy secundario– alcanzara todos los rincones de la sensibilidad de los demás despertando sentimientos ocultos y contribuyendo a que, en tiempos nada fáciles, el país recuperará identidad y fuera poco a poco despertando" (Armand Alberola Romá: "Antoni Miró: arte y compromiso solidario" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 254).
- 114 Isabel-Clara Simó: "Presentación" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 251.
- 115 "Pero lejos de agotarse las referencias empleadas por el pintor en un meta-lenguaje artístico, el universo icónico de Antoni Miró es directo, potente, rescatado del pulso diario con la realidad; repertorio de imágenes con caminos de ida y vuelta ya que mediante una contextualización artística e ideológica –y en este sentido cabe resaltar la coherencia del autor a lo largo de su trayectoria– se nos devuelve todo ese conjunto iconográfico reforzado en su potencia, calado y significación; obras que fuerzan la reacción, que consiguen su propósito de incomodar conciencias" (Joan Àngel Blasco Carrascosa: "Antoni Miró. Una intensa trayectoria" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 12).
- 116 Raffaella Iannella: "La realidad onírica de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, 70.
- 117 "A veces todo se asemeja al sueño. Al misterio que vive en los sueños. Y en este caso Antoni Miró, como lo hace también Joseph Conrad, aboca: *Vivimos como soñamos*: solos. Pero el silencio, estamos muy seguros, puede acontecerse por la magia oculta en el fondo de las esperanzas, trabajadas, despacio, y para los hombres, también para Antoni Miró, en un tipo de recurso audible, si ahora escuchamos las voces cordiales del sentimiento y de la voluntad de resurgir" (Josep Sou: "Las ciudades del silencio" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 278).
- 118 Josep Forcadell: "Historia de un tiempo y de un país" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 261).
- 119 José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 23.
- 120 "Paradisiacas son en cambio las aerodinámicas bicicletas, sobre limpiadas playas, bajo hermosos cielos, que nos hacen pensar en un utópico mundo sin contaminación" (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 23).
- 121 "El autor pone en tela de juicio la noción de progreso. En la presente serie [*Vivace*], sin ceder a la crítica feroz, se aprecia una mayor carga poética y lírica por medios de esos objetos mecánicos y articulados –las bicicletas– que se han metamorfoseado en un mundo ilógico, oscilante entre la realidad y la fantasía; y enclavadas en al escenografía de espacios naturales –ahora ya explícitamente referenciados–, se han troceado, mediante el juego relacional de lo verdadero y lo falso, en una figuración organicista surreal" (Joan Àngel Blasco Carrascosa: "Antoni Miró. Una intensa trayectoria" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 10).
- 122 "La rueda es, de alguna manera, un arquetipo, una imagen muy utilizada por Antoni Miró. La rueda es un límite a la polisemia, ocupa toda la "arqueología de la cultura", trazos de temas sagrados: la rueda de Buda, las ruedas de carros celestiales, la rueda en relación con los signos solares, la rueda de Nietzsche rodando sola [...], la rueda de bicicleta de Duchamp, habiendo comenzado el circuito del género "prêt à porter", vuelve con una rueda muy alejada de la frontera de la pintura para descubrir la superficie de una reanimación de las pinturas de Lethe" (Valentina Pokladova: "Ramas y raíces" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 86).
- 123 "No podemos olvidar, ni queremos, que se trata de un artista, y que trabaja para conquistar, mediante una tarea profundizada, y también acariciando, las migajas precisas de belleza que se requieren para hacer partícipes a los otros de su voluntad: ser un hombre completo, donde el compromiso con la sociedad esté bien claramente razonado y preciso. Seguramente no se trata de una belleza al uso, más bien podríamos referir que asistimos a la obra de quien mira la existencia a través de unos ojos que orbitan alrededor de la condición de la humanidad" (Josep Sou: "Las ciudades del silencio" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 280).
- 124 Joan Maria Pujals: "Antoni Miró" en *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 11.
- 125 "La "Suite eròtica" de Antoni Miró es un tributo al carácter de belleza arcaica proyectada con la percepción de una mente moderna con la convicción de que todas las versiones gozan de iguales derechos, y de que las nuevas variaciones sustituyen a las clásicas, aportando el esplendor y la variedad a *Weltbuilt*" (Valentina Pokladova: "Ramas y raíces" en *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, pp. 83-84).
- 126 Cfr. Jean Baudrillard: "Shadowing the world" en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 153.
- 127 Jean Baudrillard: "El complot del arte" en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.
- 128 "Es el suyo, en definitiva, un proceso de deconstrucción/reconstrucción encaminado a configurar un nuevo florilegio de imágenes pictóricas, las cuales tendrán mayor carga polisémica a medida que –con el ingenio y la habilidad de sus recursos combinatorios–, se van extrayendo de su originario contexto para ser instaladas en otro; un trabajo de intertextualidad icónica con el que ha logrado elevar el listón de la sagacidad metafórica o metonímica; una tarea de reformulación –o, si se prefiere, de descodificación/remodificación–, notablemente resuelta, que pone sobre el tapete esta aguda faceta suya de versatilidad, extrapolando, alterando, reutilizando, metamorfoseando, dislocando..., para –a renglón seguido– recomponer, resignificar..., mediante los nuevos códigos lingüísticos pergeñados" (Joan Àngel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 45).
- 129 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 106-107.
- 130 ""Pala para la nieve/en previsión del brazo roto": si estamos de acuerdo para adiestrar nuestro espíritu repetidor con cierta frecuencia este pequeño ejercicio de gimnasia mental, hasta en la calle, solo o perdido en la muchedumbre, estamos en situación de comprender de 60% a 65% de las obras de arte contemporáneo. En la mayor parte de los cerebros modernos, este programa viene generalmente preinstalado y ni siquiera es necesario repetir el ejercicio" (J.-P. Delhomme: *Art Contemporain*, Ed. Denoël, París, 2001, p. 8).
- 131 "En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, *performances* teatrales o religiosas y hasta al arte de los arreglos florales" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 20).
- 132 Joan Maria Pujals: "Antoni Miró" en *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 11.

133 "El mundo grotesco parecía corresponder a la visión del mundo experimentada en el estado de desvarío" (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 309).

134 Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, p. 286.

135 "La unidad de perspectiva de lo grotesco descansa en una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas" (Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2010, p. 312).

136 "El viejo y castizo término "serial" [...] ha sucedido al americanismo "culebrón", que quizá sirva para significar el carácter interminable de estas seudotramas que pasan de lo insignificante a lo siniestro, de lo siniestro a lo grotesco y de lo grotesco a lo aburrido" (José Luis Pardo: "Ensayo sobre la falta de argumentos" en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 99).

137 "No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificado como "arte", visto que el arte no es más que un efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa, a veces con una desproporción chistosa o, al contrario, con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado. De un panderonismo de objetos puede surgir un único y fugaz efecto cómico terminal" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 32).

138 "[Mihaly Csikszentmihalyi] inició el estudio de las actividades que llama *autotélicas* y de las experiencias de absorción como las de los jugadores de ajedrez, de los compositores de música, de los alpinistas, de los especialistas de arte, de los deportistas de lo extremo, etc. Con base en lo que describen los que realizan estas experiencias, le pareció posible agruparlas bajo el término genérico de *flow experiences*, porque simplemente las personas interrogadas utilizan continuamente esta palabra, *flow*, o flujo para referirse a su absorción sin esfuerzo en una actividad que nace por sí misma, que se desarrolla bien, que constituye una especie de esfera autónoma en la vida consciente" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 136).

139 "[...] es preciso encarar seriamente la infantilización del arte actual, no sólo porque amenaza con trivializar todo un espacio cultural en el que debería primar la reflexión, el análisis y la madurez creativa, sino porque forma parte de una puerilización general de la sociedad que apunta a un futuro bastante negro: los ciudadanos van perdiendo capacidad para responsabilizarse de reclamar derechos y cumplir deberes. Frente a la supuesta rebeldía del mundo juvenil, se revela su conformismo, su sometimiento a los dictados de los productores para el consumo" (Elena Vozmediano: "Arte en la edad del pavo" en *Revista de Occidente*, n° 333, Madrid, Febrero, 2009, p. 61).

140 "Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en *éter estético*, recordando que el *éter* fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton como medio sutil que impregna todos los cuerpos" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, pp. 10-11).

141 David Le Breton: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, p. 194.

142 "El periodismo clásico presentaba como modelo de noticia la frase: "Señor muerde a perro". Esa frase aún es deudora de algunos presupuestos demasiado modernos, en el sentido de *no lo bastante posmodernos*: el binarismo *natural/civilizado*, la excepcionalidad como simple ruptura de la rutina; en fin, un sentido del evento que hoy nos parece naíf. En la época posmoderna ese principio fue retirado en favor de un esquema distinto, que podría ser enunciado así: "Ciudadano belga muerde a perro homosexual". [...] Pero si bien esta noticia aún puede arrastrar la mirada de algún otro suscriptor, la que de veras corresponde a nuestra era sería más bien la siguiente: "Club de Mordedores de Perros bate el Récord Guinness de mordiscos" (Eloy Fernández Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009, pp. 262-263).

143 Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 64-65.

144 Cfr. Javier Montes: "Crisis de mercado, arte y "valores tóxicos"" en *Revista de Occidente*, n° 333, Madrid, Febrero, 2009, pp. 104-112.

145 "En el arte contemporáneo encontramos a menudo brutales intentos de "retorno a lo real" que despiertan al espectador (o al lector) de su dulce sueño y le recuerdan que está percibiendo una ficción. [...] En el teatro, hay acontecimientos brutales que ocasionalmente nos despiertan a la realidad del escenario (como degollar una gallina en escena). En lugar de conferir a estos gestos una

suerte de dignidad brechtiana, y percibirlos como versiones de la alienación, deberíamos denunciarlos por lo que son: el opuesto exacto de lo que afirman ser: *modos de escaparse de lo real*, intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge al modo de un espectáculo ilusorio" (Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 66).

146 "En el invierno de 2001, el Ministerio de Defensa estadounidense anunció la creación reservada, por no llamarla "furtiva", de la Oficina de Influencia Estratégica (OSI [Office of Strategic Influence]). Puesta bajo control de Douglas Feith, subsecretario de Defensa a cargo de la gestión política, esta oficina, auténtico "Ministerio de la Desinformación", se encargaba de la difusión de noticias falsas destinadas a influir sobre un enemigo terrorista igualmente difuso a su vez" (Paul Virilio: *El accidente original*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009, p. 37).

147 Susan Sontag: "11-9-2001" en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008, p. 115.

148 "Pues también para el arte existe un polo de catexis reaccionaria, una sombría organización paranoico-epicóico-narcisista. Un uso sucio de la pintura, alrededor del sucio secreto, incluso en la pintura abstracta en la que la axiomática se las arregla sin figuras: una pintura cuya esencia secreta es escatológica, una pintura edipizante, incluso cuando ha roto con la santa Trinidad como imagen edípica, una pintura neurótica y neurotizante que convierte el proceso en una finalidad, o en una detención, una interrupción, o en una continuación en el vacío. Esta pintura que hoy en día florece, bajo el usurpado nombre de moderna, flor venenosa, que hacía decir a un héroe de Lawrence: "Es como una especie de mero asesinato... ¿y quién es el asesinado?... -Todas las entrañas que uno siente en sí de misericordia son asesinadas... -Tal vez la estupidez es asesinada, la estupidez sentimental, sonrió sarcásticamente el artista. -¿Cree usted? Me parece que todos esos tubos y esas vibraciones de chapa ondulada son más estúpidas que cualquier cosa, y bastante más sentimentales. Me da la sensación de que se tienen mucha lástima y mucha vanidad nerviosa" (Gilles Deleuze y Félix Guattari: *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985, pp. 380-381).

149 "Resulta un tanto retórico aducir que, tras una trayectoria tan dilatada, el lenguaje plástico de Antoni Miró ha ido evolucionando, aunque en mi opinión hay ciertos aspectos que, a modo de claves identificativas, han permanecido incólumes en su obra, impregnándola y haciéndola reconocible: su mediterraneidad, la defensa de una opción cultural y nacional así como la fuerte carga de crítica social, de denuncia y rebeldía" (Armand Alberola Romà: "Antoni Miró: arte y compromiso solidario" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 253).

150 "Y si la suya ha sido denominada una pintura de concienciación es porque no se limita a una autorreflexión sino que busca la complicidad estética e ideológica de las personas que contemplan sus obra. Probablemente por esta razón tiende al esquematismo, a la simplificación de los recursos plásticos y a pedir prestado de la historia del arte, del cine, del cómic, de la publicidad o de la televisión, recursos que faciliten o provoquen el diálogo con el espectador, con el que Miró quiere interactuar porque en el fondo, cada una de sus obras responde a una meditación, y es un lamento o un grito de alerta, porque es un pintor de ideas, que sabe aunar los contenidos ideológicos y la expresión plástica y conseguir un equilibrio particular que es el que personaliza su trabajo" (Daniel Giralt-Miracle: "El Llibre dels fets de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 264).

151 Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró" en *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 89-90.

152 "Las imágenes televisivas de los combates en Vietnam y de las calles de América sembradas de manifestaciones eran presentadas por los comunicadores con un envoltorio pensado para minimizar sus efectos sobre el público. A finales de los años sesenta, el nuevo estilo en la presentación de las noticias se había convertido en norma. En las noticias *happy talk*, los textos no eran leídos por un solo locutor, sino que se integraban en la atmósfera jovial de un estudio de televisión: bromas amistosas entre los presentadores, chistes improvisados sobre el tiempo y el deporte, y la utilización táctica de un asunto próximo a alguna historia enternecedora "de interés humano". Este estilo reducía cualquier sentido potencial de ruptura crítica en cuestiones sociales mediante la combinación de información e imágenes inquietantes en un ambiente de normalidad artificial. El miércoles 16 de enero de 1991 el presidente George Bush vio en directo, junto a cerca de 160 millones de espectadores norteamericanos, los primeros cruces de fuego en la Guerra del Golfo. Se dice que fue el acontecimiento más visto en la historia de la televisión americana" (Tob Clark: *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 117).

153 "En un ensayo luminoso sobre Toni Miró, publicado en 1989, por el San Telmo Museoa de San Sebastián con el título de *Diàlegs*, escribió Romà de la Calle: "recurriendo Antoni Miró a muchos mitos de la historia, intensifica, a su manera, su desmitificación para pasar desde la ironía, como catarsis, a la acción crítica como objetivo paralelo e insuperable de la vivencia estética". La frase, a mi entender, describe perfectamente una de las facetas de este

artista, situado en la línea del realismo social y plenamente comprometido con los problemas y con los logros de su tiempo. De este compromiso surge su acusado interés por el pasado, porque él sabe muy bien que este pasado ha conformado la situación actual. De ahí que la historia ocupe un lugar central en la obra de Toni Miró. A ella recurre de forma crítica –unas veces con una fuerte dosis de ironía, otras con auténtica amargura– para cumplir esta función catártica de la que habla el crítico citado” (Emili La Parra: “La guerra” en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d’Alacant, Alicante, 2010, p. 265).

154 “El arte no es simplemente reflejo de la realidad sino que toma *partido* por algo o contra algo. El espejo del arte no es inerte ni inanimado. No está dotado de la objetividad de un instrumento científico, pues no sólo es observador sino también participante. No existe arte sin una participación apasionada en la realidad que se quiere representar. La noción de *reflejo* sólo define imperfectamente esta participación artística” (Ernst Fisher: “El problema de lo real en el arte moderno” en *Polémica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 104-105).

155 “Y la furia, que casi es imperceptible, aunque aparece muy presente en las palabras nunca dichas, resbala por las extremidades de los cuadros tan bien pintados, tan bien acabados, tan exquisitamente iluminados” (Josep Sou: “Las ciudades del silencio” en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d’Alacant, Alicante, 2010, p. 278).

156 “Antoni Miró se inclinó por el mensaje directo, contundente, crudo muchas veces, convertido en radical alegato contra las irracionalidades históricas y actuales. Así, pondría su acerado punto de mira en asuntos de inescusable motivación para un artista como él: los desastres de las guerras; las desatadas pasiones originarias de la violencia; las lacras de la miseria individual y colectiva; las aberraciones del racismo; las turbaciones de la alienación; la urgencia de la emancipación social; los desequilibrios propios de la deshumanización; el maquiavelismo de quienes manipulan; las paranoias o esquizofrenias de los dictadores; los anhelos de independencia, cultural y nacional; la barbarie del agresor capitalismo; la inmoralidad de la colonización imperialista... De ahí que el suyo haya sido calificado de arte político, ideado para agujonear tanta acolchada comodidad; un arte hecho para perturbar, insuflado de aliento crítico, de significaciones revulsivas. En definitiva, un arte de denuncia servido mediante la que ha sido denominada “pintura de concienciación”” (Joan Àngel Blasco Carrascosa: “Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró” en *Antoni Miró. Antologia*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 43).

