

Cómo citar: Mateos Gras, José Francisco. 2026. La mirada comprometida: estética, política y trascendencia en la obra de Antoni Miró. *Alejandría* 5, 95-106.

www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/10621

La mirada comprometida: estética, política y trascendencia en la obra de Antoni Miró

The committed gaze: aesthetics, politics and transcendence in the work of Antoni Miró

José Francisco Mateos Gras¹
Universidad de Murcia, Murcia, España²

Recibido: 16-2-2026 / Aceptado: 2-5-2026

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar cómo la antropología puede contribuir a la comprensión de la realidad social y cómo la antropología misma puede enriquecerse con la mirada antropológica. El siguiente artículo recorre la trayectoria pictórica de Antoni Miró (Alcoi, 1944) desde un enfoque que aúna forma, ética y contexto histórico-social. Analizando sus principales series pictóricas y escultóricas, se hace evidente la conexión entre su activismo político y su lenguaje visual. La investigación recorre desde sus inicios expresionistas hasta sus grandes intervenciones en el espacio público, en la línea del realismo social europeo y el pop mediterráneo. Se determina que la obra de Miró supera las fronteras regionalistas para convertirse en un exponente del arte comprometido actual, en el que la belleza plástica es un medio de concienciación social.

Palabras clave: Realismo Social, Arte Comprometido, Cultura Valenciana, Pop-Art Mediterráneo, Escultura Pública.

Abstract

The objective of this article is to demonstrate how anthropology can contribute to the understanding of social reality and how the discipline itself may be enriched by the anthropological perspective. This paper examines the pictorial trajectory of Antoni Miró (Alcoi, 1944) through an approach that synthesizes form, ethics, and socio-historical context. Through an analysis of his principal pictorial and sculptural series, the connection between his political activism and his visual language becomes evident. The research spans from his Expressionist beginnings to his major interventions in public space, situated within the traditions of European Social Realism and Mediterranean Pop Art. It is concluded that Miró's work transcends regionalist boundaries to become a leading exponent of contemporary committed art, wherein aesthetic beauty serves as a medium for social consciousness.

Keywords: Social Realism, Committed Art, Valencian Culture, Mediterranean Pop Art, Public Sculpture.

1. Introducción

Antoni Miró es un caso único en el panorama del arte actual en España. Su carrera, de más de seis décadas de trabajo ininterrumpido, no puede ser leída como una sucesión de estilos, sino como un proyecto de vida ético

¹ josefranciscomanuel.mateos@um.es - <https://orcid.org/0009-0009-0738-1735>

² <https://ror.org/03p3aeb86>



a través de la plástica como herramienta de análisis y cambio social³.

Desde su taller en el Mas Sopalmo, este artista ha desarrollado un lenguaje que va más allá de la figuración para crear lo que la crítica especializada ha llamado “pintura de concienciación”⁴. Su importancia académica se justifica en la necesidad de superar las lecturas localistas que han lastrado su proyección internacional. Aunque su trabajo está arraigado en la identidad valenciana, dialoga abiertamente con el realismo social y el pop-art internacional, pero desde la independencia creativa que reniega de los dogmas academicistas⁵. En ese sentido, este trabajo, pretende analizar las capas de significado que conforman su obra y, al mismo tiempo, sentar las bases teóricas para futuras tesis doctorales.

El estudio que aquí se presenta, propone explorar tres dimensiones sobre su obra: primero, el contexto histórico-biográfico que define la emergencia de su conciencia plástica; segundo, el análisis de sus principales series pictóricas y escultóricas; y tercero, la elaboración de un marco teórico que las inscriba en la discusión actual sobre estética y política. La metodología aplica el análisis iconográfico y la hermenéutica filosófica para comprender su proyecto artístico.

2. Historia y nacimiento de una conciencia plástica

En el 1944 nace Antoni Miró en una Alcoi industrial. Esta ciudad sufrió una profunda transformación económica y social en la posguerra: aquí es donde se forjará su identidad como cronista plástico⁶. A diferencia de la mayoría de sus coetáneos formados en las academias de bellas artes, Miró es autodidacta; esta característica le permitirá mezclar y fundir lenguajes sin ataduras académicas. Mantiene una actitud colectiva y combativa desde su vinculación inicial con el Grupo Alcoiart en la década de 1960⁷. Este conjunto de jóvenes artistas políticamente comprometidos con la renovación del lenguaje plástico valenciano actuaría de forma crítica frente al oficialismo cultural del régimen. Ya en sus obras iniciales, Miró muestra un interés por la representación de la marginalidad social y el

sufrimiento humano: ambos temas estarán presentes a lo largo de toda su producción del artista.

