

El escritor Manuel Vicent ha definido la trayectoria artística de Antoni Miró como amplia y proteica,(1) tanto, que resulta difícil hallar en su obra el punto que sintetice su polimórfica y extensa iconografía. Es, en efecto, un artista proteico considerando, en primer lugar, la variedad de géneros y técnicas utilizadas, una heterogénea experimentación que va desde la pintura a la escultura, pasando por el dibujo, la estampación, el fotomontaje y el diseño. Y en segundo lugar, por su gran actividad en el campo de la promoción cultural, una faceta que inicia con su papel de animador fundamental del grupo Alcoiart (1965-72),(2) la posterior actividad al frente de la Galería Alcoiarts y, más tarde, del área artística del Centre Cultural d'Alcoi. Todo ello reflejo de un deseo insobornable de fomentar la difusión social del arte, de un arte vinculado a las circunstancias de su tiempo y lugar. De ahí, también, que Miró haya asumido a lo largo de los años la función de activo difusor de su propia obra en multitud de exposiciones que han dado lugar a una cantidad tan notable de publicaciones sobre la misma que no es exagerado afirmar que se trata de uno de los artistas españoles vivos con más cuantiosa bibliografía. Una abundancia (con frecuencia reiterativa) que constituye la primera dificultad que debe superar quien se dispone a estudiarla.

El carácter versátil de Miró se anuda con los orígenes de su trayectoria, que ya en las obras más juveniles, realizadas entre 1957 y 1965, refleja un inusitado interés por la experimentación que le lleva a abrazar múltiples y contradictorias propuestas, tanto planteamientos abstractos como —especialmente— de expresionismo figurativo, en el que ensaya las técnicas de pinceladas amplias y densidad matérica aplicada a soportes muy diversos.

Desde la mitad de los sesenta evoluciona a una particular neofiguración, de clara preocupación social (las series “Els bojos”, “La fam”, “Vietnam”, “Biafra”...). Pero es en 1972, con la serie “América negra”, cuando parece encontrar su propio lenguaje en el pop y sus derivaciones, especialmente dentro de la corriente de la Crónica de la Realidad, que con fortuna habían iniciado pocos años antes varios artistas valencianos. Alcanza así una forma de expresión en la que dominan, tomando como base las imágenes de la moderna sociedad industrial, las técnicas de los *mass media*. Es entonces, al filo de los treinta años, cuando cuaja ya nítidamente, al decir de Blasco Carrascosa,(3) la peculiar poética mironiana, que tan estrechamente engarza ética y estética. Pintura política, podríamos decir, o, más exactamente, de concienciación sobre las lacras de la miseria, el racismo, la alienación, la opresión social, la inmoralidad de las dictaduras y el imperialismo o, en otra dirección, la reivindicación cultural y nacionalista.

Esta “pintura de concienciación”, que es una de sus constantes, se corresponde, como acierta a decir Román de la Calle,(4) con otra constante del hacer mironiano: una “concienciación de la pintura”, es decir, una reflexiva explicitación de los códigos lingüísticos empleados en la creación pictórica, fundada en unas imágenes, que extraídas de su contexto original, adquieren una nueva significación. La pintura adquiere así la capacidad no sólo de ser medio de comunicación sino medio de autorreferencia o de cita de imágenes previas procedentes del legado iconográfico universal (y español en particular) para, una vez manipuladas, confrontarlas, mediante lo que podríamos llamar ensamblajes iconográficos, con otras de marcada actualidad, logrando así una nueva y reivindicativa semántica. En ella se plasma la finalidad última de nuestro artista: pasar de la desmitificación a la acción crítica, inseparable de la vivencia estética; conseguir, en palabras de Manuel Vicent, la “sonrisa del cerebro”.(5) Claro que estas constantes que definen la pintura de Antoni Miró han sido valoradas de manera dispar por la crítica y las instituciones artísticas;(6) hasta tal punto que la opinión que

ya en 1973 manifestara Moreno Galván sobre la posición excéntrica del pintor respecto al panorama artístico nacional puede seguir siendo válida en la actualidad.(7)