## BIOGRAFÍA

Antoni Miró nace en Alcoi en 1944. vive y trabaja en el Mas Sopalmo. En 1960 recibe el primer premio de pintura del Ayuntamiento de Alcoi. En enero de 1965, realiza su primera exposición individual y funda el Grupo Alcoiart (1965-72) y en 1972 el “Grupo Denunzia” en Brescia (Italia). Son numerosas sus exposiciones dentro y fuera de nuestro país, así como los premios y menciones que se le han concedido. Miembro de diversas academias internacionales.

En su trayectoria profesional, Miró ha combinado una gran variedad de iniciativas, desde las directamente artísticas, donde manifiesta su eficaz dedicación a

cada uno de los procedimientos característicos de las artes plásticas, hasta su incansable atención a la promoción y fomento de nuestra cultura.

Su obra, situada dentro del realismo social. Se inicia en el expresionismo figurativo como una denuncia del sufrimiento humano. A finales de los años sesenta su interés por el tema social le conduce a un neofiguratismo, con un mensaje de crítica y denuncia que, en los setenta, se identifica plenamente con el movimiento artístico “Crónica de la realidad”, inscrito dentro de las corrientes internacionales del pop-art y del realismo, tomando como punto de partida las imágenes propagandísticas de nuestra sociedad industrial y los códigos lingüísticos utilizados por los medios de comunicación de masas.

Las distintas épocas o series de su obra como “Les Nues” (1964), “La Fam” (1966), “Els Bojos” (1967), “Experimentacions” y “Vietnam” (1968), “L’Home” (1970), “América Negra” (1972), “L’Home Avui” (1973), “El Dólar” (1973-80), “Pinteu Pintura” (1980-90), “Viva-ce” (1991-2001) y desde 2001 “Sense Títol”, rechazan todo tipo de opresión y claman por la libertad y por la solidaridad humana. Su obra está representada en numerosos museos y colecciones de todo el mundo y cuenta con abundante bibliografía que estudia su trabajo exhaustivamente.

En resumen, si su pintura es una pintura de concienciación, no es menos cierto que en su proceso creativo se incluye un destacado grado de “concienciación de la pintura”, en la que diversas experiencias, técnicas, estrategias y recursos se aúnan para constituir su particular lenguaje plástico, que no se agota en ser un “medio” para la comunicación ideológica sino que de común acuerdo se constituye en registro de una evidente comunicación estética.

**ENGLISH TEXTS**



Exhibition Bancaixa, Valencia 1999

## FOREWORD

Fundación Bancaja

Within the overall wide-ranging and complex context of contemporary painting from Valencia straddling the 20th and 21st century, there is no question that Antoni Miró deserves a place of honour. If we are to listen to those who have studied his work, his place could probably be determined by two basic features that delimit and differentiate it from other forms of art creativity coexisting with his practice both in time and geographically.

On one hand, there is his lengthy professional dedication to the always arduous practice of visual arts; on the other, his widely encompassing thematic openness that eschews any interdictory pigeonholing.

Two features that, in line with the critical examinations undertaken by the many experts who have studied his work throughout the years, could be summarised in a passionate and enduring two-fold engagement defined by a spirit of rebellion and indictment: his commitment with visual arts and with his native land, with the Valencian society that he belongs to by birthright and by an unwavering personal will.

Grounded in an incisive and commanding insight into reality, Antoni Miró has gradually drawn a vast panoramic overview made up of a large number of partial, fragmentary gazes, as if they were the manifold tesserae in a mosaic which, taken together as a congruous totality, acquires a sense of interpretative unity.

The critics have dubbed the values contained in this artist's practice as "critical realism". Born in Alcoi in 1944, he has exhibited worldwide and has works in major museums and private collections in London, Milan, Berlin, Buenos Aires, Cracow, Havana, Hamburg, Panama, Vienna, Geneva, Moscow, Vancouver, Paris, New York, Leipzig, Dresden and many other cities.

Related with Pop Art and, in general, with the variegated world of mass communication through the use of the languages of the image —ultimately, a form of communication deeply rooted in the present— his sty-

listic predilection has a powerful impact on spectators, conveying a piercing message that induces them to rethink and to take some distance from the easy, banal, illusory and, for many, counterfeit images of that very same reality.

In a highly expressive sentence in the core essay of this catalogue, Fernando Castro Flórez trenchantly defines Antoni Miró as "*a radically Mediterranean artist with an incorruptible sense of rebelliousness*". For Fundación Bancaja, it is a source of satisfaction to collaborate with the IVAM in the dissemination of the powerfully expressive work of this Valencian artist, so rightly acknowledged by critics and by the general public alike.

## SOCIAL ARTISTIC RESPONSIBILITY

Consuelo Císcar Casabán

I would be the one who imagined;  
That whom with his tongue, eyes and hands  
Proclaims before men the ignored truth  
LUIS CERNUDA, *If men could say*

All throughout the twentieth century art could not distance itself from the tragedies suffered by modern society. Artists chose not to ignore such a convulse reality; on the contrary, they intensely focused on it to take good notice of what was going on around them and express their rejection by means of artistic agitation.

Western ideals collapsed due to a tremendous economic crisis derived from the 1929 financial crack and the deep political turmoil which resulted in an atrocious world war and a post-war of absolute misery. Those circumstances led people towards a frustrating and disorientated existence. Men needed hope, which was sought for in reflection.

Art in that time maintains a constant concern over men's fragility and over the vulnerability of human condition. In that sense, art entered into resounding aesthetic categories which concentrated on building ideological messages to protest and to take part in public life. Commonly, the conceptual artistic proposal turned into a battle-cry against irrationality and injustice.

A group of socially committed artists and thinkers with a will of public participation desired to express their criticism of the political system. At those crucial historic moments artists felt obliged to follow their ideals the best they could to declare the rejection of the social nonsense of the period. And it was so because artists have always represented the elite of freedom of speech advocates, bravely opening up new paths with creative ideals, boundless imagination, and what is most important, doing it without censorship.

Antoni Miró (Alcoy, 1944) clearly represents the type of artists we have been referring to. All you have to know is the content and subject matter he has maintained throughout his long career, which we can now visit in this exhibition we present at the IVaM, to link him with the social art school which takes a critical position on everyday reality. From the singularity of what is common and usual; Miró constitutes himself as a defender of human rights that have been deliberately ignored.

This way, we encounter a narrative art that protests against contemporary phenomena which provoke tensions between cultures and widen the gaps of inequality among human beings. Therefore, we can see how everyday problems, moral values in their social aspect, repression and faces of commitment are reflected in these works, always from an ironic composition far from abstraction.

His pictorial topics are motivated by daily life; they reflect the reality of a time in which triviality turns into the main interest. That's why for Miró, what he communicates is as important as how he communicates it.

This mundane aspect is clearly reflected in some of the works exposed in this anthological exhibition dedicated to the Valencian artist by the IVAM. Some of those can-

vases, which prove the artist's sensibility to artistically appropriate himself of the domestic matters that equal us all, are *John*, 2005, *Karla* 2005, *Larry*, 2005, *Margie* or *Stacey* 2005. In this series entitled *Darrer sopar. Passadís de la mort* (The last dinner. Passage of death), Miró centres his attention on food trays representing the last meal of prisoners awaiting immediate execution on death row. There is no doubt that in these fragments of reality we can make out Miró's aesthetic essence; from common elements such as a food tray, Miró builds a subtle and demanding message on social issues which pretends to produce significant effects, new debates and reflections on the spectator.

He proves much more explicit when his canvases refer to the most unprotected and excluded from society. Pieces like *Immigrants* (Immigrants), 2010, *L'espera* (Waiting), 1972, *La manca de Conca* (Cuenca's handless woman), 2009, *Mercat Global* (Global Market), 2010, *Pido una ajuda* (Asking for help), 2009, or *Palestineta*, 2011, openly show and denounce a social underclass dominated by marginalized and humiliated people which upon such high pressure are left unprotected in a world in which they have no possibility of finding vital experiences which can offer them pleasure and social wellbeing.

Likewise, we can see how the artist likes to explore metapictorial painting, something common amongst pop artists, even though (sorry for being redundant) they paint paintings in constant reflection over the nature of pictorial language, genres and the different ways of representing the artistic world. That's why it is common to perceive how many of Miró's works reproduce classic paintings and sculptures as we can observe in *Victòria de Samotràcia* (The Victory of Samothrace), *Warhol i perfil* (Warhol and profile), 2003, *Mirant a Monet* (Looking at Monet), 2009, or *Mirant a Wifredo Lam* (Looking at Wifredo Lam), 2011.

On the other hand, it is noticeable how he emphasizes certain areas of his paintings with intense and lively colours, employing this resource as another element at the viewer's service, whom he wants to provoke and touch making use of his whole aesthetic ideal.

As we can observe, his aesthetic approaches take a form conceived with a critical nature, like a political and social reality report; that explains his direct relation with other Valencian artists integrated in groups like *Equipo Crónica* or *Equipo Realidad*. Therefore, his works can be interpreted not as aesthetic forms, but as elements immersed in a social, cultural and historical complexity, in possession of a sense, meaning or representative value of reality.

This new aesthetic expression, from which Miró projects himself, is charged with a socio-political content and a deliberate ideology which did not follow the trend of historic vanguards, nor was it what the art galleries demanded, nor the customers, centred back then in abstraction and informalism. This is the reason why Miró takes a risk defying the market by promoting this new visual universe which shows the nature of a contemporary human being trying to hold on to life and defending his human condition against the intolerance imposed by authoritarian policies.

There is no room for doubt that Miró, together with other colleagues, promoted, with his marvellous contribution, the subversion of artistic codes and concepts at an historic moment, with a broad influence on artistic vanguards and even in Spanish society, for which his language has become an artistic reference point.

As Joan Fuster accurately wrote in 1973, at the bottom of Antoni Miró's sustained and protean work, there is, from the beginning, a critical decision, projected over men and the society western man has created. Sometimes it's a cry of protest, others it's the catalytic sarcasm, and once in a while it is the own incongruence of an art cornered by its own hypothesis. Hence the profound message derived from it.

We can, indeed, find all this range of issues pointed out by Fuster in Antoni Miró's work, which origins date back to when informalism had exhausted its renewing strength and, both nationally as internationally, neofigurative, realistic or explicit pop art gain grounds. Regarding Valencia, thanks to the reflection of theorists like Vicente Aguilera Cerni and Tomàs Llorens, and to the contributions

of different groups such as Grupo Parpalló or Equipo 57, whole new fields of exploration related to critical realism and reality chronicles were opened, directly related to the emergence of an industrial society, economic development, progressive liberalization and the arrival of stylistic and iconographic codes linked to the mass media (advertising, poster, cinema, television, etc.).

Above all, it has become evident that to understand Antoni Miró's art works, it is necessary for one to submerge oneself in the historic context of social and cultural reality in which it is produced. That way we can fully acknowledge what is transmitted.

## **THE REALITY OF A REBEL Images (beware!) de Antoni Miró, the artist of the critical consciousness**

Fernando Castro Flórez

"We are not experiencing the ultimate reality: the 'real' is hiding all through life, but we don't see it. We mistake it for all these other things. Fear is based on not seeing the whole thing and, if you could get there and see the whole thing, fear is out of the window"<sup>1</sup>.

In the present day, banality is sacred. Parodying Barthes, we have reached a *xerox-degree culture*: art has surrendered to the pseudo-rituality of suicide, a simulation of embarrassing proportions where banality increases in scale<sup>2</sup>. Lacking drama we enjoy the *perversion of the sense*: the forms of referentiality resemble an abyss, as if the only land we knew was a swamp. Following the heroic sublime and the orthodoxy of trauma, we find ourselves before the ecstasy of the undertakers or, in other words, a *third-degree simulation*. We are fascinated by the *real time* and, without a doubt, mediation strategies



make the most of it by giving free rein to the *obscene*, and the shadow of such revelations bears the obvious rehabilitation of *kitsch*. In today's art we are embracing what I would refer as absolute *literality*, where *we are exempted from nothing*. I am alluding to that kind of narrative where if an accident is mentioned we are immediately presented with the phenomenology of viscera, our gaze drawn gradually closer until we feel an extreme repugnance. If it were dandruff, we would have to resist the urgency of removing the white flakes accumulating on our jacket and, of course, if desire (in a complete "sexualization of art") appears in any of its forms, we would be served with *obscenity*. "To undress our view, this is the effect of literality"<sup>3</sup>, claimed Roland Barthes. When counterculture is merely testimonial (or a bad digestion, vandalic sarcasm in hackerism) and the museum refrigerator has frozen seemingly conflicting ideas<sup>4</sup>, it seems as if it were necessary to embrace a *problematic realism* (where sociologism is combined with the almost hegemonic formulas of the abject), instead of *subverted rococo* guidelines established by installations. At present, these are the raw material of the aesthetic routine in an unknown display of *recycling* tactics.

Contemporary art is playing its last card in a long "disappearance": it is trying to regain the power of the fascinating, although such gestures are trapped in the comedy of obscenity and pornography<sup>5</sup>. I must insist, at present the *figures of obscenity* spread pathetically, revealing how both traumatic and ambivalent (pleasure-pain) narcissism can be, in which involves a genuine mannerist drift. "To a some extent, the function of art is to provide some livable distance"<sup>6</sup>, although we all know the avant-garde programme specifically intended to abolish such separation, which not only separates art from life but also from politics under the "ideological" cover of autonomy. Modern art brims with paradoxes: it has plunged into false liberation (social, instinctive, traditional), which has only brought (negative) ambiguity, although it might also be understood as a liberating power<sup>7</sup>. The ambivalent contemporary art attitudes (it is difficult to know if they are either forms of semiotic resistance, poses of

revolutionary decadence or gestures of cynicism where theatricalization has replaced any critical strategy)<sup>8</sup> have been unable to explain the passion human beings feel for chains, perhaps because their very creative processes are tied to the fetishism they pretend to question. It seems as if we had tacitly accepted the fact that art is a nonsense and the artist is useless, the more appreciated its work is, the more unnecessary it seems.<sup>9</sup>

Boris Groys argues there are two ways of producing and presenting an artwork to the public under the conditions of modernity: as a commodity or as an instrument of political propaganda. Antoni Miró has built an intense artistic career<sup>10</sup>: he has successfully managed to distance himself from the merely propagandistic discourse and has never been involved in the practice of the "terminal" and banal art that now proliferates. His critical work originates in his deep political commitment and, I must insist, this personal trait guarded him from frivolity and the aesthetic trends that occasionally resort to a radicalism easily identifiable as opportunistic posing. Antoni Miró's style is related to the plastic arts movement that fought against the hegemony of informal art<sup>11</sup> and rehabilitated figuration. By looking back at his early activities with Grup Alcoiart<sup>12</sup> or his social criticism actions with Gruppo Denunzia<sup>13</sup> one can easily conclude that Antoni Miró wasn't interested in a formalist discourse. Aesthetics wasn't a shelter from everyday conflicts; on the contrary he understood that the artistic practice had a dimension of confrontation and resistance against the status quo. According to Godard, it is not about showing the real things, it's about showing how things really are. He alluded to Brecht who in 1935 named the *five difficulties in writing the truth*: the intelligence of faithfulness, the moral of tragedy, the feeling of urgency, the will of experience and the courage of sanctity. For the author of *Mother Courage and Her Children* being realistic in art meant being realistic outside art. The *passion for the real* persists in contemporary art and in particular in the work of Antoni Miró, who committed himself to a (surreal and, in general, characteristic of the avant-garde) search after a "convulsive beauty"; perhaps our "worklessness"

is simply a continuation of materialist and atheist thinking which lead, among other things, to a *demystification* of the work of art and even a disintegration of the romantic idea of the artist<sup>14</sup>. It was an era characterized by the biopolitics of fear<sup>15</sup>, in which ideologies “were terminated”, according to authorized sources, and some plastic arts processes tried to register the *precarious life*, rethinking the sense of community from the fragile dimension of corporeality.

