

EL TERRENY DE LA IMAGINACIÓ APASSIONADA

Colm Tóibín

Lentament, a mesura que el segle XIX cedia el pas al XX, els escriptors i els pintors es van adonar, gairebé amb desvergonyiment, que l'escriptura es crea amb paraules i els quadres, amb pintura. Els artistes també es van mostrar tremendament receptius davant les idees sobre la consciència, els símbols i la voluntat, unes idees que es van introduir en el domini públic gràcies a Freud, Jung, Nietzsche i els seus seguidors. Així, una frase o una pinzellada contenia la seva pròpia força dinàmica; era un acte de pura voluntat, per bé que era un acte d'astúcia alhora; podia amagar tant com revelava. Una pinzellada podia ser pintura en el grau més absolut de puresa i a la vegada posseir una força simbòlica. L'art artístic permetia que la revelació quedàs inseparablement unida a l'ocultació. En les obres realitzades, el sistema nerviós, la música del jo amagat, brollava de la mateixa manera que la imatge decisiva o el ritme deliberat.

Què més podia voler dir, o fer, la pintura, quan es va iniciar la carrera de Joan Miró, nascut el 1893? Quin aspecte podia tenir el món, la superfície pictòrica, si s'havia de semblar astut i pur a la vegada, i també reflectir-se en les aigües viscoses, complexes i inquietes del símbol i el jo? Aquests problemes inquietaven Miró en intentar crear noves formes i sistemes, atès que intentava trobar una iconografia personal. La solitud en què estava sumit quan es va iniciar aquest procés resulta fascinant, de la mateixa manera que el grau de provincianisme que continuava mostrant la ciutat de Barcelona durant els primers anys de Miró com a artista. Malgrat els avenços i els experiments en l'àmbit arquitectònic, fins i tot en la política, Barcelona era una mena de zona estancada per a un pintor. El món real era a l'altra banda de la frontera amb França.

En la seva obstinació solitària, allunyat d'una amalgama d'influències cosmopolites, Miró va començar a treballar amb el color i la matèria, la forma i l'ombra, els somnis i la consciència com si partís de zero. El món de les aparences i el món pictòric que volia crear van passar a ser una realitat a força de somnis solitaris i obstinació tenaç. Solitari a la ciutat, i després tot sol al camp de Tarragona, dedicat i insegur, Miró va començar a treballar amb un conjunt senzill de sistemes i, gairebé per pura perseverança, va aconseguir establir una relació entre ell mateix i les marques a la superfície del quadre, que en un primer moment era vacil·lant, i més endavant guanyada amb esforç, rigorosa i fidel als seus principis. Jugava amb la innocència i l'experiència mentre permetia ecos entre la vida que vivia en somnis i la que vivia despert.

Miró compartia moltes coses amb Francis Bacon. Tots dos venien d'ambients que no tenien cap interès per la pintura. Ambdós van cercar i trobar l'alliberament i la inspiració en el París de la dècada de 1920. Tots dos van aprendre moltíssim de Picasso. Tots dos van fer versions de retrats destacats en la història de l'art. Tots dos van inventar una iconografia personal que de manera instantània va passar a ser identificable; i tots dos van passar anys esforçant-se a refinar, reformular i ampliar el que havien inventat, en un intent de combatre la paròdia de si mateixos. Tot i que cap dels dos va lluitar a la Segona Guerra Mundial, les imatges de les seves obres pareixen profundament influïdes per aquest fet; en el cas de Miró, també s'hi incorpora la Guerra Civil espanyola. Cap dels dos tenia por de presentar la figura humana com a macabra, animal, predadora.

Durant els últims trenta anys de les seves vides, tots dos van treballar en un únic estudi. Tots dos eren figures solitàries que anaven al seu aire. Malgrat això, mantenir un festeig primerenc amb el surrealisme els va resultar molt beneficiós a ambdós, encara que només fos per descobrir-los el pur plaer de pintar amb l'objectiu de sorprendre, molestar i pertorbar. Per bé que Miró s'inspirava en la natura, al contrari que Bacon, les imatges del qual pareixen més clarament vinculades a la desesperació humana que les de Miró, aquest últim amb un caràcter més obert i ambigu, seria un error no detectar energies fosques i espaordides en el cor de moltes de les imatges de Miró.