Por edad, Miró se emparenta más con artistas como Juan Genovés, Rafael Canogar o el Equipo Crónica, ejemplos en España del realismo crítico de los años sesenta y setenta. Sin embargo, la estética y la política de Miró tienen algunas características diferenciadoras. Mientras los otros grupos y artistas se movían desde la especulación filosófico-política producida en los corrillos escolares de las Facultades de bellas artes, Miró se apoyó en una experiencia concreta; el “hecho visto desde dentro hacia fuera”⁸. La diferencia en este sentido no puede ser casuística: un hacer arte que tiene como objetivo principal dar cuenta del mundo, donde el testimonio vale a través de las imágenes del capitalismo y la política, la guerra y el poder, que busca la transformación de la conciencia del receptor. No es casualidad que se asemeje a lo que el realismo crítico valenciano y español hacía por entonces, la denuncia constante en política, guerra, capitalismo, poder, y la apropiación de imágenes; del periodismo y la fotografía, el “arte español...”; con toda la carga conceptual de las vanguardias españolas de la época. Se trata, pues, de una obra que cabe con todas las de la ley en lo denominado como la “crónica de la realidad”, pero con un acento humanista que elige la dignidad humana como bandera en medio de la opresión sistemática⁹. La preocupación social no es un añadido, sino el alfa y el omega de su arte: el dibujo, la limpieza cromática sirven a un propósito, desmitificador y denunciante. La tensión dialéctica entre forma y contenido, entre belleza y horror, se convierte en este sentido en el modo de producción conceptual de su producción. El momento histórico de la Transición española 1975-1982 es punto de cruce en su carrera. La democratización abre espacios de libertad, pero también abre preguntas acerca de qué puede hacer el arte en una sociedad que se transforma. Miró, sin renunciar al compromiso, radicaliza su discurso, pasando por encima de las fronteras nacionales para señalar las injusticias del capitalismo mundial y del imperialismo norteamericano en sus series “El Dólar” y “Xile”¹⁰.

3. El humanismo como centro: de Kant a Sartre

La pintura de Antoni Miró es arquitectura ética. El propio Miró ha reconocido la influencia de pensadores

3 Álvaro García Sevilla, *Antoni Miró: Crónica de la realidad* (Alicante: Universidad de Alicante, 2010), 23.

4 Vicente Aguilera Cerni, *El arte impugnado* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975), 112.

5 Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX* (1900-1990) (Madrid: Espasa Calpe, 1992), 456.

6 Antoni Miró, *Antoni Miró: Obra plástica 1959-2009* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 15.

7 García Sevilla, *Antoni Miró*, 34.

8 Felipe González Vicén, “La obra de Antoni Miró: una mirada crítica al arte actual”, *Revista de Historia del Arte Contemporáneo* 12 (2008): 48.

9 Aguilera Cerni, *El arte censurado*, 125.

10 VV.AA., *Antoni Miró: Antológica* (Alcoi: IVAM CADA Alcoi, 2015), 67.

modernizadores de la moral, dando como resultado el diálogo entre la praxis artística y la reflexión filosófica¹¹. Su ética del trabajo se corresponde con el imperativo categórico kantiano: el arte tiene que servir y ser útil para los demás, para ser humanizado. Pero su ética se despliega en una “estética de resistencia”, en la que la belleza conseguida formalmente no es un fin estético, sino un medio retórico, mediante el cual se atrae la atención, se atrae la mirada hacia realidades incómodas actualidad incómoda: el hambre, la guerra, el trabajo esclavo, la destrucción del patrimonio natural. Esta idea tiene una larga historia en la cultura de la Ilustración: ya Diderot y los editores de la *Encyclopédie* pensaban en el arte como un instrumento de educación moral y transformación social. Pero Miró busca reinterpretar este legado dieciochesco a través del pensamiento existencialista del siglo XX, en primer lugar, a través del pensamiento sartreano del “compromiso”¹². Para Sartre, el artista no puede ser ajeno a las injusticias, las guerras y la miseria de su época. Esto se condensó con la idea de que esa libertad creadora conlleva al obvio una responsabilidad ética ante la historia. Esta noción “se resuena en el trabajo de Miró, que convirtió su pintura en una cuestión acuciante”¹³.

4. El distanciamiento brechtiano y la denuncia de la cultura de masas

Por otro lado, la forma de pintar de Miró se beneficia del concepto del “efecto de distanciamiento” de Bertolt Brecht para el teatro¹³. Al insertar iconos de la cultura de masas, o referencias deliberadas a grandes obras de la historia del arte, en contextos inesperados o manipulados para la ocasión, el artista obliga al mirón a salir de su estado de contemplación pasiva y comenzar a hacer preguntas. El efecto de extrañamiento altera la familiaridad de la imagen, abriendo un espacio de sentido en blanco en el que el espectador debe trabajar para reconstruirlo. Un caso paradigmático de esta estrategia es la serie “Pinteu Pintura”, 1980-1991, en la que Miró se apropia de obras canónicas de la pintura occidental y las arranca de los espacios consagrados del museo para insertarlas en situaciones cotidianas o políticas¹⁴. La ironía aquí es un arma de desmitificación, que pone al descubierto las incongruencias del diacrítico del arte con su funcionamiento en la sociedad capitalista. A esta mirada crítica se le suma un existencialismo que atraviesa toda la obra de Miró. En los cuadros como

A huis clos en referencia a la obra teatral de Sartre, este trabaja la problemática de la “mirada del otro” y la desnudez y “extimidad” en el sentido lacaniano, como exteriorización de lo más íntimo¹⁵.

