

LA LLUM DE LA NIT

Enrique Juncosa

“En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
Aquesta me guiaba
más cierta que la luz del mediodía...”

— Sant Joan de la Creu¹

1. Sant Joan de la Creu,
de *Noche oscura*, 1583.

El gran assagista italià Pietro Citati va titular un dels seus llibres *La llum de la nit*². En aquesta obra, en la qual parla sobre els grans mites en la història del món, descriu com molts autors antics es refereixen a una llum ràpida i rutilant, la llum de la nit, que encén les ànimes dels homes en un llampec de beatitud, moment en què aquests creuen accedir a les coses divines. Al seu llibre, Citati analitza diferents autors i cultures, i de vegades troba similituds fascinadores. El recorregut inclou des dels escites, els grecs i els asteques fins a Mozart i Leopardi, passant, entre d'altres, per Apuleu, Zhuangzi, sant Agustí, Rumi, Cao Xuequin o Montaigne. En llegir el text de Citati, desbordant tant de bellesa com d'erudició, no he pogut deixar de pensar en l'obra de Joan Miró, creador d'una mitologia visual pròpia i inoblidable, i a qui el seu amic Sir Roland Penrose va anomenar *Senyor de la nit*³. Certament, la nit, les visions i els somnis, les estrelles i les constel·lacions, a més d'ocells estranys i dones singulars, dominaran, encara que no exclusivament, el treball de Miró, amb profundes connexions espirituals a més de revolucionari en l'aspecte formal.

2. Pietro Citati, *La luce della notte*, Mondadori, Milà, 1996. Versió espanyola de Juan Díaz de Atauri: *La luz de la noche*, Barcelona, Acantilado, 2011.

3. Sir Roland Penrose, “Miró, Señor de la noche”, *Revista Destino*, Barcelona, 29-11-1968, p. 39.

La temàtica nocturna és especialment freqüent a finals dels anys trenta i principis dels quaranta, culminant amb la seva celebrada sèrie de *Constel·lacions*, en el moment potser més fascinant de la seva trajectòria. Pot rastrejar-se, tanmateix, anteriorment, com en el paisatge *Gos bordant a la lluna* (1926), al qual tornarem més endavant, o en una de les seves petites pintures sobre coure, *Nocturn* (1935), per posar només dos exemples. Aquests temes nocturns i visionaris, en qualsevol cas, arribaran a convertir-se en el tema principal de la seva pintura durant els últims anys de la seva activitat creadora, encara que Miró continuï experimentant llavors també per altres vies, com amb les seves teles cremades o les seves pintures fetes sobre quadres suposadament decoratius i adquirits en mercats ambulants. Aquí presentam una exposició de pintures i escultures de la seva època final, els anys seixanta i setanta, l'època a què menys atenció crítica se li ha prestat, repleta de personatges i ocells en espais on domina el color negre. Aquest no és el cas de les seves escultures, tanmateix, en què Miró explora altres qüestions que tenen a veure, entre altres temes, amb el poder evocador dels objectes; més endavant tornarem a tractar aquesta qüestió.

Com la majoria dels artistes que han estat prolífics i longeus, l'obra de Miró és molt rica en el seu conjunt, atesa la seva gran evolució a través dels anys, fins i tot mantenint la seva unitat fonamental. Que aquí destaquem el que podríem

anomenar la faceta més espiritual de la seva obra, perquè aquest és l'aspecte dominant en els seus últims anys, no vol dir ni molt manco que menyspreem altres característiques del seu treball, que, sobretot en els anys vint i trenta, inaugurarà moltes vies per a l'art, amb obres tan misterioses en les seves implicacions semàntiques com formalment sorprenents. El seu afany experimentador el va portar llavors a treballar amb diferents materials, com el coure, la masonita o el paper de vidre, un afany que no abandonarà mai, i a realitzar audaçs treballs amb la tècnica del collage i en construccions amb fustes i objectes trobats. Va inventar també espais pictòrics que no semblaven tenir fi i on fons i forma es relacionaven sense pressupostos jeràrquics. L'obra de Miró, com és ben sabut, influirà en gran manera en els artistes nord-americans dels cinquanta, com Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning i Mark Rothko, o també a Antoni Tàpies al nostre país; aquest fet converteix el pintor català en un dels referents inqüestionables de l'art occidental del segle xx.