TROIS BOULES, 1972

Tanmateix, també compartien un tret més interessant. Cap dels dos tenia gaire talent per al dibuix, i aquesta manca d'habilitat va resultar una mena de do per a tots dos. Per pura necessitat, es varen interessar per la imatge en si mateixa i per l'ús de l'instint davant la línia, la definició o el canvi constant o qualsevol mostra de talent prodigiós. Tots dos es van interessar per imatges que contenien o delataven formes de repressió psíquica, un món oníric proper a un món de malson. Tots dos varen negar que emprassin esbossos preparatoris per als seus quadres, tot i que la veritat és que els dos ho feien. Amdós dibuixaven a les pàgines dels llibres; també els dos feien servir descripcions, amb paraules soltes o frases curtes, per planificar un quadre. Miró va negar que fes esbossos preparatoris per tal de tenir contents els surrealistes, que consideraven aquesta preparació escrupolosa una espècie de traïció, una deslleialtat al poder de l'inconscient. Bacon probablement ho va negar perquè no li atorgava cap mena d'importància. Tanmateix, després de mort i coincidint amb el trasllat del seu estudi de Londres a Dublín, peça per peça, aparegueren proves concloents dels esbossos de Bacon.

Hi ha quatre edificis que van ser importants per a Joan Miró, i cadascun d'ells ens ajuda a la seva manera a entendre la seva ànima complexa i el seu art. El primer d'aquests és la casa on nasqué, a Barcelona; és en un petit passatge comercial perpendicular al carrer Ferran, prop de la plaça Sant Jaume al casc antic de la ciutat, i que tenia l'inoportú nom de Passatge del Crèdit. El pare de Miró tenia un taller de rellotgeria a la plaça Reial. Tot i que Barcelona estava experimentant grans canvis durant la infantesa i l'adolescència de Miró, aquest semblava tan reprimat per l'atmosfera conservadora de la ciutat com entusiasmada per la nova arquitectura o el brou de cultiu en el terreny polític.

Miró no tenia de cap de les maneres el talent prodigiós i precoç de Picasso. Des de ben petit, es va interessar per la puresa del color i l'estructura i no per la representació. En qualsevol cas, el dibuix acadèmic no era el seu fort. Per això, quan va començar els seus estudis d'art a La Llotja, on havia estudiat Picasso, ningú no el va animar a romandre-hi. Als disset anys, pressionat pels seus pares, va començar a treballar d'oficinista. S'esforçava en un despatx sis dies a la setmana, de les vuit del dematí a les nou de la nit, i un any després va patir una cosa semblant a una crisi nerviosa.

La seva figura era fàcilment malinterpretada, i continua sent-ho. Pareixia tímid i poruc, però el seu ànim era profundament inflexible. La seva obra pot parèixer apolítica i pura, però tota la vida es va mantenir fidel a la seva condició de català (els seus quaderns estan escrits en català o en francès, però mai en castellà) i va deixar ben clares les seves simpaties polítiques per l'esquerra tant durant la Guerra Civil com durant el franquisme. Comptava amb una infinitat d'amics però, malgrat la seva connexió amb els surrealistes, no pertanyia a cap grup, era una persona molt independent.

Quan tenia deu anys es va traslladar a estudiar a una escola de Belles Arts dirigida pel català Francesc Galí. Continuava sense saber dibuixar; com deia ell mateix, era incapaç de destriar una línia corba d'una de recta. Galí va treballar amb ell, va intentar que dibuixàs natures mortes formades per objectes incoloros com un tassó d'aigua o una patata. Miró els transformava invariablement en postes de sol. No obstant això, admirava Galí i va forjar algunes amistats en aquella escola; de la mateixa manera com havia fet Picasso abans, va començar a gaudir de la vida al carrer que li oferia la ciutat.

No obstant això, es va adonar que el món real era a un altre lloc, que a Barcelona no hi havia cubistes, ni constructivistes ni surrealistes treballant, que la major part de l'art contemporani que s'exposava a la ciutat estava antiquat i resultava avorrit; es va indignar quan un quadre abstracte d'un amic seu va ser ridiculitzat en públic. Va arribar a considerar Barcelona un lloc inculte, que el tenia presoner i, com altres artistes catalans de generacions anteriors, va començar a somiar París. La seva mare era amiga de la de Picasso, i mentre ell observava la "desfilada" que Picasso va dissenyar per al Ballet Rus el 1917, en un primer moment es va imposar la timidesa abans de recórrer a Picasso quan aquest va visitar Barcelona. Quan Miró es va decidir a parlar-hi, Picasso ja havia marxat. Miró no el coneixeria fins que

arribàs a París. Malgrat la seva timidesa es va fer amic de Francis Picabia, un dels líders del moviment dadaïsta que s'havia refugiat a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial, però Picabia només va fer créixer les seves ganes de partir. "T'he de dir", escrigué el 1918, "que si he de viure gaire més temps a Barcelona moriré asfixiat per la seva atmosfera." Una vegada finalitzada la guerra, en una nota que va enviar a un amic només hi va escriure tres paraules: "París! París! París!".