5. Estudio de las series pictóricas: un viaje a través de la conciencia planetaria

La obra pictórica de Antoni Miró se configura por series de largo aliento cronológico, forma que le permite seguir ciertos motivos hasta que se agotan semánticamente. Traída también por los artistas pop, como Andy Warhol, en Miró resulta conceptual: no es una repetición seriada de la imagen mercancía, sino la investigación sistemática de un problema social o político con distintas soluciones formales¹⁶. A continuación, se describen las series fundamentales para su extensa obra pictórica.

5.1. La ruptura expresionista: «Opera Prima» (1960-1971)

Con sus primeras obras, reunidas bajo el nombre de «Opera Prima», se nota la influencia del expresionismo europeo (sobre todo el alemán). Obras como “El bevedor” o “Velles boges al manicomi” ya revelan un interés inicial por los márgenes: alcohólicos, enfermos mentales, ancianos abandonados¹⁷. La técnica combina el óleo clásico con materiales inusuales como la esmudina o el poliestireno, que dan a las superficies una textura rugosa y trastornada que refuerza el dramatismo de la imagen (Fig. 1). En las primeras obras de Miró en esta línea, el cromatismo es dominado por los negros y pardos, con algún estallido de color que denota puntos de tensión emocional. La pincelada es gestual, expresiva, remitiendo a la angustia expresionista de Edvard Munch o Francis Bacon, otros artistas de la angustia del hombre contemporáneo¹⁸. Pero, a diferencia de Munch y Bacon, Miró le agrega una dimensión social: sus figuras no son arquetipos del dolor, sino seres concretos localizados históricamente y en una clase.

5.2. La mirada internacional: “Amèrica Negra” (1972)

Hay un antes y un después en el 1972 que conocíamos de Miró. La creación de la serie “Amèrica Negra”, compuesta por una veintena de piezas que aquí se exponen. Un antes y un después del Miró

11 Miró, *Obra plástica*, 28.

12 Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 2003), 45.

13 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 156.

14 González Vicén, “La obra de Antoni Miró”, 52.

15 Jacques Lacan, *El seminario. 7. La ética del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 1988), 167.

16 Juan Antonio Ramírez, *El arte pop* (Madrid: Nerea, 1993), 234.

17 VV.AA., *Antológica*, 23.

18 García Sevilla, Antoni Miró, 41.



Figura 1. Antoni Miró. *Vietnam*, 1968. <https://portalart.antonimiro.com>

La iconografía es atroz y modernísima, los colores son chocantes y la tierra común. Lo importante es que el documento periodístico se convierte en ícono artístico pero el contenido político no es “neutro”. No se estetiza una imagen que no se puede estetizarse, sino que tensa el contenido bello y repulsivo. No hay un arte bello, no hay *bore art*, todo arte es grotescamente bello²¹.

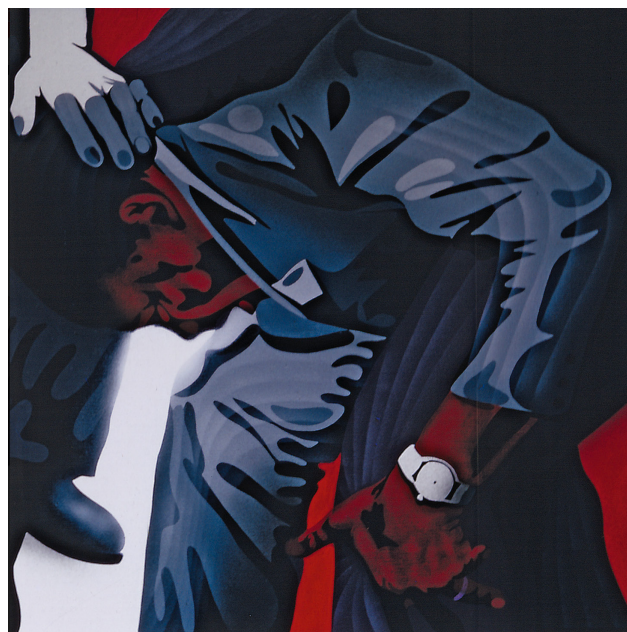


Figura 2. Antoni Miró. *Racismo a Martín*, 1972. <https://portalart.antonimiro.com>