NOCTURNE, 1938

Però fem un repàs de la seva insistència en temes nocturns. Començarem dient que Miró va admirar Modest Urgell (1893-1919), que va ser un dels seus professors. És coneguda l'anècdota que a Miró li agradava contemplar un gran paisatge crepuscular d'aquest artista, *Paisatge* (1893-1919), que solia exposar-se a l'Hotel Majestic de Barcelona. Urgell, admirador del simbolista suís Arnold Böcklin, va ser un pintor que creia que la pintura havia de ser expressió de l'ànima del seu creador. Va pintar nombrosos paisatges desolats, misteriosos i malenconiosos, de colors ombrívols, com el *Paisatge* que tant agradava a Miró. Ell va confessar

que la seva obsessió per la línia de l'horitzó provenia d'Urgell, igual com el seu gust pels paisatges i espais buits, i la representació constant de cercles vermells, llunes i estrelles. En els paisatges detallistes i primerencs de Miró, pintats en la segona dècada del segle passat, tanmateix, no hi ha ombres, sinó una claredat essencial que remet al *Càntic al Germà Sol* de Francesc d'Assís, que Miró cita, com a prova que el coneixia, en una carta⁴. Aquest aspecte espiritual lluminós i solar ens sembla aquí igualment rellevant pel que té també de visionari.

Va ser després d'instal·lar-se a París en els anys vint —on Miró va tractar molt aviat nombrosos protagonistes de les avantguardes d'aquell moment, entre els quals molts poetes, com Reverdy, Tzara, Max Jacob, Breton, Éluard o Aragon—, que la seva obra es transforma radicalment. Tres pintures, *Terra llaurada*, *Paisatge català (El caçador)* i *Pastoral*, totes datades el 1923-24, suposen el que Jacques Dupin ha anomenat "la mutació"⁵. Les imatges de Miró passen del realisme minuciós i detallista anterior, a un nou llenguatge de signes que tendeix a l'abstracció i que suposa una interiorització d'allò visible. És com si el pintor fos posseït pel paisatge o la realitat. André Breton, que aviat seria el líder del moviment surrealista, el manifest del qual es va redactar el 1924, i que havia treballat en hospitals psiquiàtrics i estudiat l'obra de Sigmund Freud, afirmaria, parlant de pintura, que el model que utilitzava el món exterior ja no era útil, i que una nova pintura estava a punt d'arribar i que, fos com fos aquesta nova pintura, sorgiria a partir de l'experiència interior. El 1925-27, recordem, Miró crearia les seves extraordinàries pintures oníriques d'acord amb, una altra vegada, l'encertada i establerta denominació de Dupin⁶.

Els anys trenta, Miró, un home taciturn i pessimista, probablement depressiu, va tenir una gran crisi, tant personal com pel reflex de la situació política terrible que es vivia a Espanya i a Europa. Se sentia, com pot llegir-se en les seves cartes d'aquest període, ansiós i desorientat⁷. El MoMA de Nova York va preparar recentment una exposició excel·lent sobre aquests anys⁸, i que acabava amb un quadre singular i estrany, *Naturalesa morta amb sabata vella* (1937), que és representacional però difícil de classificar com a realista. Té a veure de forma ostensible amb la violència i la gana en la Guerra Civil espanyola. En el quadre veiem una sabata vella al costat d'una ampolla de ginebra embolicada en un tros de paper i una corda, una poma punxada per una forquilla i un rosegó de pa, tot en un espai fosc, on predomina el negre, conformant una mena de paisatge surreal. Estranys colors àcids apareixen aquí i allà, donant-li al conjunt un aspecte que li podem dir reverberant i psicodèlic. És una pintura al·lucinatòria que donarà pas, l'any següent, a uns autoretrats extraordinaris.

Autoretrat I (1937-38) és una obra molt detallada en el seu dibuix però que sembla inacabada, com si li faltàs el color. Els ulls de l'artista són allò que resulta més vistós del quadre, convertits en grans estrelles flamejants. Aquestes formes es repeteixen al voltant del cap del pintor en diferents parts del quadre, com si estiguessin surant. Diversos colors, més suggerits que pintats, sobretot al voltant del cap de l'artista, conformen una espècie d'aura lluminosa al seu voltant. El pintor no crema sinó que genera, o és, les mateixes flames que provoquen, o són, la

4. Margit Rowell, *Joan Miró, Selected Writings and Interviews*, Boston, G. K. Hall, 1986.

5. Jacques Dupin, *Miró, París*, Flammarion, 1993. Esmentam l'edició espanyola, Barcelona, Polígrafa, 2004, p. 95.

6. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 113.