Antoni Miró’s critical realism is unequivocally connected to Equipo Crónica and Equipo Realidad but it also shows unique aspects. It emphasizes social issues and transforms what he captures from his surrounding world and the media landscape to display a purely critical visual thinking<sup>16</sup>. Pop attitude was a profound change for modernity because it questioned the frontiers between the so-called high and low culture drawn by the cultural Mandarinate. Moreover, it called attention to the decisive character of consumption and commodities, and mass media and the metropolitan dimension in the articulation of our lives. *Pop art* is the most eloquent example of the consolidation of a cultural system of mass communications articulated as a whole: “either formalist research or political and ground-breaking subjects are replaced by the reproduction in art and the expressive procedures of the new culture. There is a strong transitivity between mass media, advertising, industrial design and art”<sup>17</sup>. Pop is characterized by the accumulation of several languages, by the opposition and alteration of images in regards of its context, by the use of parody, by the suppression of elements represented, by condensation, fragmentation, serialization and repetition and by a gradual omission of the subject. American pop -especially in the case of artists such as Warhol and Lichtenstein- is never a true critic of society: it merely shows the existing order in late capitalist societies with minimum enthusiasm. Their largely non-judgemental gaze transformed the old ways of both looking and judging. Spanish pop art and, especially its Valencian version, played a prominent role and distanced itself from the more “accommodating” international current by exhibiting a se-

ries of ironic and parodic games aimed at questioning the politics during the late Franco period, an oppressor regime that looted and deconstructed Spanish art history until its very death rattle.

José María Iglesias has always emphasized the “Valencian” specificity of Antoni Miró’s<sup>18</sup> critical figuration. The painter understood that he needed to include ideology in his painting and his particular “chronicle of reality” shared common features with the “social realism” without transforming into a “socialist realism”. It is appropriate to remember that socialist realism was officially proclaimed the “one and only style” in the first Congress of Soviet Writers in 1934. It was considered a natural continuation of Russia’s radical legacy. Twenty-first century revolutionaries such as Nikolai Chernyshevsky, author of *Aesthetic relations of Art to Reality* (1863), had raised realism in art to the category of moral principle: it is the artist’s duty to interpret, capture and change reality. Marx nor Engel failed to describe the role of art in the revolutionary process and identify the subjects revolutionary art should represent or how or who should be represented. In their occasional remarks about art and literature in the 19<sup>th</sup> century they showed a preference towards realism. “In a world –argues Ernst Fisher- where the being of things is put before the conscience of men, where the mistake of an electronic brain, the slightest mechanical fault, the stupidity or imprudence of a bomber pilot can cause unimaginable catastrophes, it is more necessary than ever to be informed about reality. The languages spoken by the journalist, the propagandist and the politician aren’t enough to express a clear vision of reality and help us overcome the widely-spread feeling of impotence and believe we can change the course of fate. Such task demands the intervention of the artist, the poet, the writer, also the representation and evocation of the reality constituted by the nature of art”<sup>19</sup>. Antoni Miró takes the *urgency of an artistic intervention* in the social context very seriously and creates artworks that help trigger awareness and a politicization of the perception in order to avoid a drift towards totalitarian methods, no matter how “subtle” they are.

Usually, reality enters the artworks of Antoni Miró through the filters of mass media or photographic cameras. The immediacy of the news and the photograph are subjected to a pictorial process of “deceleration” which, in a sense, acts as a conspirator against oblivion. “Not so very long ago, as Barthes says, the photograph testified to something having once existed that is no more, hence to a permanent absence full of nostalgia (for the “that-has-been”). Today, however, the photograph is full of nostalgia for presence, since it is the sole remaining proof of the subject’s presence before an object. This is the ultimate challenge for the invasion of digital images to come. The relationship between the image and its referent already poses enough problems concerning representation on its own. But when the referent totally disappears, when there is no longer any representation properly speaking, when the real object vanishes in image processing, when the pure image-artifact no longer reflects anything or any person, nor even passes through a negative stage, can we still speak of the image? Very soon now there won’t be images, and even their consumption will become virtual”<sup>20</sup>. Reality isn’t sustained by a fantasy, but by an *inconsistent multitude* of fantasies, and this multiplicity creates the effect of impenetrable density that we experience as something that takes place and stays. Antoni Miró refuses to accept the fact that the events of our unfair world are a matter of “precession of simulacra” or something phantasmagoric; those strategies of marginalization are the ones causing the poverty and exhaustion of the system and it is the duty of artists and critics to face the truth of conflicts with honesty, although they may need to resort to *disturbing presences*. This attitude doesn’t force art to embrace an inertial discourse –art isn’t supposed to be a litany–; it helps generate a new practice of *social art* in a universe of alleged pluralism which is subjected to a powerless homogenization.

“If we understand painting –says Manuel Vicent– as the recreation of the world through shapes and colours, the world Antoni Miró has recreated throughout his artistic career is wide and protean: it ranges from sex to politics,

from a pop interpretation of art history to the denunciation of violence and the sarcastic mockery of leaders, from sacred monuments and facts to the gift of transforming everyday objects, machines or belongings into objects of poetry. Antoni Miró’s perspective is so open that it is difficult to find an aspect which summarizes his sensibility towards things”<sup>21</sup>. Perhaps the term “propaganda art” is simply an oxymoron<sup>22</sup> and Antoni Miró, as I mentioned before, does not transform art into an “orthodox programme” and he is not an artist trapped in reality, but he does have the ability to fictionalize and bring the imaginary into the real<sup>23</sup>. If anything, his symbolic determination<sup>24</sup> is aimed at understanding our world. “Antoni Miró –suggests Wences Rambla– scrutinizes the reality of the events and when he changes –here is one of the keys of his artistic form of naming things– the relation between himself as percipient subject, the object (themes) of his works, and the “execution” in them of the plastic reversion of those events for the spectators; this is what opens up the possibility for a different presentation, more in tune with the order proposed by the painter, without severing the connection with that persistent and acknowledgeable reality of the events happening in front of our eyes; that we know, more or less in depth, but we do not invent like television, press, radio”<sup>25</sup>. Antoni Miró broadens the *principle of collage*<sup>26</sup> with a transmedia hunting, but also with his vigilant gaze, combining formal subtlety with ideological conviction.

Occasionally, Antoni Miró has resorted to an “appropriationist” strategy, but he has always managed to avoid the epigonic cynicism Nietzsche condemned in the second of his untimely meditations about the use and abuse of history for life, but he also manages to modulate the anxiety of influence. According to the popular theory of Harold Bloom, the talented poet struggles to escape his influences because he is fully aware of them. The attitude of Antoni Miró is never submissive and he is not willing to embark on a “monumentalizing” task to honor his predecessors. He does not fear the *apophrades* (the return of the dead) and he is not indulging in arrogance when he says that, in his belief, the ancestors are the ones who

"imitate" posthumous men<sup>27</sup>. History is, in fact, an enormous collection of *cultural loans*<sup>28</sup> whose representations must be understood as artificial constructions<sup>29</sup> used to generate different ways of apprehending the world. Emulating the philosophical owl of Minerva, art history is spreading its wings at dusk, although belatedly or even posthumously. After Cajas Brillo and Sherrie Levine there only seems to be room - beyond the apocalyptic tone and tedious rituals honoring the wrong dead body- for the *déjà vu* experience. We are doomed or, to be precise, we are destined to think about *the final stages*, knowing that, after such linguistic-conceptual programme, art will not be dialectically subsumed by philosophy and the (aesthetic) *after* will have an inertial posterity. "In fact, -Daniel Soutif commented in referring to a Sherrie Levine's retrospective held in Paris in 1922- instead of discussing *After... Duchamp, Krazy Kat, Klein...* we should talk about an "after Benjamin" and his concept of the lost aura in artworks inflicted by reproduction, especially photographic reproduction"<sup>30</sup>.

The appropriationism of Antoni Miró is his answer to his determination to pay tribute<sup>31</sup> and his intention of creating a critical friction between historically canonized images and the avant-garde convulsion and "vulgarity" of comics. He has reworked paintings such as *Las Meninas* (The Meninas), *Los borrachos* (The Drunks), *La fragua de Vulcano* (The Forge of Vulcan), *Inocencio X* (Innocent X), *El Conde-Duque de Olivares* (The Count-Duke of Olivares), *Carlos V en Mühlberg* (Charles V at Mühlberg), *Carlos III* (Charles III of Spain), *el Autorretrato de Goya* (Goya's Self-portrait), *La duquesa de Alba* (The Duchess of Alba), *El albañil herido* (The Injured Mason), *La lechera de Burdeos* (The Milkmaid of Bordeaux), *Las señoritas de Avignon* (Les Demoiselles d'Avignon), *Guernica*, etc. In such referential images one can find Mortadelo scratching his bald head or Lichtenstein's military plane together with Goya's intimidated masses, Picasso donning a children's hat made out of newspaper or the terrified bodies of the massacre at Guernica "occupying" spaces in previous moments of art history. Antoni Miró acts with ease and intelligence, avoids pedantry and em-

braces a *reactivation of the past* because he believes that history doesn't exist without an attitude of critical reading. Román de la Calle draws the attention to the artist's evolution: at first his pictorial style was dominated by denouncement, but it grew calmer. Miró didn't renounce to his incisive determination but he did reflect on the nature of the pictorial activity, "on the fact of painting paint or on the overwhelming situation of the human and natural environment"<sup>32</sup>. Such evolution -defined by a criticism still present in his task-, from a "painting of awareness" to an "awareness of painting" is, in fact, an expression of the *thoughtful index* always present in his aesthetics. Canonical art history establishes a surprising dialogue with the mass media<sup>33</sup> and alters the imagination -before provocative, *after* comical- through subtle variations, details or clarifications<sup>34</sup>. His critical and appropriationist style seems to (re)consider the postmodern return to the past with an ironic tone<sup>35</sup>, but he does not surrender to *kitsch* or retromania, and ignores that insufferable combination of affectation and nostalgia which gained many admirers in the eighties and, unfortunately, seems to have reemerged in these infuriating times.

In a sense, irony and humor are characteristic elements of Antonio Miró's painting<sup>36</sup>. "Humor defeats our expectations by producing a novel actuality, by changing the situation in which we find ourselves. Examples are legion, from boy bishops reciting learned sermons, to talking dogs, hamsters and bears, to farting professors and incontinent ballerinas, to straight linguistic inversion: "I could wait for you until the cows come home. On second thoughts, I'd rather wait for the cows until you come home"<sup>37</sup>. We expect one thing and read another: that *defeated expectation* is what makes us laugh. According to Freud, humor allows people to avoid suffering, emphasizes the invincible nature of the ego before the real world and sustains the principle of pleasure. Irony may look like a vagrant but, in fact, it reconstructs subjectivity relating the bottomless of thought with the tragic. The genuine becoming-mad transforms the ego into a fissure and in that precise moment humor manifests itself as the pure event: depth and height are abolished. A nat-

ural knowledge arises and activates nomad singularities by producing a cut in the linguistic pact, they intervene in the artwork embodying an element, which does not generate empathy but sympathy, that is, a bottomless differentiation without a place to rest. It is obvious that the mechanism of the comic is double: we laugh at others and perhaps unconsciously at ourselves, we assimilate the strange and reduce it to something superficial like a parenthesis, which triggers a harmless convulsion. The subject roars with laughter and causes agitation in the body, it exceeds the conceptual field; it is the shape of the *inverted sublime*<sup>38</sup>. The work of Antoni Miró resembles Balzac's *Human Comedy*, which is based on a thorough observation of reality and subjected to a raw narrative. There is something comic in the modern experience itself: it is a demoniac comedy –not divine– because the modern experience is characterized by mechanized meaningless situations and by processes lacking a clear relationship.

In the preface of *The Gay Science*, a book where tragedy reveals with disturbing ease, we are warned about something happening simultaneously: “let people be on their guard! Something or other extraordinarily bad and wicked announces itself: *incipit parodia*, there is no doubt...”<sup>39</sup>. Of course, comedy can be a real booster for reflection, it can even jar a myth off its pedestal<sup>40</sup>. Also, it can benefit from the parody of the original, as some postmodern artists did according to Jameson. The danger is that such mimicry can easily lead to imposture. If the man laughing is atrociously marked<sup>41</sup>, the parodist rejoices –barely putting himself at risk–, playing with marked cards. Antoni Miró does not reserve for himself a stoical, moralizing and apathetic position, and his parody of art history is a mere rhetorical game. He provides a sarcastic and new context for images only in order to make his his social denouncement more efficient and, I must insist, it is not merely propagandistic<sup>42</sup>. The cerebral humor of Antoni Miró focuses on *fundamental icons* like the dollar, an emblem for capitalist domination<sup>43</sup>. Warhol silkscreens dollar bills fascinated by the “power of money”, whereas Antoni Miró paints it because it is

in the bill where pain folds and sediments; it is an allegory for a world crushed mercilessly<sup>44</sup>. The totemic currency of neo-imperial America<sup>45</sup> forces the rest of us to an unconditional “surrender”, like the one the artist *reformulates* from Velázquez's painting “The Lances”. It is appropriate to remember the poem Rafael Alberti wrote for the series of silkscreens *One Dollar* by Antoni Miró:

“The dollar

I fenced you to bury you in darkness

The dollar

I corrupted you to make a worm out of you

The dollar

Paper of the crime soon to be discovered and buried  
in the most luminous fecal matter of men

The dollar! The dollar!! The dollar!!!”<sup>46</sup>.

José Corredor-Matheos emphasized the *witness* condition of Antoni Miró. His art captures pain and cruelty, injustice and horror, but his use of color that covers his criticism with a weird “happy” touch<sup>47</sup>. It is a visceral and cerebral investigation, which paradoxically requires him –emulating his predecessors, Adorno and Horkheimer– to unravel the dark side of the Illustration. Miró knows that pronouncing a *goyesque* sentence means the dream of reason will produce monsters worth exorcizing. As a reaction to the modern tradition of the sublime and the delight in the “inexpressible”<sup>48</sup>, Antoni Miró displays a *materialist aesthetics* always present in History which is not the “real-rational” as Hegel thought, but the tremendous compendium of suffering, exploitation and injustice. Antoni Miró paints a memory of Hiroshima or in *Ciutat sense sortida* reflects the sinister entrance to Auschwitz concentration camp<sup>49</sup>, he presents images *ignoring their potential impact* but with an ethical attitude<sup>50</sup>; he is clearly a progressive intellectual; euphemisms aside, he is committed to a left-wing ideology<sup>51</sup> and pays tribute to his era embracing memory and history –key elements in Ricoeur’s narrative–, addressing burning events but also hidden disas-

ters the prevailing mentality would like to erase. From the photographic document<sup>52</sup>, Antoni Miró paints and engraves the events taking place around him, facing the complexities of being a systematic witness of the inhumanity of our world<sup>53</sup>.

In his considerations on the lost memory of things, Triás points out that in a world prone to cover our eyes and ears, philosophical reflection as a primary experience can only be based on the experience of the absence of experience, in the experience of the void left by escaped and disappeared things: "Only from a certain distance from the real world it is possible to open ourselves to a clear understanding of it; only by getting rid of a world which originates the collapse of the world where things inhabit and opening to a revelation of the void and the conscience of the absence which sustains this world we live in. But this distance must be counteracted by a bright conscience with a thingless world, because only in this kind of world can shine the principles and remains of whatever escaped and what it is to come. Given the prevailing lack of things, and the memory and hope such lack triggers, today the philosophical experience is sustained by worldly foundations<sup>54</sup>". The "spiritual agoraphobia" Worringer discussed in the book *Abstraction and Empathy*<sup>55</sup> is counterbalanced by this consideration of our times as a *crisis of memory*, as an absence the specific which leads to a totalizing view. Antoni Miró does not resort to abstraction because his intention is to *sediment and memorize* epochal events to reflect sinister and crucial details of a time of misery which generates of traumas we are barely able to face. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud notes, that consciousness arises in the trace of a memory, that is, from the thanatic momentum and degradation of the experience, something that photography holds as a duplication of reality but also as a *theatre of death*<sup>56</sup>. At the age of the ruins of memory (when the cathode vertigo has imposed its spell) time is dismembered, "from that dismemberment -writes Trias- emerges the presence of reminiscence"<sup>57</sup>. Art knows the importance of distinguishing itself from time in order to find the correlation

as a meeting point (involuntary memory) that stops the accelerated flow of reality.