La obra *La llista dels cecs* de 1974 (dentro de la serie "El dòlar/Xile") es una muestra del estilo maduro de su autor inscrito en el realismo de clara vocación social cultivado por los artistas de la Crónica de la Realidad. El mismo artista, en su *Manifest apressant* (1975), se reconoce en la corriente del realismo social que él prefiere bautizar como *art feixuc*, (8) término que bien puede expresar esa divisa ideológica de un arte crítico que, lejos de la neutralidad, se implica en la crónica insistente, obsesiva y molesta de las vergonzantes lacras sociales. En este caso, como queda patente a través de la valiente exploración de un lenguaje tangible y directo, depurado y esencializado en las formas, con una gama de colores más que sobria, la brutal represión, con el beneplácito norteamericano (el motivo iconográfico del billete de dólar es inequívoco), del golpe de estado pinochetista en Chile. El dólar, convertido en icono de la supremacía económica, política y cultural de la democracia americana por los artistas pop, es en esta serie símbolo de opresión, injusticia y violencia.

En esta pintura, frente al infame emblema del imperialismo norteamericano y, por extensión, de la sociedad capitalista, que conforma el billete pendiente del casco de un militar, se contrapone, en manos de otro soldado (ambos reducidos a sombras grisáceas), una lista de represaliados (Víctor Jara, Luis Corvalán, Carlos Altamirano, el mismo Allende...), elocuente mensaje que concentra dolorosamente el sentido de la obra. La base del cuadro está ocupada por una franja en blanco (recurso frecuente en las obras de esos años) que, mediante un sutil efecto de sombras, imita el efecto del aerógrafo sobre un papel ligeramente arrugado. Su composición, tan precisa geoméricamente como eficaz semánticamente, arrastra la mirada del propio espectador que debe descender desde el fusil inclinado a la víctima en el suelo y desde la mirada de éste a la lista, en manos de un rostro inexistente, por tanto sin ojos, ciego, que perpetra desde la ignominiosa irracionalidad la violencia y el asesinato. Traslado literal de ese arte que persigue Miró "d'un inconformisme radical que trenca llances en pro de la solidaritat, la llibertat i el compromís".(9)

## NOTAS

- 1 En Manuel Vicent, José María Iglesias y J[oa]n À[ngel] Blasco Carrascosa, *Antoni Miró: Antología*, Alicante, CAM, 1999, p. 9.
- 2 Sobre el colectivo puede consultarse: *Alcoiart després d'Alcoiart* [cat. exp.], Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991; y Román de la Calle, "Aproximación a la trayectoria de dos formaciones artísticas del sur valenciano: el *Grup d'Elx* (1966-1975) y *Alcoiart* (1965-1972)", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXII, Valencia, 1991, pp. 118-132.
- 3 En *Antoni Miró: Antología*, ya citado, p. 42.
- 4 *Antoni Miró. L'estranya obsessió de 'pintar pintura'*, Barcelona, Canigó, 1988.
- 5 *Op. cit.*, p. 9
- 6 Como ejemplo de los disensos que genera la obra de Miró basta recordar el debate surgido en la prensa local a raíz de su exposición en la sede de Fundación Bancaja de Valencia en 1999.

<sup>7</sup> Transcrito en Joan Guill, *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró (1965-1983)*, Valencia, Universitat Politècnica de Valencia; Alcoy (Alicante), Ajuntament, 1988, p. 92.

<sup>8</sup> En *Antoni Miró* [cat. exp.], Alicante, Galería 11, 1980. Publicado por primera vez en A. Miró. *Mostra retrospectiva* [cat. exp.], Monover, Ajuntament, 1977.

<sup>9</sup> Juan Ángel Blasco Carrascosa, "Arte y compromiso en Antoni Miró", *Levante*, Valencia, 18 septiembre 1983.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 252-255.