7. Margit Rowell, *op. cit.*

8. Joan Miró, *Painting and Anti-Painting 1927-1937*, Nova York, MoMA, 2008, comissariada per Anne Umland. La Fundació Joan Miró de Barcelona i la Whitechapel Art Gallery de Londres van realitzar una altra exposició que cobria gairebé els mateixos anys, 1929-1941, el 1988-89.

seva visió. A aquesta obra la seguirà *Autoportrat II* (1938), un quadre completament diferent. Si no fos pel títol, per començar, no hauríem estat segurs del seu sentit originari; els seus colors, el negre, el vermell, el groc i el blau, són molt intensos. Gràcies al quadre anterior podem reconèixer que els dos grans cercles vermells, envoltats de flames grogues, són els ulls del pintor, l'únic que queda del seu físic. Els ulls destaquen sobre un fons completament negre al costat de siluetes d'estrelles, peixos, el que potser és un insecte amb ales en forma de mitja lluna, i altres motius abstractes de línies corbes i orgàniques. Aquí l'artista s'autoretrata com el mateix acte de mirar. S'identifica amb el que pinta i el que veu, un espai nocturn replet de llums flotants. La llum de la nit, potser, en aquell moment de beatitud descrit per Citati. Els sufís, els místics musulmans, també parlaven d'una llum negra com el moment màxim d'èxtasi espiritual. Tant Dupin com Rowell, i després molts altres comentaristes, que recullen testimonis de l'artista, parlaran de la importància que va tenir per a ell la lectura dels dos grans poetes místics espanyols, sant Joan de la Creu i santa Teresa de Jesús.

No obstant això, no estam pensant aquí en una religiositat catòlica, ni tan sols cristiana. Fa uns anys, el professor de Salamanca Javier Álvarez Rodríguez va publicar un fascinant llibre sobre l'experiència de fenòmens psíquics extraordinaris com una evolucionada forma de coneixement de la realitat que ell denomina *hipèria*, mitjançant la qual es demostra que es tracta d'una condició freqüent en místics, artistes i malalts mentals. Aquesta condició es manifesta en accessos sobtats de plor agradable o un sentiment de nostàlgia inefable, que irromp en la consciència de forma inesperada i passiva. Aquests estats d'èxtasi han estat perseguits algunes vegades, després, per aquells que els han viscut de diferents formes, a través de la meditació, la música i certs tipus de llum o la ingesta de drogues⁹. No resultarà excessiu recordar aquí que, el 1993, l'any del centenari de Miró, es va celebrar a Barcelona un simposi, que va donar lloc a un llibre¹⁰, que debatia les connexions entre certs desordres psíquics, l'experiència espiritual i la pràctica artística. Miró no va reflexionar per escrit sobre aquests temes, però sí que va parlar dels seus estats d'ànim, i també de quedar-se temps immòbil, en dejú, contemplant una paret per provocar-se al·lucinacions o visions¹¹. Les seves imatges posteriors, més que amb un exercici racional, tenen a veure amb l'inconscient col·lectiu del qual parlava Jung.

Va ser Michel Leiris que va descriure d'una manera més poderosa aquests aspectes espirituals de l'obra de Miró, en aquesta llarga cita recollida per Dupin i que no podem deixar de reproduir aquí una altra vegada gairebé en la seva totalitat: "Sembla ser que (...) abans d'escriure, pintar, esculpir o compondre una cosa que valgui la pena, és necessari acostumar-se a un exercici anàleg al que practiquen certs ascetes tibetans, a fi d'adquirir el que ells anomenen més o menys (...) la comprensió del buit. Aquesta tècnica —una de les més sorprenents que l'home hagi inventat mai en matèria d'alquímia de l'esperit— consisteix aproximadament en el següent: es mira un jardí, per exemple, i s'examinen tots els detalls —se n'estudien tots i cada un en les seves més infinitesimals peculiaritats—, fins que se'n tenguí un record d'una precisió i intensitat suficients per continuar veient-lo, amb igual nitidesa, fins i tot amb els ulls tancats. Una vegada adquirida la possessió perfecta de la