Quan va arribar a la capital francesa el 1919, Miró va experimentar un immens alliberament personal i artístic, als carrers, els museus i les galeries d'art. Estava tan entusiasmat amb la ciutat que en un primer moment no va ser capaç de fer feina.

El segon edifici destacat en la vida de Miró és una masia en un poble anomenat Mont-roig, prop de la platja a la província de Tarragona, que els pares de l'artista compraren quan ell tenia setze anys. En la mateixa mesura en què l'atmosfera de París provocaria un shock en el seu sistema, aquesta casa i el paisatge que l'envolta, ple d'oliverars i muntanyes acinglades i vermelloses, on tothom el deixava tranquil mentre dibuixava i pintava, va tenir un enorme impacte sobre Miró. Pintà alguns quadres famosos de la seva primera època en què plasmà les construccions que formaven la propietat dels seus pares, entre els quals *La masia*. No obstant això, també estava interessat en els aspectes més insignificants de la natura, el creixement de la gespa i els arbres, els animalets i les eines de la granja, en la llum que procedia del mar, i en la configuració d'alguns pobles de la regió.

Mont-roig es va convertir en el seu refugi per fugir de Barcelona; una vegada es va haver instal·lat a París, també es va refugiar allà de les terribles sensacions que li oferia aquesta ciutat, i aviat va esdevenir un refugi per a un grup de companys —entre ells alguns pintors i escriptors, com ara Hemingway—, amb els quals practicava en el ring de boxa. El 1923, Hemingway li comprà *La masia*.

A la dècada de 1920, durant la qual Miró cada any es traslladava de París a Mont-roig, l'obra del pintor va començar a canviar per influència dels surrealistes, a mesura que anava creant la seva pròpia iconografia. En alguns moments, quan es quedava sense diners i no venia cap obra, tornava al pis familiar del Passatge del Crèdit, on treballava en un estudi que tenia al pis de dalt. El 1929 es va casar amb Pilar Juncosa, que procedia d'una família mallorquina culta; el 1931 nasqué Dolors, la seva única filla.

A mesura que va anar creixent la seva fama, Miró va trobar un agent americà, Pierre Matisse, fill del pintor, i entre el 1932 i el 1933 es van celebrar vint exposicions d'obres seves a Amèrica i Europa, però cap a Barcelona. El 1968, quan el règim franquista començava a ser menys restrictiu, se li va organitzar finalment una retrospectiva a l'Hospital de Santa Creu de Barcelona. Miró estava satisfet amb el reconeixement, però també acusava la pèrdua, atès que durant cinquanta anys no havia pogut mostrar la seva obra a la ciutat que l'havia vist néixer.

Va sol·licitar un indret on poder construir una fundació i donar gran part d'obres seves que encara conservava, i a la vegada animar familiars i amics seus a seguir

el seu exemple. Les autoritats, tot i que encara dubtaven de la seva fama i del seu estatus, li van cedir el lloc més bonic de Barcelona, sobre el turó de Montjuïc, amb vistes a la mateixa ciutat i al mar. L'edifici blanc dissenyat pel seu amic Josep Lluís Sert, que s'havia encarregat del pavelló espanyol a l'Exposició de París de 1937, té una forma senzilla i formosíssima. Pareix que el blanc puríssim respira amb la llum. Totes les estances estan protegides de la llum solar directa; per tant, la llum és intensa i moderada a la vegada, la qual cosa transforma les galeries en una mena de santuari respecte del món exterior.



FEMMES, OISEAUX, 1973



FEMME DEVANT LA LUNE II, 1974

Fa la sensació que l'estructura de les sales ressalta la força de les imatges de Miró, però també els atorga un halo de misteri, bellesa i delicadesa. De vegades la seva obra pareix estar imbuïda d'una simplicitat adquirida amb esforç, imatges reduïdes a una sèrie de marques pures i gestos simbòlics. Altres quadres estan plens d'imatges; són atapeïts i ominosos, o graciosos i irreal. Tanmateix algunes d'aquestes peces estan pintades de manera bella i sensual; pareix que la dispersió de les imatges, especialment en l'obra dels seus darrers anys serveix per donar més èmfasi a la pintura, aportant-hi una mena de força transcendent. Algunes de les seves escultures col·locades al terrat de la fundació són hilarants i també estranyament perturbadores.