que conocíamos. La serie “América Negra”, que se puede exponer en una veintena de piezas, no es más que la internacionalización desde entonces de la producción crítica más acentuada de Miró, y de un lenguaje plástico que nunca cambiará. Tampoco hay que olvidar el cambio técnico: la obsolescencia del óleo y la aparición del acrílico sobre tabla, con el que podía llegar a planos mucho más matéricos y colores mucho más saturados¹⁹. Pero la razón de este cambio no es solamente la cuestión tecnológica del soporte pictórico, responde a una idea novedosa de imagen como “documento” visual que no es de naturaleza pictórica sino iconográfica: se acerca más a la fotografía de prensa que a la pintura de caballete. “América Negra” es una serie alegórica sobre la protesta de una violencia blanca, la estructural en Estados Unidos (Fig. 2). Utiliza las imágenes de los medios de comunicación sobre la violencia en los guetos urbanos y su represión, los combates de bandas de jóvenes y la brutalidad policial al negro...²⁰ ya prefigurando el pop-art y lo que éste haría con la política y el mercado. Cada una de las piezas son ya un espejismo: lo que en Lluïta d’infants o en muchos otros nos sigue inquietando, aquí será peor.

5.3. El capital como verdugo: la serie «El Dòlar» (1974–1980)

En los años setenta, Miró lanzó una de sus críticas más fatales al sistema capitalista: la serie “El Dòlar”. Por un lado, la visión del billete emitido por la Reserva Federal se convierte en una manifestación del poder económico y político estadounidense sobre el mundo, específicamente sobre América Latina²². Esa misma pistola ya ha sido utilizada por los bromistas del pop art; Andy Warhol lo llama celebración de la cultura de consumo. Mientras tanto, Miró le dio un significado crítico y luchador. En la pieza icónica de esta serie, “Dòlar enforcat” (1973) (Fig. 3), Miró realizó una pintura-objeto donde el simbolismo de un billete estadounidense de un dólar está anudado por un trozo de cuerda de ropa sobre un fondo cubierto de papel arrugado. El agregado de objetos reales a un plan intelectual de pintura en sí a la tridimensionalidad del espacio le permitiría mucho más tarde al escultor comenzar a utilizar objetos²³. A Miró se le ocurre una subserie independiente de obras pictóricas,

19 Miró, *Obra plástica*, 56.

20 González Vicén, “La obra de Antoni Miró”, 54.

21 Aguilera Cerni, *El arte censurado*, 134.

22 VV.AA., *Antológica*, 78.

23 Miró, *Obra plástica*, 89.

denominadas “Xile”: De hecho, están realizadas por el artista bajo la dictadura de Francisco Franco en España en 1973, año del golpe de estado en Chile, que derrocó al presidente Salvador Allende. Los tres años de la “Xile” son un manifiesto pictórico de la internacionalista supervivencia de Miró de América Latina. Miro acusa a la “gran masacre apoyada por el gobierno”²⁴. La técnica general de las fotos mezcla diferentes investigaciones, estas imágenes que presentan son reflejo de lo que estaba pasando.



Figura 3. Antoni Miró. *El dólar ahorcado* (Enforcat), 1974. <https://portalart.antonimiro.com>

5.4. La metalingüística del arte: «Pinteu Pintura» (1980–1991)

En los años 80, con la eclosión de las poéticas postmodernas en el arte internacional, Miró crea la serie “Pinteu Pintura” como reflexión crítica y autorreferencial sobre la historia del arte occidental. Este es un llamado al arte metalingüístico: el arte habla del arte, cuestiona los mecanismos de consagración institucional, los nexos con el poder²⁵. Miró realmente saca las obras maestras de los museos y las recontextualiza en escenarios cotidianos o políticos. Esta acción no es en vano; pretende revelar la distancia entre el arte consagrado en los museos y la vida. Con humor negro y sarcasmo, el artista destruye el aura sacra del museo como un lugar de contemplación desinteresado, mostrándolo como un aparato ideológico de legitimación del orden²⁶. Uno de

los contrapuntos de esta serie es “El misteri republicà” (1988) (Fig. 4). Es un cuadro de gran formato, díptico. En el lado izquierdo, se encuentra una referencia a las obras clásicas de la pintura europea, mientras que en el lado derecho encontramos prácticas de la vida política contemporánea. La superposición de las imágenes produce un corto circuito semántico que desafía las jerarquías culturales²⁷. Hay también en esta obra una desesperanza política: la imposibilidad de pensar en cambios radicales en una sociedad que ha normalizado la mercantilización total de todo, incluido el arte.