imatge, se la sotmet a un estrany tractament. Es tracta d'anar eliminant del jardí, un per un, tots els elements que el componen, sense que la imatge perdi la més mínima força o deixi, per feble que sigui, d'al·lucinar-nos. Fulla rere fulla, anam desposseint mentalment els arbres, pedra rere pedra despullem el terreny. Aquí traiem un mur, aquí un rirol, més lluny una criatura viva, més enllà una barrera recoberta de flors. Aviat només queden el cel purificat de tots els seus núvols, l'aire sense les seves pluges, el terra reduït únicament a la terra que pot ser llaurada i uns quants arbres primatxons que alcen el seu tronc i les seves branques resseques. També suprimim, quan els arriba el torn, aquests últims vegetals, de manera que només quedin cel i terra. Llavors cal fer que cel i terra desapareguin també; primer el cel, abandonant la terra a un terrible soliloqui, que haurà de desaparèixer una altra vegada, sense deixar absolutament res, última absència que permet a l'esperit veure i contemplar realment el buit. Únicament llavors podem començar a reconstruir el jardí peça per peça, recorrent el mateix camí en sentit invers. Després repetim la sèrie successiva de construccions i destruccions fins que arribi el moment en què, gràcies a aquesta seqüència d'operacions realitzades a ritme cada vegada més ràpid, adquirim la plena comprensió del veritable buit, la comprensió del buit moral i metafísic, que no és, com potser podríem arribar a creure, la noció negativa del no-res, sinó la comprensió positiva de l'esmentat terme, alhora idèntic i contrari al no-res, el que designam amb aquest nom tan fred com un sòcol de marbre i tan dur com el batall d'una campana: l'absolut, més difícil d'aprehendre que una arteriola de bronze en els intersticis d'una pedra imaginària. Entre els pintors contemporanis que han portat més lluny aquest tipus d'intents cal situar (...), el català Joan Miró"¹².

12. Michel Leiris, citat per Jacques Dupin a *op. cit.*, p. 122-124.



AUTOPORTRAIT II, 1938

Potser, apunta Dupin, *Pintura* (1925), un quadre blau monocrom de petit format, podria referir-se a aquesta idea de buit saturat de sentit. Una altra obra, titulada, *Foto. Aquest és el color dels meus somnis* (1925), és una pintura blanca on hi ha escrites les paraules del títol, "el blau és el color dels meus somnis", al costat d'una taca blava de pintura. Pensant en aquestes qüestions, record la poesia del cubà

9. Javier Álvarez Rodríguez, *Éxtasis sin fe*, Madrid, Trotta, 2001.

10. Joseph J. Schildkraut & Aurora Turó, editors, *Depression and the Spiritual in Modern Art, Homage to Miró*, Chichester, West Sussex, John Wiley & Sons, 1996.

11. "Somni amb un gran estudi", publicat per la revista *XXe Siècle*, París, maig de 1938.

13. El poema està recollit al seu últim llibre, publicat pòstumament, *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978.

José Lezama Lima, autor d'un poema titulat *El pabellón del vacío*, que també té a veure amb això¹³. En el poema, que s'inspira en els *tokonoma* japonesos —aquests llocs a les cases tradicionals on segons l'estació o el dia de l'any, es col·locava una obra d'art i un centre floral diferent—, el poeta es descriu esgarrapant una paret amb l'ungla, per perdre's després en aquesta esquerra mínima en la qual s'introdueix ell, però també, a continuació, el cel en tota la seva vastitud. Em sembla que això era el que feia amb el pinzell el Miró de les *Constel·lacions*. Lezama Lima també va escriure un assaig breu i bellíssim, *Confluencias*, un dels seus treballs més admirats, i on es descriu com a poeta, com algú expectant a qui la nit recobreix completament durant la seva espera. La nit és per al poeta, i aquí em cit a mi mateix: “immensa com el mar i repleta de veus. Li provoca terror i es converteix misteriosament en mirall. Aquella nit és també una mà estesa, símbol de tot allò que se li ofereix, i on es pot arribar a lligar després d'un esforç voluntari. La nit, el mar i la mà es converteixen així en respiració, concentració, flux orgànic d'imatges i cadència de paraules incessants”¹⁴.