In that Miró's works are exactly that: *modes of critical detention* of something happening at an accelerated pace, fragments of raw reality we have to contemplate in an exercise of collective learning in order to be able to start writing *our story*. Although we might think we live in a country of lotophages, we should also be warned against the rhetoric use and, ultimately, banal of such "history", because it might be, Nietzsche discussed in the second of his untimely meditations, the source of an *illness*, which lists cynicism as one of its symptoms. We should leave "commemorative delirium"<sup>58</sup> behind and start remembering in a different way, as Antoni Miró does when, Román de la Calle points out, he composes *images from other images* "but without failing to simultaneously refer to a rich mental archive of gestures and formal and symbolic memories, transformed and maintained as a personal deposit of knowledge. Nothing is strictly mechanical here because, as Nelson Goodman reminds us, every efficient representation or description of reality demands, first and foremost, invention. They form, distinguish and relate multiple elements which, at the same time, mutually inform each other"<sup>59</sup>.

Although the artist lives in a quiet *masía*, his *style of creating worlds* has nothing to do with the distance of metropolitan reality<sup>60</sup>. Antoni Miró never stops "staring" at the city and its conflicts, those polluted spaces are, whether we like it or not, our ecosystem and it is there, in the midst of all this confusion, in the political agora, where we must find solutions and build the common space. "The cities, says Josep Sou, depicted in Antoni Miró's paintings are covered by a thick, hard and difficult-to-swallow silence. However, the cities express the creative or significant object, an informative substance filled with characters. Men and women live alone, look alone and put their hands out and beg for money, their hands suppurate the striking misery of a rootlessness which should be unknown to human nature"<sup>61</sup>. We live in the midst of poverty, making us understand construction as an illness, the sedimentation of a colossal egotism.

“The most radical transformation that has taken place between the 60s and the present as far as the relationship between art and daily life is concerned, could be described, to my way of thinking, as the change from *utopia* to *heterotopia*”<sup>62</sup>. This consciousness of the *alteration of space*, resulting from an introduction of the aberrant into the heart of the real, is shared by the experience of art and by the lucid practice, removed from “urbanizing” cynicism, of architecture which confirms that the city is *lost* (in the same way that in the plastic experience we have the emergence of, above all, fragments, rubbish, material for bricolage, etc.) and what we are left with is a territory of rubble (the surprising setting for the emergence of “intimacy”) in which all types of accidents occur.

It is advisable to have in mind that the terrible isn't something strange, an inconceivable reality extremely far from our reality, but it is *something that is there*: our houses are inhabited by the terrific. “These days houses –writes Ernst Bloch in *The Principle of Hope*- in many places look as if they are ready to leave. Although they are unadorned or for this very reason, they express departure”<sup>63</sup>. Some people do not inhabit their homes, they just camp in them, they are in a temporary situation or maybe they simply enjoy nomadism<sup>64</sup>. The truth is that these attitudes laid the ground for the most severe of voids; our space is *clinical* and extremely cold. *Warmth ebbed from things a long time ago*<sup>65</sup>. There is only one thing left, the remains of former combustions, even artistically speaking as Antoni Miró reveals: the *politics of ashes*. Both Benjamin and Heidegger addressed the modern experience of disorientation: the aesthetical experience is described as a strangeness that requires recomposition and readaptation. “However, the aim of this is not to reach a final recomposed state. Instead, aesthetic experience is *directed towards keeping the disorientation alive*”<sup>66</sup>. Between the move and the discomfort of a not-so-comfortable home we have learnt to moderate our expectations; we all have seen on our street the carts *recycled* by the homeless and, for a second, panic can put ourselves in their shoes: “At

what moment does a house stop being a house? When the roof is taken off? When the windows are removed? When the walls are knocked down? At what moment does it become a pile of rubble?” asks Paul Auster<sup>67</sup>. It is true that a house becomes a real home, as Alexander Mitscherlich noted, when one comes home not only by routine but by the relationships with other people living there, by the continuation of feeling and learning together (*a still honest interest in life*); we cannot forget the idea that in this intimacy there are no unmistakably negative elements<sup>68</sup>.

Antoni Miró made an extraordinary series of paintings about the city of New York, which range from the monochromatic to the explosion of color, from the aerial view to the fatal fall. What is the most convenient place to contemplate what Michel de Certeau called “practices of space”? The tenth floor of the World Trade center, from there one can see “a city composed of paroxysmal places in monumental reliefs”<sup>69</sup>. When one goes up there, he leaves behind the mass and dreams he is Icarus ignoring the devices of Daedalus. “Must one finally fall back into the dark space where crowds move back and forth, crowds that, though visible from on high, are themselves unable to see down below? An Icarian fall. On the 110<sup>th</sup> floor, a poster, sphinx-like, addresses an enigmatic message to the pedestrian who is for an instant transformed into a visionary: *It's hard to be down when you're up*”<sup>70</sup>. We watched the 9/11 attacks on television, so this fall tells us something “different”, something Michel de Certeau's metaphor does not contain. Such “down below” he considered the end of visibility is a naked piece of land today, it is a place of funerary and patriotic celebrations. The ghostly remains of the World Trade Center, “the most monumental figure of Western urban development”<sup>71</sup> are, in many aspects, the foundations of the imperial ideology of *panic*, the space where the so-called “War on Terror” originates and flags flutter again. Naturally, the terrorist attacks of September 11, 2001<sup>72</sup> shocked the metropolitan gaze of Antoni Miró because they are, in every possible sense, a seminal event in history.

We will need time to overcome the astonishment of the *great demolition* and, of course, we will still have to *accompany thinking and hope in their fall into the dark hole*, into that naked piece of land of ghostly foundations. It was easy to condemn Stockhausen when he was quoted calling the destruction of the World Trade Center “the biggest work of art there ever has been”. When reality became an *appearance* of itself, those *colossal terrorist attacks* forced us to walk over the space of deprivation (carrying the oddest pleasures and fears), trying to resist the new glaciation with an archaic and surprising body like ours. Somehow this cloned architecture was an *end* in itself<sup>73</sup>. We speak a babelic-media language, but its precarious archive is as doomed to fail as the tower that challenged the sky. “If the tower had been completed there would be no architecture. Only the completion of the tower makes it possible for architecture as well as the multitude of languages to have a history. This history always has to be understood in relation to a divine being who is finite. Perhaps it is characteristic of postmodernism to take this failure into account”<sup>74</sup>. *Everything falls to the ground*. In a sense, American people were already prepared for the collapse of the World Trade Center, an *cinematographic* event marked by paranoia<sup>75</sup>. *They had to collapse*, it was in its very architectural essence: a *cataclysm* was its destiny<sup>76</sup>; such “cloned” space was something challenging which *had to be destroyed*: it always materialized the violence of globalization<sup>77</sup>. Antoni Miró paints the ruins of the so-called *Zero Zone* as a central element of contemporary biopolitics, which always, at all times, dispenses enormous dosages of terrorism, accidents, testimonies of victims, details of murders, “parallel” or incidental judgments, TV shows about forensics or illnesses. We could conclude that the *real-tremendous-catastrophic*, the colossal dimension of the attacks, neutralized any critical action and that we are literally covered in the mud of a “reality” unable to generate symbolic processes<sup>78</sup>.

The aberrant projection of this devastating era starts with the popular images of tortures in Abu Ghraib, which fitted Antoni Miró’s thirst for criticism. In these images we

find one the purest manifestations of the *apophatism of horror*. It is worth re-reading a famous passage wrote by Plato in *The Republic* where Leoncio coming up one day from the Piraeus, under the north wall on the outside, observed some dead bodies lying on the ground at the place of execution. He felt a desire to see them, and also a dread and abhorrence of them; a paradoxical tension, he struggled and covered his eyes, however -Socrates recounts- the desire got the better of him and forced them open. “He ran up to the dead bodies, saying, Look, ye wretches, take your fill of the fair sight”<sup>79</sup>. Horror is one of the most powerful aesthetical categories and not even fear can restrain our morbid curiosity, such disturbing desire of taking pleasure in the *scent* of carrion. “Art, says Jean Clair, has domesticated the demons within the visible and invisible world, animals, plants, seas and lands, cities and deserts, monsters, angels, demons and gods, even dogs, according to Rimbaud. But it doesn’t seem to have domesticated horror”<sup>80</sup>. Many men exercise the private use in the world of citizenship (in the enlightened sense) and to such obviousness we can add the fact that *deaths are not counted the same everywhere*. “There are of atrocities, but they’re somewhere else”<sup>81</sup>, said Noam Chomsky.

Narcotized by *live coverage* (where a voyeuristic drive and a strategy for planetary grand-scale surveillance cross paths), an illumination which lights up the reality of the world, a stark light which drags out the least nook and cranny<sup>82</sup>, we have hardened and, above all, our addiction to televised violence has immunized us against *the suffering of others*<sup>83</sup>. Our world, as Antoni Miró’s artwork reflects, amplifies violence and turns fear into the ultimate shield of the emotional life. A horrendous but global image, the tortured man with the hood and his wired extremities<sup>84</sup> shakes the amnesia off Richard Serra’s heavy minimalism. It is not enough to declare in a hollow tone of voice that one is “outraged” or talk about disgust. Even the American government did that. It is significant that certain words cannot be pronounced but “quoted”, as if we were astutely playing a meta-linguistic game: “My impression is that what has been



charged thus far is abuse, which I believe technically is different from torture", Secretary of Defense Donald Rumsfeld said at a press conference-. And therefore I'm not going to address the 'torture' word<sup>85</sup>. Even his apologies sounded -as usual- completely insincere<sup>86</sup>. Antoni Miró stare once again at the image of the tortured man handcuffed to a railing, reminiscent of a contemporary Ecce Homo with his face covered with a mask and traces of blood around him. That symbolic image of tyrannical and "global" haunts the documents about death penalty in the United States, in a lucid series of paintings where Antoni Miró *portrays* the menus the condemned prisoners chose for their "last meal". The news about the execution of the prisoner who became an activist against violence faces us with the literally *indigestible*, with something we would avoid looking at because it is not decorative.

The vigorous determination of building a memorial for contemporary conflicts leads Antoni Miró to consider a space which, in appearance, would look like a "haven of peace": art museums where the subject devotes itself to what we call *disinterested pleasure* after Kant. Antoni Miró paints museums obsessively: the British Museum, Metropolitan, Guggenheim, Louvre, Musée d'Orsay, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, among others. It is not a "documentary" series or a systematic archive but an investigation on the kind of experience originated in such spaces of artistic memory. My impression is that the artist concluded the museum has evolved into a place of habits, where unfortunately the logic of tourism has produced a disappearance of the aesthetic experience. "Between profanation (the trivial) and sacralization (the display case), dissemination (life) and concentration (collection), radicality and promotion, there is a type of back and forth movement in which the Media still has the last word, transforming anticulture, culture and saliva into holy water. The Museum wins on points. *The show must go on*"<sup>87</sup>. Postmodernity is, in a way, the moment of the *return of the same*, an eclecticism that tends, more than anything, to the disguise game and

the heavy *deja vu* feeling. According to Steiner we find ourselves in an *after-word* culture, *epilogic*, where the proliferation of the comments moves us away from the "real presences". The museum is a great means of communication which swings between narcissism and the impression of uselessness, the discourse for the initiated and the obligation of entertaining the masses, scandalous artistic strategies and scenographies to showcase the artworks are equally acceptable provided the decontextualizing mechanism "covertly organizes" what might otherwise rush into chaos. Obviously the *ideological neodecorativism*<sup>88</sup> Antoni Miró constantly challenges celebrates the apotheosis of the *art as an idle territory*. It is curious that the moment arts radically incorporate the *philosophical task* is also the moment of the planetary introduction of the popular chorus, the intellectual humming and, in metaphorical terms, the *karaoke culture* or the institutional abandonment of the political and (allegedly) antagonistic discourse, which mainly triggers disconnection.<sup>89</sup>

"If culture -argues Michael Sorkin- is being Disneyfied (and there's no mistaking it!) the royal road is precisely that: going for a ride"<sup>90</sup>. There is no need to overcome the vertigo of a roller coaster or vomit next to a popcorn trolley, you simply emulate Antoni Miró and visit the greatest of the McDonaldized monuments in the museum sphere (a variation of the picnoleptic ubiquity or the tourist amnesia): the Guggenheim whose "effects" are to be seen in the deserts of Abu Dhabi, an institution that will impose the wintry meteorology Jean Clair describes with great sadness in his most recent books<sup>91</sup>. This is not new: the important thing is not the art but the pedestal and the frame and, of course, the container is much more magnificent than the "parergon" and must be unmistakably pharaonic. There is nothing to profane, everything is inside a display case, the museum drift of the world and the conversion of tourism into a global sentence are about to prevent the appearance of the singular. It ultimately seems as if we were unable to be at home<sup>92</sup>. We know full well what is happening: the guided visit, the commented slide,

the interactive space, the management of cultural resources, the touristic pandemonium that is always short of time<sup>93</sup>. We are mobilized by tourism, this is the aesthetic *experience*<sup>94</sup>. That *waiting for what is delayed* is, in fact, the banal "free time" before continuing on our way to a destination called souvenir. What Antoni Miró remembers from his visits to museums is the drift of the gaze; he is not only attracted by the imposing façades of museum, by the architectural splendor of MUSAC or the surreal rarity of the Dalí Foundation, but by the contemplative attitude of the audience, their behavior towards the work of art. Antoni Miró shows again and again the passion of the artistic gaze, that mirror process where you *look by looking*<sup>95</sup> generating a *mise en abyme*, that mirror process<sup>96</sup> in which his own paintings are installed in the museum sphere, offered to the idle time of the aesthetic contemplation.

The Museum is not the Arcadia we wish to recover or an oasis where we go to forget the cruelty of our world; it is a *heterotopia* facing marginality. In the artist's opinion, what happened in our world is not the much-trumpeted expansion of democracy, but the *globalization of poverty*<sup>97</sup>. Our society of surplus and added values must indulge in wastefulness, something that does not need to be a game but can also have tragic aspects. The destruction of the most valued possessions may reveal their real value as it happens in the case of *potlatch*; donating may be a way of regaining power from the foolish frenzy of military spending to the dilapidation of our physical energies. The powerful, the lords, "compete with each other to see who is the most destructive"<sup>98</sup>, luxury needs a shadow, a tomb or a pyre to disappear into. "True luxury and the real potlatch of our times falls to the poverty stricken, that is, to the individual who lies down and scoffs. A genuine luxury requires the complete contempt for riches, the somber indifference of the individual who refuses work and makes his life on the one hand an infinitely ruined splendor, and on the other, a silent insult to the laborious life of the rich. Beyond a military exploitation, a religious mystification and a capitalist misappropriation, henceforth no one can rediscover the meaning

of wealth, the explosiveness that it heralds, unless it is in the splendor of rags and the somber challenge of indifference. One might say, finally that the lie destined life's exuberance to revolt"<sup>99</sup>. Such poetic defense of misery may be used to support *political cynicism*, normalizing a mystified vision of the margins. We know there is trend devoted to *constantly portray poverty*, claiming a "compassionate" concern for the *human condition*<sup>100</sup>.

Antoni Miró does not transform the marginal into the picturesque, he uses a slow medium like painting to stem the amnesia we suffer against the suffering of others. In a sense, his paintings offer an imaginary "shelter" for poverty, having the certainty that the harsh destiny of living in the open cannot be artistically "appropriated" in vain. Somehow the term "homeless" is an ideology masking many questions<sup>101</sup>. "The homeless are the soul of postmodernity if it can be said to have a true soul. They move around the public space, their carts filled with worthless 'belongings', a parody of the other postmodern figure, the yuppie tourist"<sup>102</sup>. They embody the scarcity but at the same time the inability of our system of thought to assume a critical point of view beyond a compassion induced by mass media. "Given the nature of the game now played, the misery of those left out of it, once treated as a collectively caused blight which needed to be dealt with by collective means, can be only redefined as an individual crime"<sup>103</sup>. As Bauman cleverly notes, the poor are no longer the rejects of consumer society, defeated in the all-out competitive wars; they are the outright enemies of society. In the logic of exclusion<sup>104</sup> the figure of the poor is defined as *some who fails to adjust to the norm*, and society reacts to them with a mixture of fear and revulsion on the one hand and pity and compassion on the other. We take pleasure in thinking that poverty is "destiny" or a certain relationship (or lack thereof) with possessions, when in the strict sense of the word is a *social status*<sup>105</sup>. We need to make the excluded invisible<sup>106</sup>, keep them permanently out of place, alien to our *club effect*<sup>107</sup>. At the same time, mass media "approach" misery on a daily basis, although as Walter Benjamin points

out, in their “photographic” practice there is an eagerness to transform the pain and inequality of others into an *object of consumption*. Agents or hacks abound and they “make a great display of their poverty and turn the gaping void into a feast. One couldn’t be more comfortable in an uncomfortable situation”<sup>108</sup>.