Figura 4. Antoni Miró. *El misteri republicà*, 1988. <https://portalart.antonimiro.com>

5.5. La escultura de calle como acto cívico, el erotismo como libertad.

Por otro lado, la escultura de Miró es menos conocida, pero imprescindible para comprender la vertiente pública y monumental de su creación. Si la pintura le sirve a Miró para elaborar un discurso, rico en mediaciones, acerca de la realidad social, con la escultura él mismo interviene directamente en el espacio público. La ciudad se convierte, así, en un lugar de memoria colectiva y política²⁸. El escultor trabaja preferentemente con materiales industriales, especialmente el bronce fundido y el acero corten. La elección de estos materiales no es azarosa; de hecho, ambos son materiales de resistencia, que aseguran la permanencia de la obra en la intemperie y en el tiempo. El acero corten, además, presenta una pátina de óxido superficial, que protege su interior y le confiere un

²⁴ García Sevilla, *Antoni Miró*, 92.

²⁵ VV.AA., *Cátedra Antoni Miró: Investigaciones y estudios* (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 145.

²⁶ González Vicén, “La obra de Antoni Miró”, 58.

²⁷ Miró, *Obra plástica*, 134.

²⁸ VV.AA., *Antológica*, 156.

aspecto industrial que recuerda indudablemente al Alcoi trabajador.²⁹

5.6. El monumento como memoria: “25 d’abril 1707”

Otra de las actuaciones escultóricas más relevantes de Miró fue el monumento “25 d’abril 1707” (2007) (Fig. 5), este monumento, que se trata de una escultura de acero corten de grandes dimensiones 3,5 x 26 x 8 m, conmemora la batalla de Almansa y la abolición de los fueros valencianos después de la victoria borbónica en la Guerra de Sucesión española³⁰. Colocada en Gandía, esta escultura monumental transforma el espacio urbano en un lugar de memoria histórica, recordando un episodio traumático de la historia valenciana que de otra manera podría haberse olvidado. El monumento está concebido a partir de la técnica de calado sobre la superficie metálica. Los agujeros permiten que la luz se filtre en el monumento, lo que produce juegos de sombras y transparencias que varían según la luz del día. Esta solución formal evita deliberadamente la monumentalidad jerárquica de los monumentos clásicos, fomentando una lectura cinética de la obra en la que el espectador debe deambular alrededor de la obra para descubrir sus diversos puntos de vista.³¹ Los textos inscritos en la superficie metálica recuperan expresiones de testigos históricos de la batalla, estableciendo un diálogo entre el pasado bélico y el presente social.³²



Figura 5. Antoni Miró. 25 de abril de 1707 Batalla de Almansa. 2007. <https://portalart.antoniimiro.com>

5.7. El cuerpo liberado: “Suite Eròtica”

Junto a sus esculturas monumentales, Miró ha desarrollado una escultura de cuerpo desnudo y de temática erótica. La “Suite Eròtica”, conformada por

una serie de esculturas en bronce inspiradas en la cerámica erótica griega (Fig. 6), compone una reflexión sobre la libertad sexual y la dignidad del cuerpo en la sociedad contemporánea³³. Estas esculturas son eso- públicas: colocadas inicialmente en la Marina de Valencia, desataron un gran debate público. La representación de los actos sexuales en espacio público dejó a la sociedad dividida: desde la aclamación de pluralismo expresivo hasta la condena moral por parte de los sectores más conservadores³⁴. Miró, sin embargo, no se arrepintió; rechazó las críticas a su naturaleza reivindicativa y desenfadada y las defendió como una afirmación del placer y la libertad contra la represión sexual que, como él mismo recuerda, todavía existía en alguna medida en la sociedad española.

La referencia a la cerámica griega antigua, sin embargo, no es sólo una cuestión formal: en el origen de esta elección formal hay una discusión más profunda sobre una cultura en la que la sexualidad se mostraba sin el velo de los complejos cristianos. Miró, recreando esta práctica cultural perdida, crea una genealogía alternativa que pone en cuestión la concepción de la sexualidad dominante y propone una ética del cuerpo basada en lo carnal aceptado con gozo³⁵. Miró, desde una perspectiva filosófica, reivindica lo que Michel Foucault llamó “estética de la existencia”: la vida misma como obra de arte, la subjetividad independizada de las normas disciplinarias del poder.