14. Enrique Juncosa, “Prólogo”, a José Lezama Lima, *Confluencias*, Almería, Editorial Confluencias, 2011, p. 14.



PERSONNAGES MAGNÉTISÉS
PAR LES ÉTOILES MARCHANT
SUR LA MUSIQUE D'UN
PAYSAGE SILLONNÉ, 1939

Després dels autoretrats arribarà, precisament, la famosa sèrie d'imatges extàtiques i alambinades, obra mestra de Miró, formades per astres, xifres, personatges i ocells surant en un espai reverberant de llum. Parlem d'aquest flux orgànic d'imatges que suposen les *Constel·lacions*. En paraules de l'artista, aquesta sèrie de guaixos sobre paper estan inspirats en la visió dels cels nocturns i estrellats, i els seus reflexos en l'aigua. S'ha escrit molt sobre aquestes obres, i fins i tot s'han considerat com a respostes a la guerra, però em sembla que clarament tenen a veure amb aquestes experiències espirituals de què estam parlant. Una d'aquestes, precisament, es titula *L'escala de l'evasió*, com una pintura petita de 1939. Recordem que l'escala és un símbol místic comú, que per a l'historiador de les religions romanès Mircea Eliade significa la voluntat d'ascens a un nivell superior de la realitat. És un motiu freqüent a Miró i apareix a *Gos bordant a la lluna* (1926), que hem esmentat abans, i en altres obres com *El carnaval de l'arlequí* (1924-25) i *Paisatge amb gall* (1927). Les *Constel·lacions*, en tot cas, van ser començades a Varengville-sur-Mer, un poblet de la costa normanda, que Miró i la seva família van començar a visitar el

1938; el seu amfitrió era un amic seu, l'arquitecte Paul Nelson, que li encarregaria un mural per a ca seva. Aquest poble serà molt important per a la història de l'art d'avantguarda: allà s'havien escrit ja obres importants, Louis Aragon (*Traité du style*) i André Breton (*Nadja*), i Georges Braque hi tenia una casa. El paisatge humit i verd, amb pluges gairebé constants, no té res a veure amb els paisatges mediterranis lluminosos i secs que associam normalment amb el pintor. A Varengville, citant Dupin de nou, a Miró l'impressionarà “el pesat vol dels corbs sobre els plans de vastos horitzons”¹⁵, que potser expliqui la insistència en els ocells negres presents en la recta final de la seva obra.

15. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 238.

Poc abans de l'esclat de la Segona Guerra Mundial, l'agost de 1939, Miró s'havia instal·lat a Varengville, en una petita casa típicament normanda, i s'havia entregat, segons Dupin, “a una meditació silenciosa i activa, anàloga als exercicis espirituals, a través dels quals intenta evadir-se a força de penetrar cada vegada més profundament en la realitat interior”¹⁶. El mateix Miró va declarar a J.J. Sweeney, en una altra frase molt coneguda, “la nit, la música i les estrelles van començar a exercir un paper més rellevant en la suggestió dels meus quadres”¹⁷. El resultat, després de nou pintures sobre tela de sac creades el 1939, en les quals ja inventa el llenguatge que culminarà amb els guaixos, seran unes imatges d'escriptura sintètica sobre un espai gairebé líquid de gran mobilitat i ritmes orgànics. Hi reconeixem imatges d'astres, ocells i personatges que semblen sorgir en un flux, com dèiem, sense cap esforç, una vegada aconseguida la necessària concentració. La primera constel·lació està datada el 21 de gener de 1940 i l'última, el 12 de setembre de 1941. En aquest període de gairebé dos anys, els alemanys van envair París i Miró i la seva família van arribar a la capital francesa; des d'allà, amb moltes dificultats en ambdós trajectes, van arribar a Mallorca, passant per Vic i Barcelona. Miró va continuar amb el seu projecte amb sorprenent concentració tenint en compte aquests esdeveniments.

16. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 242.

17. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 243.