Claiming the need of *documentary images*, mass media feed our western guilty conscience appetite for gore, they want to move us by showing painful spectacles sometimes described as “inexplicable” or inhuman even when they belong to conflicting notions to those managed ideologically. Pierre Bourdieu noted that the photograph itself is usually nothing but the group’s image of its own integration<sup>109</sup>, so we could argue that the images of poverty show a *disintegration*, something that can only reappear in a “visual liturgy” which is nothing but a concealment. The work of Antoni Miró reacts against such “nationalization of misery” and keeps his critical conscience alert, imposing the ideological basis of his systemic denouncement: “In his series, says Ricard Huerta, he talks about people wandering around the city trying to squeeze some crumbs of life from the disproportionate wealth of the powerful, about groups of workers fighting peacefully on the streets, demonstrating to demand fairer working conditions, about women suffering harassment in a situation of neglect, about children enduring abuses from their closest relatives in the majority of cases. About people suffering in the city. But also about people involved in the processes of urban space. Antoni Miró gathers the most distressing atoms of such hidden lives and spills them over his paintings with a thorough ability to insert every single detail into the fair container. It is the effort of the artist to narrate his point of view and also his uprooting. He attracts us to a sphere of collapse, an uncomfortable situation, and installs us in a necessary unease which leads us to demanding and encouraging positions. Tirelessly, optimistically, Antoni Miró’s paintings instill enough rage to experience a healthy emotional discharge, in which we rely to access to an entirely desirable state of reflection”<sup>110</sup>.

We know how difficult it is to relive the past without experiencing nightmares<sup>111</sup> and that the (traumatic) compulsion of repetition can lead to a fossilization of anything possessing the status of *event*. As I mentioned before, Antoni Miró portrays the historical injustice which endures up to the present and forces us to stare at realities of unsettling faces: from the shacks where junkies live to the fallen existence of the poor, from the prisoners condemned to death to the tortured. One of the most shocking portraits he has ever painted belongs to the series of women in burqas; Miró combines the chromatic splendor with the social and religious imposition of anonymity. Such *collective portrait* talks about the phenomenon of “talibanization” which is not only rooted in the Islamic world, it also wreaks havoc among those unable to understand that the “western” empire has its own unquestioned theology, we only need to look at a dollar bill to read the disturbing sentence: “In God We Trust”. The invisible faces of Afghan women could be reflected in two skulls Antoni Miró painted (one of a dog, another human), as timely *vanitas* in a time when we have something worse than the “clash of civilizations”, the global political decision of preventing a dialogue among peoples.

If on the one hand Antoni Miró gives visibility to the vulnerable in society and hints with irony and anger that the world is on the wrong track<sup>112</sup>; he also pays homage to people of political integrity and cultural greatness who left an indelible memory. The sinister and forced anonymity imposed on women in burkas does not only refers to the funerary; it is also the visual antonym of the series devoted to extraordinary figures such as Miquel Martí i Pol, Josep Pla, Salvat Papasseit, Joan Fuster, Joan Coromines, Rafael Alberti, Salvador Espriu, Jordi Valor, Joan Valls, Isabel-Clara Simó, Vicent Andrés Estelés, Manuel Sanchis Guarner, Raimon, Ovidi Montllor, Leo Ferré, Maria del Mar Bonet, Enric Valor, Antoni Tàpies, Puig Antich, Salvador Allende, Karl Marx, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Ché Guevara, Lluís Companys, Antonio Gades, Antoni Gaudí, Sigmund Freud, Miguel Hernández and Pau Casals. These portraits are, in fact, a politi-

cal and cultural history in which Antoni Miró gathers the people who contributed to create a Catalonian national conscience and international intellectuals from a variety of fields like the critique of political economy criticism, the ideological mutation of consumerism, the expedition to the unconscious of the psychoanalysis and the heroic strategy of Cuban revolution. As Isabel-Clara Simó wrote, the art of Antoni Miró is a bond: "a bond where he deposits not only his dignity but also our precarious and distressed dignity". The artist knows how to make the collective conscience uncomfortable by keeping a utopian dimension, by believing that a strategy of resistance could lead to a better society.

"The *formal overabundance* of his works is clothed in fantastic connotations and a truth which has a *raison d'être* whenever it comes from afar, from the scrupulously chosen *basic points*, to take up very personal and original aspects in the sharp contrast between color-material and the word. He manages to acquire distant experiences which are balanced on the line which separates representation from nominal designation. He overcomes the powerful presence of the object, not by isolating it or taking it out of context, but by affirming its *oneiric reality*, such as that described by Freud in *Tramdeutung*". In his works sediments the emotional and mysterious power of dreams and memory. The series *Vivace* is perhaps one of the most magnificent expressions of the friction the imagination of Antoni Miró creates between the ideal of beauty and the raw reality we live in. "During the nineties Antoni Miró devoted himself to observe and hang on the walls those machines that build and destroy the coast, high voltage pipes, piles of pipes, cigarettes and cartridges, monsters of a civilization that devours the human environment and the landscape". José María Iglesias noted that the series *Vivace* is at the highest level of aesthetical conception of the artist: "It seems as if now the message needed a greater dose of beauty in the medium". As a reaction to the environmental crime, emerges a nostalgia for the adventure and the image or the physical presence of the bicycle as some sort of "heavenly" vehicle. The

artist, who is a radical critic of the notion of historical "progress" makes the imagination spin with the wheels of the bicycle in an archeological and encouraging dimension. In the artistic career of Antoni Miró there is always a *different sense* of beauty, unconventional, marked by the presence of the undesirable, the unfair, of whatever undermines the "historical" splendor. He firmly believes that beauty is something more than a static reality: "to Antoni Miró beauty is, above all, a spirit of transformation". His paintings from his trip to Greece and the erotic series that recreate scenes from Greek ceramics allude to a tension between the ruins and the pleasure. His modern interpretation of a classical iconography always has in mind the "polluted" dominance we must try to survive to with dignity.

When the very dissatisfaction has turned into a commodity and the *reality show* strengthens the *desire for pathos*, the subjects consume gadgets in an accelerated fashion and the artists resort to *bricolage*, some of them even incite others to assume the *delirium* of the world in a *delirious way*. Contemporary art reinvents incompetence, insignificance, absurdity when perhaps it is already absurd: "Nullity, however, is a secret quality that cannot be claimed by just anyone. Insignificance—real insignificance, the victorious challenge to meaning, the shedding of sense, the art of the disappearance of meaning—is the rare quality of a few exceptional works that never strive for it". However, in a radical sense, art is about leaving the door always open or perhaps undecided –Open? Closed?- escaping from dogmatism and insignificance. Certainly with his work of iconic intertextuality Antoni Miró transcends the swamp of triviality; he knows perfectly well the *duchampian* gesture, and he "pays homage" to it in his pictorial version of the provocative urinal signed by R. Mutt, but he is not willing to be another serf of the monotonous paradigm of the *ready-made*. The artist or intellectual only needs a slight persuasive consensus to release an idea to the world. "The creative act is not performed by the artist alone", Duchamp said in 1957. Otherwise, fiction would be useless, only a fiction and never a reality. The

*Readymade* is both a photometer and a deception" The negative part is that the compulsion for repetition of the *ready-made* is not eloquent anymore. The "pyrotechnic" becoming of art has generated a proliferation of ephemeral rituals that are, in most cases, enigmas lacking greatness.

It isn't enough to "pedestalize" things with an "aesthetic indifference" and the artist cannot devote himself to play an infinite chess game with supreme meta-irony, when the world is rushing into an abyss of bottomless crisis. As I mentioned before, Antoni Miró interprets what happens around him, but it is not his intention to "neutralize" our consciousness but the opposite, he wants to produce a *critical agitation*. "Antoni Miró is a painter committed to his cultural identity –whose origin is in the baroque archetype, always present in Valencian culture, and ends in pop-art and social realism. The work of Antoni Miró –which usually shows a grotesque, absurd, satirical tone- is a hundred percent Valencian. And it is defined by demystification and denouncement, goals he always achieves with a extraordinary quality of drawing and with a great brilliance of images". The grotesque is the alienated world. Kayser wrote that by alienated world we understand a place that one minute it looks familiar and the other reveals its strange and disturbing nature. That description matches the *sinister* according to Freud. If, on the one hand, the artistic logic of the grotesque image "ignores the closed smooth and impenetrable surface of the body and maintains only its excrescences (sprouts, buds) and orifices, only that which leads beyond the body's limited space or into the body's", it is also a experience of disorientation, in which the carnivalesque stops working as a popular uprising to account for a kind of singular *displacement* or to reveal a life condemnation, as if we were subjected to a marionette theatre. Although sometimes it may look as if we live in renovated *commedia dell'arte* (with an abuse of masks and costumes), in fact, we are the extras in a never-ending soap opera.

On many occasions one concludes that art is nothing but an effect, something more delirious than comical. The

empire of the *flow experiences*, where such flow never leaves any traces behind. Nothing happens; it is always the same; we had a good time. I must insist there is an indulgent infantilism, as if we only cared about more presents, tidbits or lullabies.

In a moment of *aesthetic ether* nobody seems to be uncomfortable with the glamorous doses of things completely disorganized; in fact, there are artists like Antoni Miró who does not share the same principles of the majority of members of this (tedious) culture of spectacle. Images, as David Le Breton lucidly explained, transform the real world in an endless place, always identical and always renewed, they introduce the intelligible or the gaze where incoherence and the invisible prevail. When distorting the flux of the real or the strokes of things, they distort content, but offer –elusive from these realities for its thickness and complexity- an image that allows the start of an understanding or, at least, a rapprochement. In a sense, images serve as a comfort for Antoni Miró's aesthetics, there is a homeopathy of anguish which originates in the part lacking sense, in the ethical irrationality that accompanies the life of men as their insurmountable shadow. "The distance with respect to the event is abolished when the image transforms and dismantles irreducibility. The fixation of what is infinitely small or remote, photographic or television harassment of the world in a tireless search for the "shock-image", the "heroic deed", the "horror" responds to the concern of the modern man of having in plain sight all those things that can escape the gaze".

The news that hypnotizes us are incomprehensible or became utterly weird. To a certain extent, information and even art, at least in an "appropriationist" way, would serve to reveal radically desubjectized ghosts, which could never be assumed by the subject. "This brings us to a further crucial complication: if what we experience as 'reality' is structured by fantasy, and if fantasy serves as the screen that protects us from being directly overwhelmed by the raw Real, then *reality itself can function as an escape from encountering the Real*. In the opposition between dream and reality, fantasy is at the side of

reality, and it is in dreams that we encounter the traumatic Real - it is not that dreams are for those who cannot endure reality, reality itself is for those who cannot endure (the Real that announces itself in) their dreams". It all falls in a sort of bottomless well: from old political ideals to Lehman Brothers. There is no need to insist on it, we are in total bankruptcy. It may be so in certain artistic fields, although no one wants to take responsibility for it, another *stagflation*. Even certain contemporary aesthetic modes performing a "(brutal) return to the real" frequently cause narcoleptic fits. Both politics and military strategy require the spread of false news assuming, as does Boris Groys, that *mass media* are not only a communication channel but also a mask hiding absolute void. "Those in public office have let us know that they consider their task to be a manipulative one: confidence-building and grief management. Politics, the politics of a democracy—which entails disagreement, which promotes candor—has been replaced by psychotherapy. Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together", warned Susan Sontag. The negative part is that perhaps the "future community" is defined as a group of people *enduring* together the indigestible or wandering a landscape of nothing.

Although failure is our destiny (something an artist who has embodied multiple personalities and has self-portrayed himself as an antihero knows), we cannot conclude that art is a big machine of castrating sovereignty. Antoni Miró, a radically Mediterranean artist with an incorruptible sense of rebelliousness, has an agenda of his own but it is based on a collective experience, he is always attentive to the burning question of justice. In an interview with Vicent Hernández published in the newspaper *Avui* in 1976 Antoni Miró declared: "I paint what I dislike". The work of this "painter of ideas" is a permanent *building of awareness*, he stands up to a new version of imperialism that is putting an end to citizen rights. In a painting of great intensity, in Floriano de Santi words, the conflicting co-presence of two antithetical forces pushed in opposite directions: "the severe gaze of *meditatio mortis* observes the potential

*ab aeterno* of the Old Masters like Velázquez, Goya, Picasso and Joan Miró and rejects the artistic activity as futile acrobatics of the sensitive and the ephemeral and, on the other hand, the human and almost hypnotized gaze of the painter is dragged to his regret to some kind of static trance, to the uncontrollable metamorphosis of "writing" through images".

Critical thinking is nowhere to be seen in a time of absolute crisis and I have the impression that our minds swing between infantile regression and fun. We need to embrace pessimism after the overdose of *happy talk*. The work of Antoni Miró reminds us we must confront history from civic positions, always trying to make comprehensible what concerns us. We have to act beyond melancholy, recover the vigor of our critical thinking in these depressing times and if we want to indulge in nostalgia it should be in nostalgia for the *future*. José Corredor-Matheos pointed out that Antoni Miró has a "Cartesian determination" which forces him to exhaust a subject until its last breath. Unfortunately, injustice is inexhaustible. Antoni Miró is a tireless observer of his surrounding reality and he takes sides because he knows that the necessary task is not simply to imitate what happens but to be able to offer critical and emancipatory options; his aesthetics is extremely detailed, precise and always furious, it reveals a constant attitude of rebelliousness. Through his work we become aware of contemporary disasters, his plural gaze forces us to understand the crisis live in with direct messages and *fair images*. After so many images, with a few words, Antoni Miró describes with lucidity what his task is: "reflexe la problemàtic d'avui". "Reflect the problems of today".

1 David Lynch in Chris Rodley (ed.): *Lynch on Lynch*, Faber & Faber, London, 1997.

2 See Jean Baudrillard: "La simulación en el arte" in *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 49.

3 Roland Barthes: "Sade-Pasolini" in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, University of California Press, Berkeley, 1997.

4 "The criticism of institutions implied in the best of most recent works has led to a serious question: What if art objects are inevitable prisoners of the *museumization* of the market?" (Brandon Taylor: *The Art of Today*, George Weidenfeld and Nicolson Limited, London, 1995).

5 "Obscenity and transparency progress ineluctably, because they no longer partake in the order of desire but in the order of the frenzy of the image. The solicitation of and voraciousness for images is increasing at an excessive rate.

*Images have become our true sex object, the object of our desire. The obscenity of our culture resides in the confusion of desire and its equivalent materialized in the image.* Jean Baudrillard: *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), New York, 1988).

6 Marshall McLuhan y B.R. Powers: *The Global Village*, Oxford University Press, New York, 1992.

7 "Art is constituted as much by the experience of ambiguity as it is by oscillation and disorientation. In the world of generalized communication, these are the only ways that art can (not still, but perhaps finally) take the form of creativity and freedom." (Gianni Vattimo: *The Transparent Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992).

8 See Hal Foster: "The Future of an Illusion or the Contemporary artist as Cargo Cultist", in *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Institute of Contemporary Art, Boston, 1986, 102-03.

9 "In short, artistic "freedom" exists in proportion to the artists' irrelevance. Whereas in Dada, meaningless was located in the artwork in a way reflected critically on social meaning itself, now meaninglessness is bestowed upon the artist, whose critical and creative powers are kept isolated from social effect. As Peter Schjeldahl wrote in the *New Yorker* (March 25, 2002) regarding that year's Whitney Biennial: "American art today can be anything except necessary". It is the structure and social function of the artworld that guarantees the meaningfulness of much of artistic practice today. The artworld is a trap. Promising to protect the artists' work from the commercial instrumentalization of the culture industry, it absorbs the best, brightest, the most talented practitioners of visual culture and defuses their critical power, rendering them impotent within the larger public sphere". (Susan Buck-Morss: *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, W.W. Norton & Company, New York, 2003, 69).

10 Wences Rambla is the author of a seminal study on the work of Antoni Miró: *Forma y expresión en la plástica de Antoni Miró*, Ed. Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universitat de Valencia, 1998.