Allà a prop hi ha el Palau Nacional, que en l'actualitat és el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aquest acull una col·lecció que va tenir un impacte profund sobre Miró en la seva infantesa, unes obres que resultaren tan importants per a ell com tots els quadres contemporanis que va veure. Aquesta magnífica col·lecció és la de pintures murals del romànic, procedents de petites esglésies repartides

arreu de Catalunya, que abans estava al Parc de la Ciutadella, a una passejada del Passatge del Crèdit. Quan una vegada un amic meu li va demanar si aquesta col·lecció era important per a ell, Miró s'assenyalà les venes del braç. El seu pare el va dur a veure la col·lecció durant la seva infantesa. Adorava la planor de la pintura romànica, la importància atorgada als petits detalls tant com als àngels o els sants, i el pur poder que desprenien aquelles imatges a partir d'una barreja de simplicitat i una mena de línia profunda i deliberada i l'ús del color, la qual cosa els dotava d'una austera intensitat.

El quart edifici que donà forma a l'art de Miró va ser l'estudi gran i lluminós que el seu amic Sert li va dissenyar als afores de Palma de Mallorca a mitjan dècada de 1950.

L'arribada de Miró a Mallorca després de l'esclat de la Segona Guerra Mundial necessita algunes explicacions. Essencialment, va arribar a l'illa perquè no tenia enlloc més on anar. Atès que havia pintat *El segador*, que s'havia exposat prop del *Guernica* de Picasso al pavelló espanyol de París el 1937, i que havia donat públicament suport a la República, el 1939 es trobava en una situació d'un cert perill. Quan Franco va pujar al poder, Miró va romandre a França. No obstant això, quan va quedar clar que la invasió de França per part d'Alemanya era imminent, va tornar a Catalunya, però l'advertiren que no anàs a Barcelona; en canvi, va continuar viatge fins a Mallorca, on la seva mare tenia avantpassats i, el més important, vivia la família de la seva dona.



PERSONNAGES ET OISEAUX DANS LA NUIT, 1974

Per a tots nosaltres, les Illes Balears estan impregnades d'un aire de plaer i misteri. Allà es parla una varietat de la llengua catalana. Però hi ha grans diferències entre les mateixes illes. Mallorca, per exemple, és un baluard de valors burgesos. L'essència de la vida tradicional ha sobreviscut al turisme de masses. El paisatge de l'interior de l'illa és màgic i bell, al igual que l'accidentada costa i els indrets més amagats a la vora del mar. La ciutat de Palma posseeix una gràcia senyorial i es manté al marge dels estranys mostrant una mena de dignitat adusta. En

instal·lar-se allà amb la seva dona i la seva filla el 1940, Miró tenia el millor dels dos mons. Podia viure en una regió de parla catalana: podia treballar amb la llum que adorava. Però també podia viure tranquil i segur sota la protecció de la família de la seva dona. Així podia estar a casa i a l'exili alhora. Va ser prou prudent durant la dictadura com per expressar la seva oposició sense convertir-se en un màrtir.

Va fer feina més de quaranta anys a l'illa, pintant quadres, creant escultures, ceràmiques, litografies. La major part del temps aconseguí no cansar-se ni parodiar la seva pròpia iconografia, tot i els límits dels seus propis sistemes. Quan va morir el vell dictador, ja podia tornar a Barcelona i dissenyar caràtules de discos i cartells de contingut polític, treballar amb joves companyies de teatre i gaudir de l'èxit que tenia la seva pròpia fundació. Amb la seva imaginació desbocada, Miró va contribuir a refer la ciutat de Barcelona, l'indret que abans havia menyspreat. Li agradaven molt, per exemple, els grafiti que començaven a aparèixer en els murs a partir de 1975. Creà un mosaic de tessel·les acolorides per a les Rambles de Barcelona.