Després, els anys quaranta i cinquanta seran per a Miró uns anys de plenitud, en els quals treballa amb domini complet de les seves habilitats i en els quals aconseguirà un gran reconeixement internacional, incloses exposicions als museus més importants del món, de Nova York a Tòquio passant per Londres i París. Els cinquanta, a més, l'arquitecte Josep Lluís Sert dissenya un gran estudi per a ell, com sempre havia volgut, a Cala Major, la qual cosa li permetrà treballar en formats grans. En algunes d'aquestes obres de grans dimensions, Miró explora de nou la idea del buit que hem esmentat, sobretot amb els seus grans tríptics, com *Blau I, II i III* (1961) o *Pintura mural per a la cel·la d'un solitari I, II i III* (1968). Els tríptics semblen constituir espais per a la meditació, i el segon títol suggereix espais monàstics que ens conviden a endinsar-nos en el nostre interior, d'una forma semblant a les pintures de Rothko als cinquanta. Se sap que a Miró li agradava penjar els seus grans tríptics a les tres parets d'espais gairebé quadrats perquè l'espectador, en contemplar-los, fos gairebé literalment dins l'espai pictòric. Aquests espais, com algunes de les sales de la Fundació Joan Miró de Barcelona, no són gaire grans, com si convidassin l'espectador a experimentar les obres en solitud. Una vegada més, observam que la pintura és per a Miró la porta d'entrada a una realitat superior.

Tanmateix, en els anys seixanta i setanta Miró pintarà també obres violentament gestuals, de vegades de gran format com ara *Personatges, ocells en la nit* (1973) o *Mans volant cap a les constel·lacions* (1974), a més de les seves pintures cremades i esquinçades amb ganivets. Aquestes obres han estat interpretades políticament, i Miró efectivament va titular alguns treballs de forma inequívoca com *Maig del 68* (1968) o el tríptic *L'esperança del condemnat a mort I, II i III* (1974), realitzat en resposta a la condemna a mort de l'anarquista Puig Antich en l'època franquista. Algunes de les formes en aquestes pintures estan realitzades amb gestos ràpids com l'acte mateix de llançar-hi un poal de pintura damunt, i tenen alguna cosa de grafit de carrer, activitat utilitzada amb molta freqüència en aquells anys per comunicar consignes polítiques, encara que sense els títols potser mai no les haguéssim interpretat així. Sens dubte, tots recordam també la participació de Miró en el Pavelló de la República Espanyola a París durant la Guerra Civil (1937), on es va exposar el *Guernica* de Picasso al costat d'una gran obra extraviada de Miró, *El segador català*, una gran figura expressionista que sosté una falç (1937). I aquesta no va ser l'única mostra de solidaritat amb el govern republicà.

Tornant als seixanta, Miró també participarà en un projecte organitzat per Pere Portabella en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, titulat *Miró, l'altre* (1969), quan realitzarà una pintura efímera de quaranta metres de llarg en els vidres de la planta baixa de la institució i que ell mateix esborraria en acabar l'exposició, mentre el cineasta organitzador el filmava. La mostra es va planejar com una rèplica a la seva retrospectiva a l'Antic Hospital de la Santa Creu, que va tenir lloc alhora, i que alguns consideraven una manipulació de l'obra de Miró per part del règim franquista. Pensat des d'una perspectiva actual, la sensació és que Portabella també estava manipulant Miró que, a més d'una celebritat internacional, era una persona molt generosa, només que des d'un altre punt de vista i amb el seu consentiment. En qualsevol cas, Barcelona reconeixerà finalment Miró com un dels seus fills més il·lustres en projectar, amb Josep Lluís Sert, la Fundació que duu el seu nom a Montjuïc i que va obrir les seves portes el 1975, en vida de l'artista.