11 "Antoni Miró belongs to that generation of Spanish painters who grew tired of the futile informal art the great masters of abstraction had exploited ad nauseam and rejected such an affected figuration of cubist and expressionist roots (new figuration). They opened their eyes to paint a their own story, to condemn wars, racism, exploitation, imperial economic or military hegemony, the destruction of our planet, the misery of our history". (Daniel Giral-Miracle: "El Llibre dels fets de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Histories (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 262).

12 "[...] Grup Alcoiart was a group of mutual stimulation and it proved to be decisive for Antoni Miró in his beginnings. This group acted as a resistance front in a convulsive period in Spain during the sixties" (Román de la Calle: "La trayectoria artística de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Histories (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 256). For more information on Grup Alcoiart see José Ángel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 41.

13 For more information on Gruppo Denunzia see Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró" in *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col. lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 93-94. "Their images –Mario de Micheli pointed out regarding Gruppo Denunzia– are presented with different stylistic and expressive characters: they are drastic and dramatic images in Miró; narrative and almost chronic in Rinaldi; ironically pathetic in Comencini; and bitter, grotesque and sarcastic in Pacheco. But in any case, they are images *for* and *against*: against the offence to the integrity of man and for the affirmation of his liberty [...] Now in Italy and anywhere in Europe the new artistic generation has shown that it knows how to work in a direction that is not only that wandering, hermetic and elitist one of the most explicit things, in spite of many mistakes which abound around, of a general trend which only four or five years ago seemed absurd to hypothesize about. Miró, Rinaldi, Pacheco and Comencini, in their own way, belong to this trend".

14 See Alain Badiou: *The Century*, Polity Press, Cambridge, 2007.

15 "That is to say, with the depoliticized, socially objective, expert administration and coordination of interests as the zero-level of politics, the only way to introduce passion into this field, to actively mobilize people, is through fear, a basic constituent of today's subjectivity. For this reason, bio-politics is ultimately a politics of fear; it focuses on defence from potential victimisation or harassment." (Slavoj Žižek: *Violence. Six Sideways Reflections*, Profile Books, London, 2008, p. 34).

16 "An analytical proposal, which avoids pop-art clichés and hyperrealism, and integrates art, society and modern times expressed with a singular aesthetics. It reflects the spirit of Antoni Miró, an artist who "looks at reality and transforms it. He transforms it in three different and simultaneous ways: he transforms it by giving it meaning; he transforms it by rescuing it from the daily routine that dulls objects and persons; and he transforms it by projecting his own alternative world, created by the artist, on it", as Isabel-Clara Simó wrote in the catalogue "An-

toni Miró. Els ulls del pintor". Miró belongs to the generation of Equipo Crónica, Equipo Realidad, Canogar, etc., but conceptually, they are dissimilar. He didn't attend traditional art schools or arts & crafts schools and didn't take part in any of the groups promoting critical realism. Also, he didn't mingle in the artist groups from the city of Valencia and didn't share the political and philosophical ideas they would later transform into "chronicles of reality". (Daniel Giral-Miracle: "El Llibre dels fets de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Histories (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, pp. 263-264).

17 José Jiménez: "Oscuros, inciertos instantes" in *Creación*, nº 5, Madrid, May 1992, p. 15.

18 "The work of Antoni Miró situates itself in a prominent and unique place within a specific tradition of contemporary art Vicente Aguilera Cerni defined as "Chronicle of Reality", which is firmly rooted in Valencia. I have always linked such deep roots with the festive tradition of Las Fallas, a domestic *pop art* prior to the 'official' American one". (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad trascendida en imágenes" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 17).

19 Ernst Fischer: "El problema de lo real en el arte moderno" in *Polémica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 93.

20 Jean Baudrillard: "*The Violence of Images. Violence Against the Image*". Translated by Paul Foss. artUS, Los Angeles, 2008, Issue 25, p. 35.

21 Manuel Vicent: "El mundo proteico de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Antología*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 9.

22 "The word "propaganda" has a sinister ring, suggesting strategies of manipulative persuasion, intimidation and deception. In contrast, the idea of art implies to many people a special sphere of activity devoted to the pursuit of truth, beauty and freedom. For some, "propaganda art" is a contradiction in terms. Yet the negative and emotive connotations of the word "propaganda" are relatively new and closely bound to the ideological struggles of the twentieth century. The original use of the word to describe the systematic propagation of beliefs, values or practices has been traced to the seventeenth century, when Pope Gregory XV named in 1622 the *Congregatio de Propaganda Fide (Congregation for the Propagation of the Faith)*" (Toby Clark: *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1997, p. 7).

23 "What distinguishes Miró from the rest is his ability to transform fiction into reality, the fiction of a few paintings into the reality of his painting, it is the ultimate distillation of the author in a unique style capable of showing the organic through light and almost geometric shapes". (Raúl Guerra Garrido: *Esto no es un ensayo sobre Miró*, Ed. Girarte, Villena, 1994, pp. 37-49).

24 "The work of Antonio Miró reveals a continuous embrace of both the symbol and the image; images filled with paradoxes and metaphors and drenched in literary figures". (Manuel Rodríguez Díaz: "Antoni Miró. El arte de crear un mundo propio: imaginativo y reflexivo" in *Antoni Miró. Pinteua Pintura. Vivace*, Galería Macarrón, Madrid, 1992, p. 22).

25 Wences Rambla: "A propósito de "Sense títol", la nueva serie plástica de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 40.

26 See Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de las imágenes" in *Antoni Miró: imágenes de las imágenes*, Fundación Bancaja, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, p. 5.

27 "In this observation, I want to distinguish the phenomenon from the witty insight of Borges, that artists *create* their precursors, as for instance the Kafka of Borges creates the Browning of Borges. I mean something more drastic and (presumably) absurd, which is the triumph of having so stationed the precursor, in one's own work, that particular passages in *his* work seem to be not presages one's own advent, but rather to be indebted to one's own achievement, and even (necessarily) to be lessened by one's greater splendor. The mighty dead return, but they return in our colors, and speaking in our voices, at least in part, at least in moments, moments that testify to our persistence, and not to their own". (Harold Bloom: *The Anxiety of the Influence*, Oxford University Press, New York, 1997, p. 141).

28 According to the historian Fernand Braudel, in order to survive a civilization must be capable to give, receive and borrow, and recently Edward Said added: "The history of all cultures is the history of cultural borrowing". See Peter Burke: *Cultural Hybridity*, Polity Press, Cambridge, 2009, p. 41.

29 "In the wildest sense, representations are those artificial (though seemingly immutable) constructions through which we apprehend the world: conceptual representations such as images, languages, definitions; which include and construct more social representations such as race and gender. Although such constructions often depend on a material form in the real world, representations constantly are posed as natural "facts" and their misleading plentitude obscures our apprehension of reality. Our access to reality is mediated by a gauze of rep-

resentation. (Brian Wallis: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, David R. Godine, Boston, 1992).

30 Daniel Soutif: *Papiers Journal. Chroniques d'art (1981-1993)*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 185.

31 "Miró pays homage to the intellectual and artistic figures who inspired him when he was an aspiring artist –who is essentially self-taught– while simultaneously experimenting with the elements of artistic language". (Carles Cortés: "De historia va la cosa..." en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 249).

32 Román de la Calle: "La trayectoria artística de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 257.

33 "Antoni Miró 'builds' images using other series of images that originate, on one hand, in the legacy of the history of painting and, on another, in the images that arrive filtered through the media, especially those provided by advertising". (José Ángel Blasco Carrascosa: "in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 45).

34 "The images and worlds of 'Pinteu Pintura' mesmerize the viewer. With icons of the most recognizable contemporaneity (luxury cars, cigarettes, beverages, cards...), paintings from the social imaginary (Velázquez, Bosch, Tiziano, Mondrian, Goya, Picasso, Dürer, Magritte, Toulouse-Lautrec, Dalí, Joan Miró...), provocative combinations and collages, Antoni Miró forces us to look with renewed eyes to sacred masterpieces, makes us accomplices of his gaze and invites us to follow the road he opened". (Josep Forcadell: "Historia de un tiempo y de un país" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 260).

35 "The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently. I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, "I love you madly", because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, "As Barbara Cartland would put it, I love you madly." At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. If the woman goes along with this, she will have received a declaration of love all the same. Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated; both will consciously and with pleasure play the game of irony... But both will have succeeded, once again, in speaking of love". (Umberto Eco: *Postscript to The Name of the Rose*, Harcourt, New York, 1984, pp. 67, 68).

36 "If irony is a subtle deployment of wit, meaning the opposite to what is said, this rhetorical figure might be ideal to summarize Antoni Miró's plastic language. Irony is an essentially Mediterranean dialectic device, the vehicle of intelligence, halfway between awareness and analysis. Antoni Miró is a master at this form of communicating with the viewer, through a hint, a nod that results in a smiling brain". (Manuel Vicent: "Antoni Miró's proteic world" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p.

37 Simon Critchley: *On Humour*, Routledge, Oxford, 2002, p. 1.

38 See Gianni Carchia: "Lo cómico absoluto y lo "sublime invertido" in *Retórica de lo sublime*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, pp. 145-180.

39 Friedrich Nietzsche: *The Gay Science*, Vintage, London, 1974.

40 "What I like best about comedy is that's the most subversive art form around. I organized a show at the New Museum in 1982 called *The Art of Subversion*, which was about work that first made me laugh and then made me think. Humor can change someone's mind, jar a prejudice off its pedestal in the space of a single laugh". (Marcia Tucker: *A Short Life of Trouble: Forty Years in the New York Art World*, University of California Press, Berkeley, 2008, p. 194)

41 "We might evoke Hugo and his later novel (1869) *The Man Who Laughs*, perhaps the most magnificent; in any case, the most captivating. It is the story of an abandoned child, turned into an invalid by the *comprachicos*, they broke his mouth and now he seems to have a perpetual smile on his face. The drama is filled with a real and always relatable anxiety over the nature and the sense of the monster as a redeemer of man, of the horror as the path to the good, of the repulsive as the path to beauty". (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007).

42 "He selects the image and presents it in its best definition. He manipulates it because it is devoid of context, but he does it in order to boost its denouncing power and –and this is important– its formal quality: it is a work of art and Miró emphasizes it. In art history, prominent works have decontextualized and manipulated images, played with them and with their meanings, adapted them to fit their needs. The series *Pinteu Pintura* (1980-1991) or *El dólar* (1973-1980) are an example. It can almost be said that the images from popular works of art from the

past belong to the "collective retina", hence their efficiency to be used in ironic or sarcastic registers. (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, pp. 21-22).

43 "Miró condemned the power of capitalism through the symbol of America's currency, a nation that didn't hesitate to press governments or impose dictatorships in countries like Chile" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 249).

44 "I remember a portfolio of four silkscreens and a handwritten (and also silk-screened) poem by Rafael Alberti from that series [El dólar] of 1975. The theme was the dollar and the sequence of titles of the series is almost a poem in itself: 1. Dòlar dolor. 2. Dòlar plegat. 3. Dòlar forcat. 4. Dòlar soldat. The last silkscreen shows a soldier who is armed to the teeth, wearing a helmet and a gas mask, with a dollar bill in his right hand". (José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad transcendida en imágenes" en *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 22).

45 "In the series ["América Negra" and "El dólar"], Miró criticized the brutality of such events [social discrimination and rapid spread of consumerism] and the false reverence for whatever the green bill represents, a new object-totem of worldwide dimension". (Wences Rambla: "El compromiso artístico y político de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 275).

46 Rafael Alberti: "One dollar d'Antoni Miró", on the portfolio of silkscreens *One Dollar-Antoni Miró*, edited by Galería Juana Mordó, Madrid, 1975.

47 "Color brings a cheerful quality to his paintings and contrasts with his social commitment. The work portrays a party where powerful and powerless men have a specific role. And the artist is the sum of it all: witness, part and, ultimately, creator". (José Corredor-Matheos: texto en *Antoni Miró. Pinteu Pintura. Vivace*, Galería Macarrón, Madrid, 1992, p. 13).

48 "The inexpressible does not reside in an over there, in another world, or another time, but in this: in that (something) happens. In the determination of pictorial art, the indeterminate, the "it's happening", is color –the painting". (Jean-Francois Lyotard: "The Sublime and the Avant-Garde" in *Artforum* magazine, April, 1984).

49 Cfr. al respecto de esta obra Emili La Parra: "La guerra" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, pp. 265-266.

50 "Antoni Miró is neither an "ethically committed artist" –as Ernest Contreras defined him– nor a painter of men, objects and places; he is a *reporter* covering violence with a 'reality of instants', based on a prolonged gaze and a photographic execution which seems to petrify the analytical and cognitive process of racism, of the triumph of misery in rural areas and ghettos, and of solitude and social uprooting". (Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró" in *Antoni Miró. La ciutat i el museu. Trobades amb la Col·lecció Martínez Guericabeitia*, Universitat de Valencia, 2005, p. 94).

51 "Toni Miró is a left wing politically committed intellectual, who has constantly condemned and criticized social injustice in the second half of the 20<sup>th</sup> century". (Rafael Acosta de Arriba: "Antoni Miró. Pastor de imágenes" in *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 58).

52 "Antoni Miró transforms the still [photographic] image captured in the reception process into both an *object* and a *reference*. The automatism of the photographic image had a key role in the investigation of the nature of visible things. Such image is closely linked to the real, but also to a representation method constantly revealing facts. And the desire for exposing the facts has always been present in the pictorial activity of Antonio Miró". (Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de las imágenes" in *Antoni Miró: imágenes de las imágenes*, Fundación Bancaja, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, pp. 25-26).

53 "In his extensive and prolific corpus there are traces, works, denouncing the systematic violation of human rights, condemning poverty and abject poverty known to the humankind, rejecting cruelty and violence of any kind, expressing the inhumanity of *allegedly* human beings (perhaps we need to admit that inhumanity is human, even very human...), showing self-interested manipulation, racism, xenophobia, etc.". (José María Iglesias: "Antonio Miró: la realidad transcendida en imágenes" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, xxxp. 22).

54 Eugenio Trias: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

55 See W. Worringer: *Abstraction and Empathy*, Ivan R. Dee, Chicago, 1997.

56 "The photograph is undialectical: it is a denatured theater where death cannot "be contemplated," reflected and interiorized; or again: the dead theater of Death, the foreclosure of the Tragic, excludes all purification, all catharsis". (Ro-