Quan va morir el 1983, als noranta anys, s'havia convertit en un heroi de la ciutat, un dels que hi havien continuat creient durant les èpoques fosques no a través de la propaganda sinó aixecant sense discussió l'ànim de la població, creant un clima d'obertura en el seu propi espai pictòric, treballant amb una innocència atrevida la llum i la pintura, la figura i la línia. La seva obra, i especialment la seva presència exemplar en el món, traspuaven llibertat, la ment d'un somiador en el seu màxim apogeu, imatges en el seu grau màxim de puresa.

Com que el mateix Miró parlava lliurement de les seves dificultats en els primers anys de la seva carrera i la seva manca d'habilitat natural com a pintor i dibuixant, existeix el risc que ens prenguem aquest punt amb massa serietat o massa lleugeresa. Els comentaris de Giacometti sobre la seva obra poden resultar una rèplica útil per a la humilitat de Miró: "Per a mi, l'art de Miró era la llibertat absoluta, una cosa més lleu, lliure i lleugera que qualsevol altra que hagués vist abans. Era tan veritablement pintor que tot el que necessitava era deixar caure tres taques de color sobre el llenç perquè es convertís en un quadre."

Quan va deixar d'intentar representar el món, o figures del món, l'art de Miró va passar a estar vinculat, emprant les meravelloses paraules d'Yves Bonnefoy, "al terreny de la imaginació apassionada." Bonnefoy continua escrivint sobre un art que "tria abans de saber, veu sense calcular i pren decisions d'acord amb el grau d'intensitat emocional." Així, per a Miró la pintura va passar a ser una forma d'acció a partir de mitjan dècada del 1920. Per moderar-la feia servir un particular sentit del tacte; sabia on fer les marques i on deixar en blanc la superfície; va començar a confiar que la cruesa dels seus propis instints podia traslladar-se amb esment i precisió sobre una superfície mitjançant la pintura, o en la seva tasca com a escultor, sense cap signe aparent de lluita. Els seus quadres tenien l'aura de la veu pura, la visió pura, però també estaven controlats amb una cura exquisida. Hi ha plenitud en els seus colors i les seves imatges, però també austeritat, una necessitat ferotge de control. Els quadres de Miró posseeixen la bellesa i el

sentit de l'espontaneïtat del cant dels ocells, però també tenen un coneixement sòlid i profundament arrelat que prové de l'ull, de la mirada selectiva, la noció de trajectòria, destinació, perill.



PERSONNAGES, OISEAUX, CONSTELLATIONS, 1976

El que cercava amb les marques que traçava era un tipus de puresa, però no era senzill; feia servir el color amb fervor i autoritat i comprenia la complexitat que el color podia aportar a l'espai pictòric. Una simple esquitxada de color, o alguna forma que s'aproximàs a algun element de la natura o d'algun somni, era suficient per col·locar-los sobre el color de fons; podia emprar punts, gargots, formes primes o sexuals, amorfes, esborralls, superfícies de colors plans, línies negres, figures, ocells. A Miró li agradava el Sol, la Lluna, les estrelles, de la mateixa manera que li agradaven les altres marques que dibuixava. No li calia representar el Sol, la Lluna, les estrelles, fins i tot la forma humana, ni tan sols invocar-los; necessitava trobar-los una forma en el quadre com si els haguéssim perdut, i haguessin de ser restaurats com a formes vives, com a formes essencials en virtut de les quals totes les altres formes podien ser jutjades o creades. O perquè el quadre necessitava alguna cosa allà, en aquell indret, i responia a la necessitat del quadre com un pare atén el plor d'un nin, o un ocell respon davant un cuc o una mosca.

Però podria resultar massa fàcil suggerir que les imatges de Miró sorgien simplement d'una necessitat que tenien els seus quadres; les imatges són massa elementals i essencials en el seu poder i la seva força per a això. Els seus darrers llenços transmeten una lluïssor i una puresa especials, de la mateixa manera

que les obres tardanes d'altres artistes —per exemple, els darrers poemes del poeta irlandès W. B. Yeats o els darrers quartets de Beethoven— però també una plenitud, un sentit de creença en la connexió entre la pròpia consciència de Miró, el seu sistema nerviós, i la pintura que creava. Tenia una manera de fer que aquesta connexió semblàs monumental o fonamental i no personal. En les connexions que establia entre la terra i el cel, i la connexió entre els somnis i la realitat, pareixia que sortia de si mateix per endinsar-se en un altre espai, avançant cada vegada més per trobar una imatge en un quadre o una escultura, que podria parèixer humil, senzill, tolerant, i tanmateix podria, en el seu misteri i ambigüitat immensos, equivaldre al món mateix.