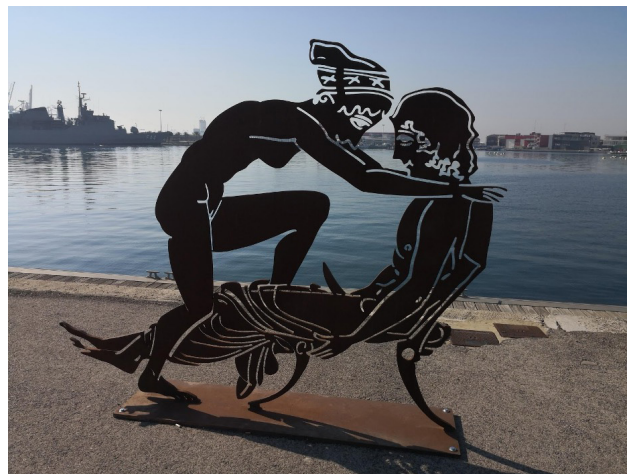


Figura 6. Antoni Miró. El cuerpo liberado: “Suite Eròtica”. 1996-1999. <https://portalart.antoniimiro.com>

29 García Sevilla, *Antoni Miró*, 178.

30 Miró, *Obra plástica*, 234.

31 VV.AA., *Cátedra Antoni Miró*, 189.

32 González Vicén, “La obra de Antoni Miró”, 62.

33 Miró, *Obra plástica*, 267.

34 VV.AA., *Antológica*, 201.

35 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Tomo. 2: Los placeres* (Madrid: Siglo XXI, 2005), 89.

6. Estética de la resistencia: El artista como agente político

En verdad, la historia del arte occidental es la que narra este desplazamiento: del servilismo a la noción de servicio de poder, el artista como el sastre de la iglesia o la realeza, a la autonomía crítica funcional³⁶. El ‘arte político’, entonces, no es la representación de la política; es, en última instancia, una lucha ontológica por definir la realidad.³⁷ Para Walter Benjamin, por lo tanto, la respuesta estética a la ‘estetización de los políticos’ requerirá que ‘el arte se politice’. Luego, se observan los momentos de ruptura de tal idealismo, donde el lienzo ya no puede ocultar las fracturas sociales.

6.1. Goya: La ruptura del contrato cortesano

Goya es moderno, por supuesto, por su revolución técnica. Pero es moderno, sobre todo, porque articuló una nueva ética de la mirada. Al final de su carrera como pintor de la corte de Carlos IV, Goya supera la idealización del poder. Sus desastres de la guerra (Fig. 7) deshumanizan la guerra a través del retrato; al mismo tiempo, desheroizan la retórica iconográfica de la lucha: Goya borra cuidadosamente los nombres de los generales y quita las banderas nacionales. ‘Enfrenta apenas los rasos ontológicos en la ‘guerra’³⁸.



Figura 7. Francisco de Goya. *Desastres de la Guerra*. 1810-1814. <https://historia-arte.com/obras/que-hay-que-hacer-mas>

El héroe se democratiza en la obra maestra del tres de mayo en Madrid de Goya (1814) (Fig. 8). El héroe ya no es un oficial sino un campesino anónimo cuya

camisa blanca evoca una iconografía de crucifixión secularizada³⁹. Goya politiza la luz, enfrentando la maquinaria bélica anónima, el ejército francés como burocracia de la muerte, con la angustia singularizada de las víctimas, creando el humanismo pictórico moderno.



Figura 8. Francisco de Goya. *El tres de mayo en Madrid*, 1814. https://es.wikipedia.org/wiki/El_3_de_mayo_en_Madrid

6.2. Gustave Courbet y el realismo como lucha de clases

A mediados del siglo XIX a la práctica artística le amolda el materialismo histórico. Gustave Courbet es un artista que rompe con la academia al monumentalizar asuntos “feos”, ya que trajo consigo lo “real y auténtico” para la burguesía del siglo XIX⁴⁰. Su cuadro “Un entierro en Ornans” (1849) (Fig. 9) dio a un funeral de aldea la magnitud reservada para los funerales de realeza, una declaración política radical; la vida del campesinado era digna de la Gran Historia⁴¹. La “realidad” material de Courbet no se redujo al dominio de la pintura; participo de la Comuna de París, y realiza un símbolo del Estado francés: su “destape” de la Columna Vendôme como acto de destape de la iconografía imperialista le costaría el juicio y el exilio⁴².

6.3. Las Vanguardias y la muerte de la razón: de Heartfield a Picasso

El siglo XX lo reinterpreta como un instrumento de contrapropaganda. Aunque sobre todo hay que

36 Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p. 82.

37 Rancière, J., *El malestar en la estética*, Clave Intelectual, Madrid, 2011, p. 45.

38 Hughes, R., *Goya*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 215.

39 Licht, F., *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*, Universe Books, Nueva York, 1979, p. 112.

40 Nochlin, L., *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 34.

41 Clark, T.J., *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 120.

42 Courbet, G., *Cartas del exilio*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985, p. 67.



Figura 9. Gustave Courbet. *Un entierro en Ornans*, 1849. <https://historia-arte.com/obras/entierro-en-ornans>

mentar a John Heartfield, que con el fotomontaje pervirtió la iconografía nazi⁴³. Su libro *Adolf, el superhombre que devora oro y vomita basura* (1932) (Fig. 10) ofrecía un título agudo y un estudio gráfico sobre la financiación capitalista del fascismo.