En els últims anys, i aquí ja esmentam obres incloses en l'exposició que presentam, Miró realitzarà també un grup de pintures sobre quadres que havia trobat en mercats ambulants, com *Cavalls sorpresos per un ocell* (1976), que demostren la seva permanent inquietud, igual com les teles cremades a les quals ja ens hem referit. Continua pintant, a més, sobre suports no convencionals, com ara plàstic —*Personatges* (1976)—, zinc —*Dona, ocell* (1970)—, o lones utilitzades en tasques agrícoles, com la recol·lecció de l'ametlla —*Pintura* (1962) i *Paisatge animat* (1973)—, a més de cartons, fustes diverses i masonita. Les dues últimes obres esmentades, de format vertical, no estan tensades en un bastidor i tenen alguna cosa d'estendard, i també de pintura oriental, especialment la més recent, *Paisatge animat*, on les formes dibuixades amb traços negres suggereixen ideogrames. A Miró, que va visitar el Japó en diverses ocasions als anys seixanta, i que havia pintat *quadres poema*, havia d'interessar-li la calligrafia i la tradició de pintures escrites japoneses. També, durant els seus últims anys d'activitat artística, Miró va pintar quadres petits com la majoria dels reunits aquí. En molts d'ells, com ja hem avançat, domina el color negre, amb les seves connotacions nocturnes, i apareixen formes principalment de dones, caps, personatges i ocells.

L'obra més tardana de Miró no ha rebut encara l'atenció crítica que mereix¹⁸. El pes de la crítica formalista és encara tan important, sobretot en discutir el treball dels artistes moderns, que la idea de novetat preval sobre tots els aspectes. A més, Miró va continuar treballant en una època en què triomfa l'art conceptual i entra en desprestigi la mateixa pintura i l'escultura realitzada en bronze. Dupin va aventurar, "Miró no revoluciona el seu llenguatge, l'aprofundeix i el desposseeix"¹⁹. Potser el més atractiu de l'obra final mironiana és l'evident urgència en la seva realització, i també la seva obstinació, que aconseguen contrarestar el que alguns han vist com a repetitiu. Són obres necessàries i per tant vertaderes, la qual cosa els atorga un poderós valor emocional. Potser les més belles de les seves últimes obres són els nombrosíssims i inquietants caps negres, amb ulls lluminosos, vermells o blaus, i els quadres protagonitzats per dones, potser deesses de la nit a les quals persegueix en la recerca de fertilitat creadora, com a *Dona en trànsit per la fugida de les estrelles fugaces* (1969), *Dona i rifelet de rossinyol en la nit* i *Dona davant de la lluna* (ambdues de 1971), *Dona amb tres cabells envoltada d'ocells en la nit* (1972), *Dona en la nit* i *Dones, ocells* (ambdues de 1973), *Dona davant de la lluna II* (1974), entre moltes altres.

18. Destaca l'exposició *Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006.

19. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 337.



PERSONNAGES DANS LA NUIT GUIDÉS PAR LES TRACES PHOSPHORESCENTES DES ESCARGOTS, 1940

Sherezade, la narradora protagonista de *Les mil i una nits*, s'ofereix al sultà Shahriar, que havia manat executar tres mil verges després de casar-s'hi com a revenja contra la seva dona infidel. Però abans d'entregar-s'hi, Sherezade demana de poder explicar-

li una història a la seva germana. Allarga la història de tal manera que no s'acaba en tota la nit i és necessari continuar la pròxima nit, i tornarà a succeir fins arribar a les mil i una nits, el títol d'aquest clàssic universal, quan el sultà, enamorat de la narradora bella i intel·ligent, es casa amb ella i acaba amb la seva sagnant revenja. Les dones que Miró pinta amb tanta insistència al final de la seva carrera són per a ell com les històries que explica Sherezade, el mantenen viu. Els ocells, d'altra banda, capaços de volar cap a les altures, i símbols d'ascensió a una altra realitat, com les escales abans esmentades, potser se li representen en l'acte creador entès de forma extàtica. Curiosament, un dels poemes més coneguts de la literatura sufí és *La confederació dels ocells*, un llarg poema escrit al segle XII pel persa Farid al-Din Attar. En aquesta obra els ocells inicien un llarg viatge, liderats per un puput, a la recerca d'un ocell que ningú no ha vist mai i al qual volen nomenar rei. Després de moltes vicissituds descobreixen que s'estaven buscant a si mateixos.