- land Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill and Wang, New York, 1982)
- 57 Eugenio Triás: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.
- 58 "A new museum opens in every day of the year, somewhere in Europe. All the every-day activities of yesteryear –lacemaking, chestnut harvesting, donkey breeding, and millinery– have their own *écomusées*. And our calendars are so full of memorial days for the remarkable events of the past that there's almost no room left for anything more to happen in the future! (Tzvetan Todorov: *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 159).
- 59 Román de la Calle: "Antoni Miró: imágenes de imágenes" in *Antoni Miró: imágenes de imágenes*, Fundación Bancaja, Edificio Pirámide, Madrid, 1998, p. 27.
- 60 "It was his personal decision and choice to distance himself from the urban spectacle and build his daily habitat in a place away from the city, although he feels urbanite in his artistic condition". (Ricard Huerta: "La ciudad y el museo" in *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guericabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 98).
- 61 Josep Sou: "Las ciudades del silencio" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 277.
- 62 Gianni Vattimo: *The Transparent Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
- 63 Ernst Bloch: *The Principle of Hope*, Vol. 2, MIT Press, Cambridge, 1995, p. 733.
- 64 "It is funny how married or unmarried young couples live; when you visit them you get the feeling they are, in fact, living on a campsite: they did not buy any furniture, they have some boxes, some pieces of wood, they did not buy a bed and sleep on a mattress on the floor, as if they were about to leave any minute. To me this is an essential idea: we are here in a temporary situation. We should never hold on to any place, we can only be here temporarily". (Alain Robbe-Grillet: "Ciudad imaginaria, ciudad real" in *Creación*, n°12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994, p. 85).
- 65 "Warmth is ebbing from things. The objects of daily use gently but insistently repel us. Day by day, in overcoming the sum of secret resistances –not only the overt ones– that they put in our way, we have an immense labor to perform. We must compensate for their coldness with our warmth if they are not to freeze us to death, and handle their spines with infinite dexterity, if we are not to perish by bleeding. From our fellow men we should not expect no succour. Bus conductors, officials, workmen, salesmen –they all feel themselves to be the representatives of a refractory matter whose menace they take pains to demonstrate through their own surliness. And in the degeneration of things, with which, emulating human decay, they punish humanity, the country itself conspires". (Walter Benjamin: *One-Way Street and Other Writings*, Harcourt Brace Jovanovich, London, 1978, p. 58).
- 66 Gianni Vattimo: "Art and Oscillation" in *The Transparent Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, p. 51.
- 67 Paul Auster: *The invention of solitude*, Penguin, New York, 1988, p. 26.
- 68 "However, a home never refers to something unmistakably positive, but to something where, in the best of scenarios, the positive prevails. The oppressing, the *chaining*, the rough and the shapeless, the secret torment –no matter their combination– also hide in the folds of memory, provided the word 'home' is not connected to society, art or something like that; it must refer to the place where everybody belongs". (Alexander Mitscherlich: "Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?" in *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 134).
- 69 "Seeing Manhattan from the 110<sup>th</sup> floor of the World Trade Center. Beneath the haze stirred up by the winds, the urban island, a sea in the middle of the sea, lifts up the skyscrapers over Wall Street, sinks down at Greenwich, then rises again to the crests of Midtown, quietly passes over Central Park and finally undulates off into the distance beyond Harlem. A wave of verticals. Its agitation is momentarily arrested by vision. The gigantic mass is immobilized before the eyes. It is transformed into a texturology in which extremes coincide –extremes of ambition and degradation, brutal oppositions of races and styles, contrasts between yesterday's buildings, already transformed into trash cans, and today's urban irruptions that block out its space. Unlike Rome, New York has never learned the art of growing old by playing on all its pasts. Its present invents itself, from hour to hour, in the act of throwing away its previous accomplishments and challenging the future. A city composed of paroxysmal places in monumental reliefs. The spectator can read in it a universe that is constantly exploding. In it are inscribed the architectural figures of the *coincidatio oppositorum* formerly drawn in miniatures and mystical textures. On this stage of concrete, steel and glass, cut between two oceans (the Atlantic and the American) by a frigid body of water, the tallest letters in the world compose a gigantic rhetoric of excess in both expenditure and production". (Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life. Volume 1*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. 91).
- 70 Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. 92.
- 71 Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. 93.
- 72 See Wences Rambla: "A propósito de "Sense títol" in *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat València, 2003, pp. 34 and ss.
- 73 "Similarly, we can say that the World Trade Center alone expresses the spirit of New York City in its most radical form: verticality. The towers are like two perforated strips. They are the city itself and, at the same time, the vehicle by means of which the city as a historical and symbolic form has been liquidated –repetition, cloning. The twin towers are clones of each other. It's the end of the city, but it's a very beautiful end, and architecture expresses both, both the end and the fulfillment of that end". (Jean Baudrillard and Jean Nouvel: *The Singular Objects of Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, p. 38).
- 74 Jacques Derrida: *Rethinking Architecture: Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York, 1997, p. 304.
- 75 "The accumulation of cataclysmic stereotypes in disaster movies indicated the crisis of America's collective consciousness (paranoia) in a moment when their most rooted convictions (military omnipresence, integrity of their president, dollar supremacy, energy self-sufficiency) were dissolving for historical reasons". (Ignacio Ramonet: "Las películas-catastrofe norteamericanas" en *La golosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 65).
- 76 In a conversation about 9/11, Jacques Derrida mentions an article by Terry Smith ("Target Architecture: Destination and Spectacle before and after 9.11") where he discusses the "architecture of aftermath"; also, he referred to a comment made by Joseph B. Juhas about Yamasaki in *Contemporary Architects*, published in 1994, that reads: "The WTC had been our Ivory Gates to the White City [...] Thought, at least when viewed from a distance, the WTC still shimmers –it is at the moment thoroughly besmirched by its unfortunate role as a target for Middle-East terrorism. [...] Of course, any "stability" based on the suppression of open systems becomes an element in a drama which in its own term must terminate in cataclysm", quoted by Jacques Derrida in Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 260.
- 77 "The violence of globalization also involves architecture, and hence the violent protest against it also involves the destruction of that architecture. In terms of collective drama, we can say that the horror for the 4,000 victims of dying in those towers was inseparable from the horror of living in them –the horror of living and working in sarcophagi of concrete and steel. (Jean Baudrillard: "Requiem for the Twin Towers" in *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, Verso, London, 2002, p. 41).
- 78 "The traumatic intensity of the images of destruction existed precisely here: as cinematic as they appeared, they were unintentionally actual, irrefutably material and real. And the reality muddled the symbolic message". (Susan Buck-Morss: *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, W.W. Norton & Company, New York, 2003, p. 26).
- 79 Platón: *The Republic*, Book IV.
- 80 Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 35.
- 81 Noam Chomsky: *Power and Terror. Post 9/11 Talks and Interviews*, Seven Stories Press, New York, 2003, p. 14.
- 82 "The more that time intervals are abolished, the more the image of space dilates: 'You would think that an explosion had occurred all over the planet. The least nook and cranny are dragged out of the shade by a stark light: wrote Ernst Junger of that illumination which lights up the reality of the world. The coming of the 'live', of 'direct transmission', brought about by turning the limit-speed of waves to effect, transforms the old 'television' into a planetary grand-scale optics. With CNN and its various offshoots, domestic television has given way to telesurveillance. (Paul Virilio: *The Information Bomb*, Verso, London, 2000, p. 12).
- 83 "Citizens of modernity, consumers of violence as spectacle, adepts of proximity without risk, are schooled to be cynical about the possibility of sincerity". (Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2004, p. 111).
- 84 "The Man with the Hood appeared throughout the world, on television, over the internet, in protest posters, and in murals, graffiti, and works of art from Baghdad to Berkeley [...] The Bagman become so ubiquitous and recognizable that it could insinuate itself subtly into commercial advertisements for the iPod in New York subways, where it merged almost subliminally the figures of "wired" dancers wearing iPod headphones and the "iRaqi" with his wired genitals. [...] If Bin Laden played the role of the powerful twin to the abject torture

victim in American mythology, it found another twin or uncanny double inside Iraq, in a mural that appeared in Baghdad shortly after the release of the Abu Chraib photographs. The mural by Sallah Edine Sallat, portrays the Hooded Man on his box paralleled by a hooded Statue of Liberty on her pedestal. Again the "double" is both similar and opposite: the Statue of Liberty is clothed in the white robes and hood of the Ku Klux Klan, her hood perforated by eyeholes that reveal her as the torturer counterpart to the torture victim in his eyeless hood and black robe. Lady Liberty's arm is raised, moreover, not to elevate the torch of liberty, but to reach for the switch that will send electrical current flowing through the torture victim's body". (W.J.T. Mitchell: *Cloning Terror: The War of Images, 9-11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011, p. 103-104).

85 "When, for instance, Rumsfeld claimed that publishing the photos of torture and humiliation and rape allow them "to define us as Americans", he attributed to photography an enormous power to construct national identity itself. The photographs would not just show something atrocious, but would make our capacity to commit atrocity into a defining concept of American identity". (Judith Butler: *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London, 2009, p. 72).

86 "Even when the president was finally compelled, as the damage to America's reputation everywhere in the world widened and deepened, to use the "sorry" word, the focus of regret still seemed the damage to America's claim to moral superiority. Yes, President Bush said in Washington on May 6, standing alongside King Abdullah II of Jordan, he was "sorry for the humiliation suffered by the Iraqi prisoners and the humiliation suffered by their families." But, he went on, he was "equally sorry that people seeing these pictures didn't understand the true nature and heart of America." (Susan Sontag: "Regarding the Torture of Others", *The New York Times*, May 23, 2004).

87 Régis Debray: *Introducción a la mediología*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 97-98.

88 See Gillo Dorfles: "La cultura de la fachada" in *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 118-119.

89 "In the museum –which refers not only to a specific building but also to a form of apportioning the common space and a specific mode of visibility- all those representations are disconnected from any specific destination, offered to the same 'indifferent' gaze". (Jacques Ranciere: *The Emancipated Spectator*, Verso, London, p. 69).

90 Michael Sorkin: "See you in Disneyland" in *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hill and Wang, New York, 1992, p. 216.

91 "The Louvre, the Louvre of the kings, the Louvre of the Commune, the Louvre of the *Republique* will become an element –an element among other elements- part of a gigantic beach-resort". The last Xanadu, the dream of a "stately pleasure dome" for today's Kublai Kan" (Jean Clair: *Malestar en los museos*, Ed. Trea, Cijón, 2011, pp. 43-44).

92 "If the Christians were "pilgrims", that is, strangers on the earth, because their homeland was in heaven, the adepts of the new capitalist cult have no homeland because they dwell in the pure form of separation. Wherever they go, they find pushed to the extreme the same impossibility of dwelling that they knew in their houses and their cities, the same inability to use that they experienced in supermarkets, in malls, and on television shows. For this reason, insofar as it represents the cult and central altar of the capitalist religion, tourism is the primary industry in the world, involving more than six hundred and fifty million people each year. Nothing is so astonishing as the fact that millions of ordinary people are able to carry out on their own flesh what is perhaps the most desperate experience that one can have: the irrevocable loss of all use, the absolute impossibility of profaning. (Giorgio Agamben: *Profanations*, Zone Books, New York, 2007, p. 84-85).

93 "Everything must be sacrificed to the cohorts of the industrious deaf and blind who listen to the catechism on their headphones and look in the video screen at the reflection of what they see and will never see. Under the pretext of democratic efficacy in the management of heritage, the pandemonium of shopping malls becomes the ideal of the museum. One of the strange areas of calm and reflection that the State has known how to preserve in the very heart of civilization from efficacy is covered by the tide of affairs". (Marc Fumaroli: *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 260).

94 "The very nature of the tourist experience is 'aesthetic': understanding the word in its etymological meaning of sensibility and receptiveness (Greek *aisthesis*), in the common meaning (referring to everything that has to do with art in general) and even to the very properly artistic meaning (the experience of art). The tourist is in search of sensations above and beyond any utilitarian interest, and looks for these experiences for pleasure, to 'have them' and to enjoy them" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 155).

95 "Antoni Miró offers us his particular vision of the museums he has visited. He approaches the artistic institution as a visitor but, at the same time, he expresses his experience through his paintings, recounting his own experience. We en-

counter a new kind of mirror games, of reverse gaze, of convergence of interests and interpretations combined between the observer and the observed. The operation has constant impacts. Us, as viewers of Miró's works, situate ourselves in a redirected environment, as we may see the same works again in a museum". (Ricard Huerta: "La ciudad y el museo" in *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 105).

96 "Miró is only a *painter of paint*, what I mean is that his work is not a mirror along a road, but a mirror along a museum of mirrors; he has a subtle way of revealing and taking the road that most interests him" (Raül Guerra Garrido: *Esto no es un ensayo sobre Miró*, Girarte, Villena, 1994, p. 40).

97 "The situation has changed awfully because in the era of globalization and, particularly, of the globalization of the universal poor (is there another one?) anything is possible". (Wences Rambla: "A propósito de "Sense títol", la nueva serie plástica de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Una intensa trajectòria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 36).

98 Jacques Lacan: "La función de lo bello" en *La Ética del Psicoanálisis. El Seminario 7*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 283.

99 Georges Bataille: *The Accursed Share*, Zone Books, New York, 1991.

100 "Most contemporary photos only reflect the "objective" misery of the human condition. One can no longer find a primitive tribe without the necessary presence of some anthropologist. Similarly, one can no longer find a homeless individual surrounded by garbage without the necessary presence of some photographer who will have to "immortalize" this scene on film. In fact, misery and violence affect us far less when they are readily signified and openly made visible". (Jean Baudrillard: "Photography, Or The Writing of Light").

101 "Statistically, the homeless have been around longer than post-modernity. Before the emergence of the postmodern as a social type, though, the homeless were called 'drifters', 'bums', 'tramps', and 'winos', never 'homeless'. Now that these kinds of people are beginning to have a certain symbolic significance as 'homeless', when one utters the word, the point is that one is supposed to be able to congratulate oneself for having a home. But without a simultaneous hygienic suppression of any capacity for dialectic thought, this word 'homeless' is potentially dangerous in use in the postmodern community, the community that invented it. It brings up a series of potentially embarrassing questions: If you have a home, who owns it? You? The landlord? The bank? Are there written and/or unwritten rules which restrict the kinds of things you can do in or with your home? Can you knock down the wall of your apartment to make the room bigger, or pound a nail in the wall to hang a picture? Can you paint the exterior of your house barn-red? And what about your relationship to those with whom you share your home? [...] What is the difference between the single man sleeping on the subway grate and the recently divorced woman who would rather spend the night almost anywhere but in her empty condo? (Dean MacCannell: *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*, Routledge, London, 1992, pp. 109-110).

102 Dean MacCannell: *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*, Routledge, London, 1992, p. 111.

103 Zygmunt Bauman: *Work, Consumerism and the New Poor*, McGraw-Hill, Berkshire, 2005, p. 80.

104 "Installing and promoting order means performing the job of exclusion, by enforcing a special regime upon those meant to be excluded, excluding them by subordinating them to that special regime" (Zygmunt Bauman: *Work, Consumerism and the New Poor*, McGraw-Hill, Berkshire, 2005, p. 107).

105 "Besides (in economy), abundance is by definition a positive imbalance. It is a concept born exactly for such reasons and it should not be applied in societies where the victory over the inadequacy between means and ends has been proclaimed. Sahlins adds: "This is the era of hunger unprecedented". Rousseau said: "Without luxury the poor would not exist". It is necessary to insist on the fact that poverty is not defined neither by the quantity of assets at hand nor the inadequacy between means and ends, but by a man-to-man relationship. "Poverty is a social status". (Remo Guidieri: *La abundancia de los pobres. Seis bosquejos críticos sobre antropología*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 101).

106 "Unneeded, unwanted, forsaken, -where is their place? The briefest of answers is: out of sight. First, they need to be removed from the streets and other public places used by us, the insiders of the brave new consumer world". (Zygmunt Bauman: *Work, Consumerism and the New Poor*, McGraw-Hill, Berkshire, 2005, p. 116).

107 See Pierre Bourdieu: "Site Effects" in *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*, Stanford University Press, Palo Alto, 2000, p. 129.

108 Erich Kästner quoted by Walter Benjamin: "The Author as a Producer" in *Understanding Brecht*, Verso, London, New York, 1998, p. 97.