Figura 10. John Heartfield. *El superhombre que devora oro y vomita basura*, 1932. <https://revistasieteartes.home.blog>

El punto máximo de esta línea de resistencia lo ofrece el *Guernica* de Pablo Picasso (1937) (Fig. 11). Dadas las insuficiencias del realismo, que se ve obligado a recurrir a un lenguaje cubista-surrealista para describir la despedazadora de la carne la fragmentación del cuerpo humano tras un bombardeo incendiario⁴⁴. La faceta política de la obra llegó hasta el extremo del exilio político en el MoMA, para volver a España con la recuperación de las libertades democráticas⁴⁵.

6.4. El Muralismo Mexicano: La ocupación del espacio público

Mientras Europa caía, en México irrumpió el muralismo marxista monumental declarativo. Rivera, Siqueiros y Orozco condenaron el caballete como fetiche burgués, trasladando un cierto discurso a los muros públicos⁴⁶. Diego Rivera narró un mural en los muros del Palacio Nacional que contaba de dos maneras el nacimiento de una identidad nacional. Una entre progreso y la otra entre laureles de méritos obreros. La controversia en torno a el *Hombre controlador del universo* (Fig. 12), destruido por juntar a Lenin, por ejemplo, es ilustrativa de lo que pasa cuando el arte se encuentra indefenso ante los desmanes del poder financiero mundial⁴⁷.

44 Van Hensbergen, G., *Guernica: La historia de un icono del siglo XX*, Debate, Madrid, 2005, p. 89.

45 Bonet, J.M., *El cuadro como bandera: Picasso en el MoMA*, Anthropos, 1992, p. 203.

46 Rochfort, D., *Mexican Muralists: Rivera, Orozco, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco, 1998, p. 55.

47 Rivera, D., *Mi arte, mi vida*, Herrero Editores, México, 1963, p. 174.

43 Ades, D., *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 41.



Figura 11. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937. culturagenial.com/culturagenial.com



Figura 12. Diego Rivera. *El Hombre Controlador del Universo*, 1934. <https://museopalaciodebellasartes.rgbestudio.com>

6.5. Conceptualismo y dictadura: El arte de la denuncia encubierta

En los años 60 y 70, el arte en situaciones represivas (Latinoamérica, España...) buscó desarrollar estrategias conceptuales para sortear la censura. Con el lenguaje pop, el Equipo Crónica de España se burló del aislacionismo franquista (Fig. 13) mezclando los lanceros de Velázquez y el armamento militar estadounidense en una denuncia de pérdida de soberanía⁴⁸. Por su parte, en Argentina, Tucumán Arde 1968 (Fig. 14) reformularía la articulación de sociología e imagen sin museos para denunciar la explotación en el norte⁴⁹.

48 Bozal, V., *Arte del siglo XX en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 412

49 Longoni, A. y Mestman, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde, El Cielo por Asalto*, Buenos Aires, 2000, p. 188.



Figura 13. Equipo Crónica. *La rendición de Torrejón*, 1970- 1971. <https://www.fundaciosunol.org/es/obra/la-rendicion-de-torrejón/>



Figura 14. Tucumán Arde. *Tucumán Arde*, 1968. <http://www.razonyrevolucion.org>

7. La posmodernidad: De Banksy a Ai Weiwei

En la era de la digital reproductibilidad, la crítica vuelve al espacio público a través de la ironía y la viralidad. Banksy critica tanto la geopolítica de control en el «apartheid» en Cisjordania, como la mercantilización del disenso en el mercado en el arte⁵⁰ (Fig. 15). Ai Weiwei (Fig. 16), por su parte, es el caso del artista convertido en activista global; en este caso, sin importar qué tipo de medios se dieron para mostrar la crisis de los refugiados o la carencia de derechos humanos en China, vemos los testimonios y señalamientos contemporáneos que ofrece el artista⁵¹.

8. Conclusiones

La carrera de Antoni Miró es, por tanto, un caso singular en el panorama del arte español contemporáneo. A lo largo de más de seis décadas de trabajo continuo, ha levantado un cuerpo de obra sólido que dialécticamente integra forma y contenido, belleza y política, tradición e innovación. El estudio aquí presentado arroja algunas conclusiones que resultan interesantes y que abren el camino para futuras investigaciones académicas.

En primer lugar, queda claro que su pintura no se agota en las clasificaciones regionalistas en las que la ha encasillado en repetidas ocasiones la crítica española; comprometida con la cultura y la identidad valencianas, pero también con problemáticas globales: el imperialismo estadounidense, el racismo estructural, la destrucción del planeta o la mercantilización del arte. Esta amplitud temática y su lenguaje plástico, que transita entre el realismo social y su aproximación al

50 Banksy, *Wall and Piece*, Century, Londres, 2005, p. 12.

51 Weiwei, A., *1000 años de alegrías y penas*, Debate, Barcelona, 2021, p. 340.



Figura 15. Banksy. *Love is in the bin*, 2018. <https://banksyexplained.com/love-is-in-the-bin-2018/>



Figura 16. Ai Weiwei. *Safe Passage*, 2016. <https://arquitecturaviva.com/articulos/ai-weiwei-en-la-konzerthaus>

pop-art internacional, convierten su obra en un foco del debate actual sobre la relación entre estética y política.