FEMME DANS LA NUIT, 1945

Dupin li va preguntar a Miró si el negre de les seves obres finals anticipava la mort i l'artista va respondre amb una negativa. Pens que continuava meravellant-se amb la llum negra de la qual hem parlat, circumstància que potser provin obres com *Cap a l'evasió I, II i III* (1972), tres pintures on un gran sol vermell sura al costat d'alguns símbols astrals en un espai negre, encara que amb àmplies àrees lluminoses blanques. O també una de les grans obres mestres d'aquest període, *Dansa de personatges i ocells sota un cel blau. Centelles* (1968), a la col·lecció del Centre Georges Pompidou de París. Aquí veiem sota una llarga línia de l'horitzó negra, i sobre un fons blau, altres formes negres que s'assemblen a notacions musicals i lluminosos punts vermells. Si és un espai exterior, potser un cel estelat replet d'ocells nocturns, tanmateix la imatge també suggereix extensions interiors infinites. Miró sempre és ambigu amb els seus símbols, ofereix imatges merament líriques que no obstant això constitueixen tributs a la nit com a lllindar del misteri poètic o artístic.

Per acabar, ens referirem al seu treball escultòric. A finals dels anys vint, Miró havia realitzat ja diversos *collages* d'objectes molt en sintonia amb les idees surrealistes. També va modelar diverses escultures, pròpiament dites, als quaranta i cinquanta. Però fins que no va utilitzar el nou i espaiós taller de Cala Major, no es va concentrar amb determinació en l'escultura. Miró col·leccionava objectes de l'artesanía popular, com els siurells de Mallorca, uns xiulets blancs amb forma de figures i pintats de colors, però també estris de tot tipus, com joguines o també carbasses, pedres i troncs de formes suggeridores. Algunes de les seves escultures són una juxtaposició d'objectes diferents, des de closques de tortuga i banyes d'animals fins a formes de sabates, cistells de vímet o timons de vaixell; molts d'aquests objectes tenen alguna cosa del joc surrealista per excel·lència, el cadàver exquisit. Més endavant, en fondre-les en bronze, els objectes s'unifiquen en un tot, que en la majoria d'ocasions té alguna cosa de tòtem o de personatge. Molts d'aquests personatges, grotescos i subversius, semblen que han sortit d'una obra de teatre d'Alfred Jarry, *l'Ubu Roi* del qual va fascinar Miró, però també es refereixen a les seves anomenades "pintures salvatges" dels anys trenta. Algunes de les escultures estan fetes també a partir de ceràmiques posteriorment foses en bronze. Miró va ser afortunat de treballar amb Llorens Artigas, i crear amb ell des de peces petites fins a grans projectes ceràmics a tot el món. Moltes de les ceràmiques de Miró són escultures en si mateixes, encara que també va treballar amb formes convencionals. Un altre dels col·laboradors de Joan Miró va ser Josep Royo, amb qui va realitzar nombrosos tapissos. En aquesta exposició s'inclou *El llangardaix de les plomes d'or* (1989-1991), en aquest cas una obra d'imposant presència realitzada pòstumament. Com la majoria dels seus tapissos, és una obra d'aparença sumptuosa que té tant alguna cosa de tradicional tribal com alguna cosa plenament contemporània, sensacions que amb tota certesa es multipliquen en funció d'on s'instal·la l'obra.

És probable que l'obra de Miró, sobretot des d'aquesta perspectiva espiritual que hem volgut analitzar, estigui apartada de les formes materialistes que semblen dominar ara l'escena de l'art contemporani, encara que també existeixen artistes que continuen explorant aquestes qüestions i no només des de la pintura, com Fred Tomaselli, Philip Taaffe, Francesco Clemente, Wolfgang Laib o Bill Viola. La generació de Miró, en tot cas, va ser també la d'historiadors com Sigfried Giedion, que en parlar de l'art rupestre es va referir a «un present etern». En una entrevista molt coneguda amb Georges Duthuit, publicada el 1936, Miró va afirmar "cada mica de pols porta l'ànima d'una cosa meravellosa. Per comprendre això, hem de recuperar el sentit màgic i religiós dels pobles primitius"²⁰. A Miró, sens dubte, el satisfia la seva pròpia dissolució en un èxtasi místic d'identificació amb l'infinit, quan podia aconseguir-ho, però no es perdia en aquest èxtasi ni el relacionava amb la religió. Ho transformava tot en sofisticades imatges plàstiques, i així en va aconseguir algunes de les més memorables que es coneixen. El seu ofici el va mantenir al món, amb els peus a terra, i mitjançant aquest ofici ens continua fent reflexionar sobre veritats íntimes i profundes.

20. Georges Duthuit, entrevista publicada a *Cahiers d'art*, París, núm. 8-10, 1936.