109 See Pierre Bordieu: *A Middle-Brow Art*, Stanford University Press, Palo Alto, 1996, p. 26.

- 110 Ricard Huerta: "La ciudad y el museo" in *Antoni Miró. La ciutat i el museu*, amb la Col.lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, p. 108.
- 111 "Acting out is related to repetition, and even the repetition compulsion -the tendency to repeat something compulsively. This is very clear in the case of people who undergo a trauma. They have a tendency to relive the past, to exist in the present as if they were still fully in the past, with no distance from it. They tend to relive occurrences, or at least find that those occurrences intrude on their present existence, for example, in flashbacks; or in nightmares; or in words that are compulsively repeated, and that don't seem to have their ordinary meaning, because they're taking on different connotations from another situation, in another place". (Dominick LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 142).
- 112 "'When he looks at our history, Miró takes sides with the defeated, but he does not give up, he remains angry and ironic and puts a mirror in front of the winners so that we can all bear witness of the fetid ugliness of their skulls'. (Isabel-Clara Simó: "Presentación" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 251).
- 113 "Miró has painted, engraved and sculpted our history, the most earliest and the latest, and has left his stamp on the institutions who were lucky enough to work with him. And he never put aside his deep convictions, the purest of socio-political activism; he fought with the most beautiful weapons one can possibly use, his methodical and patient work; he never gave up his artistic voice -he keeps the other one to himself-, he tried to awake hidden feelings in the people and he is determined to help his country recover its identity in these difficult times". (Armand Alberola Romà: "Antoni Miró: arte y compromiso solidario" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 254).
- 114 Isabel-Clara Simó: "Presentación" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 251.
- 115 "But far from exhausting the references used by the painter in an artistic meta-language, the iconic universe of Antoni Miró is direct, powerful, taken from a daily struggle with reality; a repertoire of images with return tickets, for through an artistic and ideological contextualisation -and in this sense we must emphasise the consistency of the artist throughout the whole of his trajectory- he returns to us all that iconographic ensemble reinforced in its power, reach, and significance; works reinforcing reaction, achieving their goal of bringing an edge of discomfort to the conscious". (Juan Ángel Blasco Carrascosa: "Antoni Miró. Una intensa trayectoria" en *Antoni Miró. Una intensa trayectoria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 12).
- 116 Raffaella Iannella: "La realidad onírica de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Una intensa trayectoria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, 70.
- 117 "Sometimes everything resembles a dream. The mystery inhabiting dreams. And in this case Antoni Miró, after Joseph Conrad, proclaims: *We live as we dream. Alone*. But silence, we are certain, can inhabit the hidden magic of slow hopes and it is an audible resource for the men, also for Antoni Miró, if we now listen to the warm voices of feeling and to the determination of reappear". (Josep Sou: "Las ciudades del silencio" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 278).
- 118 Josep Forcadell: "Historia de un tiempo y de un país" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 261).
- 119 José María Iglesias: "Antoni Miró: la realidad trascendida en imágenes" in *Antoni Miró. Antología*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 23.
- 120 "Heavenly are the aerodynamic bicycles riding over limpid beaches, under beautiful skies, which make us think in an utopian world without pollution" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 23.
- 121 "The artist questions the whole notion of progress. In this series, without renouncing his fierce uncompromising criticism, a more elevated poetic and lyric stance may be detected through mechanical and articulated objects -bicycles- which have been metamorphosed into an illogical world, moving between reality and fantasy. And placed within a stage setting of natural spaces, now explicitly referenced, they have been turned into a surreal organicist figuration through the relational interplay of truth and falsehood". (Juan Ángel Blasco Carrascosa: "Antoni Miró. Una intensa trayectoria" in *Antoni Miró. Una intensa trayectoria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 10).
- 122 "The wheel is an archetype in a way, a most-used Antoni Miró image. The wheel is a limit to polysemy, it strung the whole «culture-archeology», traces of sacred subjects: Buddha's wheel, celestial chariots' wheels, the wheel related to sunsigns, Nietzsche's [...] wheel rolling by itself - Superman, the wheel of avant-garde legend - the bicycle wheel of Duchamp, having started the circuit of the ready-made genre, returns by a wheel from far outside the picture boundary to discover the surface of revival from Lethe paintings". (Valentina Pokladova: "Ramas y raíces" in *Antoni Miró. Una intensa trayectoria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, p. 86).
- 123 "We cannot and do not want to forget that he is an artist who works to conquer through his task the necessary crumbs of beauty required to let others see his determination: to be a whole man, to be committed to his society in a reasoned and precise way. His is not a conventional beauty, we contemplate the work of someone looking at his life with his eyes always focusing on the human condition" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 280).
- 124 Joan Maria Pujals: "Antoni Miró" in *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 11.
- 125 "Erotic Suite" by Antoni Miró is a tribute to a character of archaic beauty marked by a complicated striving of the modern mind and the conviction that all versions have equal rights, and new variations replace canonical ones, bringing splendor and variety into *Weltbuilt*". (Valentina Pokladova: "Ramas y raíces" in *Antoni Miró. Una intensa trayectoria*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003, pp. 83-84).
- 126 See Jean Baudrillard: "Shadowing the world" in *Impossible Exchange*, Verso, London, 2001, p. 153.
- 127 Jean Baudrillard: "The Conspiracy of Art". *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, Semiotext(e), New York, 2005, pp. 27-28.
- 128 "His is, in other words, a deconstruction-reconstruction process aimed at the configuration of a new anthology of pictorial images, which will increase their polysemous charge as they are extracted -through ingenuity and a skillful use of combinatory resources- from their original context to be placed in an entirely different one. A work of iconic intertextuality with which Miró has managed to raise the level of metaphorical or metonymical sagacity. A task of reformulation or, better still, of decoding/recoding, which brings to the fore a marked feature of Miró's versatility, extrapolating, altering, reusing, metamorphosing, dislodging... to immediately begin to recompose, to resignify... through the new linguistic codes he has drawn up". (José Ángel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 45).
- 129 Allan Kaprow: "The Education of the Un-Artist" in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993, pp. 106-107.
- 130 "Shovel for the snow/ as a precaution against a broken arm': if we agree to domesticate our repetition spirit, this little exercise of mental gymnastics that we can practice on the street, alone or lost in the crowd, we will be able to understand 60-65 per cent of contemporary works of art. Such program is usually preinstalled in most of our modern brains and we do not even need to repeat the exercise" (J.-P. Delhomme: *Art Contemporain*, Ed. Denoël, Paris, 2001, p. 8).
- 131 "As a reply to the diversity of civilizations, conceptions and uses of art, contemporary art has approached ephemeral rituals, corporeal ornamentations, decorations, pyrotechnic procedures, theatrical or religious performances and even floral arrangement art". (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 20).
- 132 Joan Maria Pujals: "Antoni Miró" in *Volem l'impossible. Antoni Miró. Antològica 1960-2001*, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2001, p. 11.
- 133 "The grotesque world seemed to match the vision of the world experienced in a state of delirium" (Wolfgang Kayser: *The grotesque in art and literature*, Columbia University Press, 1981)
- 134 Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*. Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 47.
- 135 "The unity of perspective in the grotesque consists in an unimpassioned view of life on earth as an empty, meaningless puppet play or a caricatural marionette theatre". (Wolfgang Kayser: *The grotesque in art and literature*, Columbia University Press, 1981).
- 136 "Our old and traditional term "serial" [...] has been replaced by the Americanism "soap opera", which may be useful to imply the never-ending quality of these pseudo-dramas that go from the insignificant to the sinister, from the sinister to the grotesque and from the grotesque to the boring". (José Luis Pardo: "Ensayo sobre la falta de argumentos" in *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 99).
- 137 "It is not necessary that the mechanism be readily identified as 'art', given that art is no more than an effect. The work has been erased to make way for experience, erasing the object to make way for a volatile, vaporous or diffuse aesthetic quality, sometimes with a laughable lack of proportion or, on the contrary, with an almost tautological equivalence between the means deployed and the sought-for effect. A pandemonium of objects can give rise to a unique and fleeting comic effect" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 32).
- 138 "[Mihaly Csikszentmihalyi] began the study of autotelic behavior and experiences of absorption like those of chess players, or music composers, mountain

climbers, of specialists in art, extreme sportspersons, etc. Based on experiences described by their protagonists, it seemed possible to group them under the generic term of flow experiences, because the people questioned used the word flow continuously to describe the state of effortless absorption in an activity that comes from within, that develops freely, a kind of sphere independent from conscious life" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 136).

139 [...] we must seriously address the infantilization of art today, not only because it threatens to trivialize a whole cultural space which should be characterized by reflection, analysis and creative maturity, but also because it forms part of a generalized childishness of society that points to a fairly stark future: citizens gradually lose the capacity to take responsibility or stand up for their rights and fulfill their duties. Instead of the supposed rebelliousness of world youth, we see conformism, their acceptance of the dictates of producers for consumerism". (Elena Vozmediano: "Arte en la edad del pavo" en *Revista de Occidente*, nº 333, Madrid, Febrero, 2009, p. 61).

140 "It is like the more beautiful a work of art looks, the less work of art it seems, when the art is scarce, the artistic expands and covers everything in color, going from a gas state to a steam state and clouding everything with steam. Art has evaporated into aesthetic ether, remembering us that ether was defined by physicists and philosophers after Newton as a subtle medium that pervades bodies. (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, pp. 10-11).

141 David Le Breton: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, p. 194.

142 "Man bites dog" is a classic examples in journalism. And the sentence is greatly indebted to some way-too-modern premises: the binarism natural/civilized, the exceptionality of a simple break from routine; a sense of the event which today seems naïve. In the postmodern era such principle was replaced by a different system, which could be summarized like this: "Belgian citizen bites homosexual dog". [...] Such headline might attract the attention of some subscribers, but the ultimate headline of our era would be the following: "Dog Bites Club sets a new Guinness World for bites". (Eloy Fernández Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009, pp. 262-263).

143 Slavoj Zizek: *How to Read Lacan*, <http://www.lacan.com/zizhowto.html>.

144 See Javier Montes: "Crisis de mercado, arte y "valores tóxicos" in *Revista de Occidente*, nº 333, Madrid, Febrero, 2009, pp. 104-112.

145 "In contemporary art, we encounter often brutal attempts to "return to the real," to remind the spectator (or reader) that he is perceiving a fiction, to awaken him from the sweet dream. [...] in theatre, there are occasional brutal events which awaken us to the reality of the stage (like slaughtering a chicken on stage) Instead of conferring on these gestures a kind of Brechtian dignity, perceiving them as versions of extraneation, one should rather denounce them for what they are: the exact opposite of what they claim to be – escapes from the Real, desperate attempts to avoid the real of the illusion itself, the Real that emerges in the guise of an illusory spectacle". (Slavoj Zizek: *How to Read Lacan*, W.W. Norton & Company, New York, 2007).

146 "In the winter of 2001, the US Defense Department announced the quiet, not say furtive, creation of a new Office of Strategic Influence (OSI). Placed under the control of the Under-Secretary of Defense charged with politics, Douglas Feith, this information operation, a veritable 'Disinformation Department', was tasked with the diffusion of false information designed to influence 'the hearts and minds' of a terrorist enemy, itself just as diffuse...". (Paul Virilio: *El accidente original*, Polity Press, Cambridge, 2007, p. 18).

147 Susan Sontag: "11-9-2001", *The New Yorker*, 24 September, 2001.

148 "There is a pole of reactionary investment for art as well, a somber paranoiac-Oedipal-narcissistic organization. A foul use of painting, centering around the dirty little secret, even in abstract painting where the axiomatic does without figures: a style of painting whose secret essence is scatological, an oedipalizing painting, even when it has broken with the Holy Trinity as the Oedipal image, a neurotic or neuroticizing painting that makes the process into a goal or an arrest, an interruption, or a continuation in the void. This style of painting flourishes today, under the usurped name of modern painting—a poisonous flower and brought one of Lawrence's heroes to speak much like Henry Miller of the need to have done with pouring out one's merciful and pitiful guts, these "flows of corrugated iron". (Gilles Deleuze and Félix Guattari: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983).

149 "It is rhetorical to say that after such an extensive career the plastic language of Antoni Miró has evolved although, in my opinion, there certain identifying aspects that have remained intact in his work, inhabiting and making it recognizable: his Mediterranean spirit, the defense of a cultural and national alternative and his social criticism, denouncement and rebelliousness". (Armand Alberola

Romà: "Antoni Miró: arte y compromiso solidario" in *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 253).

150 "And his [work] has been defined as a painting of awareness because the does not limit himself to self-reflection and looks for a aesthetic or ideological involvement of the people staring at his works. Probably for that reason he is prone to schematism, to the simplification of artistic resources, to borrow elements from art history, cinema, comic, advertising, television that help establish a dialogue with the viewer; Miró looks for interaction with them because his works are an answer to repetition, and a lamentation or scream to alert them because he is a painter of ideas who knows how to combine ideological content and plastic expression in order to find a particular balance, a constant characteristic of this work". (Daniel Giralt-Miracle: "El Llibre dels fets de Antoni Miró" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 264).

151 Floriano de Santi: "El ojo inquieto y alegórico de Antoni Miró" in *Antoni Miró. La ciutat i el museo*, Trobades am la Col.lecció Martínez Guerricabeitia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 89-90.

152 "Television pictures of fighting in Vietnam and on riot-torn streets in America were "packaged" by broadcasters in ways designed to lessen their shock effects on audiences. By the late 1960s, a new style of news presentation had become the norm. It was initially known as "Happy Talk". In Happy Talk news, stories are no longer simply read out by a single newsreader, but integrated with an atmosphere of TV studio cheerfulness; friendly banter between presenters; improvised pleasantries about sport and weather; and the tactical use of a closing item on some up-beat heartwarming tale of "human interest". This style reduces any potential sense of critical disruption in social affairs by integrating disturbing pictures and information with a contrived atmosphere of normality. When the first exchanges of fore broke in the Gulf War on Wednesday 16 January 1991, President George Bush watched them live on television along with 160 million American viewers. It is said to have been the highest-rating event in American television history. (Toby Clark: *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1997, p. 117).

153 "In a luminous essay on Toni Miró titled *Diàlegs*, published in 1989 by the San Telmo Museoa in San Sebastián, Romá de la Calle wrote: "by using historical myths, Antoni Miró intensifies in his own terms their demystification to move from irony, as a catharsis, to the critical action as a parallel and insurmountable goal of the aesthetic experience. In my understanding, the fragment perfectly describes one of the multiple sides of this artist, who aligned himself with social realism and committed to the problems and achievements of his era. His interest in the past originates in that commitment because he knows that it is the past that shapes the present. Hence, history has a prominent role in the work of Toni Miró. He looks at it in a critical way –sometimes adding strong doses of irony, other simply bitterness– to comply with the cathartic function mentioned by Romá de la Calle". (Emili La Parra: "La guerra" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 265).

154 "Art is not a mere reflection of reality, art takes sides for or against something. Art is indeed a mirror but it is neither inert nor inanimate. It does not have the objectivity of a scientific instrument because it not only observes but also participates. Art does not exist without a passionate implication in the depicted reality. The notion of reflection is an imperfect definition of such artistic participation" (Ernst Fischer: "El problema de lo real en el arte moderno" in *Polémica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 104-105).

155 "And the fury, which is almost imperceptible, although very present in the never-said words, slips through the extremities of his paintings, his works, always so perfectly painted, so carefully executed, so exquisitely illuminated". (Josep Sou: "Las ciudades del silencio" en *Antoni Miró. Històries (de la nostra història)*, Museu Universitat d'Alacant, Alicante, 2010, p. 278).

156 "Antoni Miró opted for a direct message transmitting a radical denunciation of current and historical irrationalities. Antoni Miró has successfully focused his acute gaze on subject matters impossible to overlook by an artist of his kind: the disasters of war, the primeval passions of violence, the blights of individual and collective misery, the aberrations of racism, the confusion of alienation, the urgency of social emancipation, the unbalances derived from dehumanisation, the Machiavellianism of those who manipulate, the paranoia or schizophrenia of dictators, the yearning for cultural or national independence, the brutality of aggressive capitalism, the immortality of imperialistic colonisation... Hence his art has been labelled as political, conceived to gnaw away at widely accepted positions of self-complacency. An art made to disturb, imbued with a critical spirit and revulsive meanings. In short, a denunciatory art filtered through what has been called "awareness-raising painting". (José Ángel Blasco Carrascosa: "Otra mirada sobre la obra artística de Antoni Miró" in *Antoni Miró. Antología*, Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1999, p. 43).

## BIOGRAPHY

Antoni Miró was born in Alcoi in 1944, and at present lives and works at Mas Sopalmo. In 1960 he was awarded the first prize for painting by the Town Hall of Alcoi. In January 1965 he carried out his first one-man show and founded the Alcoiart group (1965-1972). In 1972 he founded Gruppo Denunzia in Brescia (Italy). Since then he has held a number of exhibitions, both in Spain and abroad, and he has also been distinguished with various awards and honourable mentions. He is a member of several international academies.

In his professional trajectory, Miró has combined a wide variety of initiatives, ranging from those specifically artistic, in which he has demonstrated his efficient devotion to each of the procedures that characterise the plastic arts, to his untiring attention to the advance and promotion of our culture.

His oeuvre, pertaining to Social Realism, set forth in the style of Figurative Expressionism as an accusation on the subject of human suffering. In the late sixties his interest in social subject-matter led him to a Neo-figurativism charged with a critical and recriminatory message. In the seventies such a message is fully identified with the artistic movement known as *Crònica de*

*la Realitat* (Chronicle of Reality), inscribed in the international trends of Pop Art and Realism, which takes as its point of departure the propaganda images of our industrial society and the linguistic codes employed by the mass media.

The different periods or series of his work, such as *Les Nues* (The Nudes) of 1964, *La Fam* (Hunger) of 1966, *Els Bojos* (The Mad) of 1967, *Experimentacions* (Experimentations) and *Vietnam*, both of 1968, *L'Home* (Man) of 1970, *Amèrica Negra* (Black America) of 1972, *L'Home Avui* (Man Today) of 1973, *El Dòlar* (The Dollar), executed between 1973 and 1980, *Pinteu Pintura* (Paint Paint), carried out between 1980 and 1991, *Viva-ce*, between 1991 and 2001, from 2001 "Without Title" reject all kinds of oppression and cry out for freedom and human solidarity. Miró's oeuvre forms part of many museums and private collections all over the world, and has generated a wide bibliography that studies his work in detail.

In short, if Miró's painting is one of consciousness-raising, it is not less true that the artist's creative process also comprises a high degree of "consciousness of painting", in which different experiences, techniques, strategies and resorts combine to form a plastic language of their own, not merely as a "means" for ideological communication but with one accord, as the registration of a clearly aesthetical communication.





compromís social.  
Bancaixa 