En segundo término, el análisis de sus grandes series pictóricas revela una evolución de los presupuestos formales, desde el expresionismo visceral de sus comienzos hasta la síntesis neofigurativa de su etapa final. Esa evolución no desdice su compromiso político, sino que refuerza las estrategias retóricas

de interpelación del espectador. Las técnicas de distanciamiento brechtiano, la ironía metalingüística o la apropiación crítica de imágenes del acervo cultural de masas, lejos de diluir el mensaje político, lo resaltan, pues obligan al espectador a asumir una postura activa y crítica.

En tercer lugar, la faceta escultórica de su trabajo, especialmente sus esculturas públicas de gran escala, muestra un pensamiento del arte como creador de ciudad. Así, por poner un ejemplo entre muchos otros, Monumento “25 d’abril 1707” no solo embellecen el espacio público, sino que lo resignifican, transformándolo en un lugar de memoria histórica y política. Esta vocación pública del arte —que evoca el muralismo mexicano o las vanguardias revolucionarias del siglo XX— permite, asimismo, un modelo distinto del arte contemporáneo como mercancía para los circuitos internacionales de galerías y ferias.

Finalmente, el marco intelectual que ofrecemos para tratar de acercarnos a su obra, que conversa con la filosofía moral kantiana, el existencialismo sartreano, la teoría del distanciamiento brechtiano y el psicoanálisis lacaniano, intenta dar cuenta de esa complejidad conceptual.

Miró no trabajó desde la intuición, sino desde la meditación sobre el arte en la sociedad capitalista avanzada. La complejidad de la teoría, además, refuta una vez más los prejuicios contra el arte comprometido. Ejemplo de lo que “no puede” ser dicho es el mito que sugiere que tal arte no puede ser formalmente excelente o conceptualmente profundo como el “puro”.

En palabras conclusivas, creo que la obra de Antoni Miró es una de las manifestaciones más coherentes y constantes del compromiso político entrelazado con la calidad y la excelencia formal en la impredecible y a menudo cínica contemporaneidad. En un mundo posmoderno sino humilde e instrumentalizado, su arte es un llamado a la posibilidad de una relación diferente entre lo bello y lo correcto, basada en la ética y la honradez intelectual, así como la responsabilidad de un artista y un miembro de una sociedad para hacer este mundo más bonito.

Como líneas de investigación futura, sugiero varias opciones. Primero, un análisis comparativo sistemático de su obra con representantes europeos del realismo crítico para identificar su lugar en esta corriente. Segundo, un estudio de cómo su obra se aceptó tanto a nivel nacional como internacional y los mecanismos que contribuyeron a su canon y marginalización. Finalmente, un estudio de su arte tardío en comparación con las formas actuales de

activismo artístico puede revelar cuán relevante sigue siendo su pensamiento.

Bibliografía

- Aguilera Cerni, Vicente. *El arte cuestionado*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Bozal, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1990)*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España: Desde los orígenes hasta la actualidad*. Madrid: Istmo, 2013.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe: La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Visor, 2005.
- Calvo Serraller, Francisco. *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 2: *El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- García, Néstor. *La producción simbólica: Poder y sociedad en el arte*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- García Sevilla, Álvaro. *Antoni Miró: Crónica de la realidad*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- González Vicén, Felipe. “L’obra d’Antoni Miró: Una mirada crítica a l’art actual.” *Revista de Historia del Arte Contemporáneo* (2008).
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- Marín Viadel, Ricardo. “El compromiso político en la pintura española contemporánea.” En *Arte y política en España (1898-1939)*, editado por Javier Tusell, 234-256. Madrid: CSIC, 1996.
- Miró, Antoni. *Antoni Miró: Obra plástica 1959-2009*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.
- Portus, Javier. “Pintura y compromiso social en el arte español del siglo XX.” *Archivo Español de Arte* 84, n.º 336 (2011): 401-418.
- Ramírez, Juan Antonio. *El arte pop*. Madrid: Nerea, 1993.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2010.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 2003.
- Subirats, Eduardo. *La cultura como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Vives, Joan. *Banksy: ¿Rebelde o producto?* Barcelona: Paidós, 2020.

VV. AA. *Antoni Miró: Antològica*. Alcoi: IVAM CADA Alcoi, 2015.

———. *Càtedra Antoni Miró: Recerca i estudis*. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.