

JOAN MIRÓ Y LA PASIÓN POR EL SOPORTE

José María Pardo

La muestra *Miró, la luz de la noche* reúne veinticinco pinturas, catorce esculturas y un tapiz, cuya cronología abarca prácticamente dos décadas, de 1962 a 1979: un ciclo de intensa actividad pictórica, una vez finalizada la construcción del nuevo taller; y complementado, tras adquirir Son Boter, con la gestación de esculturas y la producción de obra gráfica. En esta etapa, seguro de sí mismo, Joan Miró alcanza un nivel de liberación sorprendente en el proceso creativo y en el tratamiento del material artístico. Se desenvuelve en cualquier técnica, procedimiento o soporte para expresarse plásticamente. Profundiza trabajando en series, obras que acostumbra a iniciar, elaborar y concluir de forma solidaria, y que suelen coincidir en el procedimiento pictórico y en el soporte. Esta exposición reúne una selección de obras pertenecientes a varias de dichas series, que ilustran el discurso del artista en ese período y de las cuales algunas de ellas se muestran por vez primera.

A partir de 1959 el taller proyectado por Josep Lluís Sert se va llenando de obras, aunque no ha sido fácil. Vacío, el luminoso taller puede ser tan abrumador como la superficie blanca del cuadro¹. Miró maneja pocos referentes, se alimenta de sí mismo. Para seguir ampliando su imaginario, necesita rodearse de obras: comenzadas, en diferentes momentos del proceso de creación o finalizadas por completo. Un decenio más tarde, su pintura es más espontánea y directa, más abierta a la experimentación con nuevos materiales. Prescinde de los trazos previos de carboncillo —una guía formal— y ataca la superficie directamente con la pintura, asumiendo más riesgos a cambio de mayor integridad y frescura. Trabaja con gran variedad de soportes, lo que, sin suponer novedad en su trayectoria, en el decenio de 1970 se incrementa notablemente; esta exposición lo pone de manifiesto. (P. 88, 89)

El proceso creativo de Joan Miró es complejo y variable, cuestión sobre la cual tenemos abundantes referencias²; son testimonios íntimos y directos de un pintor sobre su trabajo, recluido en el taller e inducido a pintar... “por una fuerza más poderosa que yo, que no puedo dominar”³, lo que nos invita a hablar de un comportamiento atávico y de una necesidad vital de pintar, dibujar, grabar, esculpir o modelar un imaginario inagotable. Descifrar la complejidad de la naturaleza material que hace posible ese imaginario requiere una observación atenta de la factura pictórica, de las materias de las que se vale, de la disposición de las mismas y de su aplicación en las superficies sobre las que actúa. La intención de este breve escrito es aproximar estas obras al contexto de los asuntos de taller, a la alambicada cocina pictórica de Joan Miró; el cómo y con qué conforma sus obras.

En una lectura cronológica, *Painting* (NÚM. CAT. 1, P. 101) está pintada sobre un lienzo de un formato alargado, sin imprimación y sin bastidor, que nos remite a las sargas y estandartes medievales, quizás con proporciones orientales. Miró trabaja estas obras en el suelo, proyectando *drippings*, provocando salpicaduras, aplicando veladuras y trazando signos; el mismo procedimiento que emplea un decenio más tarde en *Paysage animé*, (NÚM. CAT. 6, P. 109), un tejido similar pero de mayor dimensión. Son obras austeras y esquemáticas, que aparecen de forma recurrente y cuyo inhabitual formato vertical sugiere un reto compositivo. Miró tiene buena experiencia en la

1. La construcción se concluiría en 1956, pero debido a contratiempos, viajes, y sobre todo a los encargos públicos en los EE. UU., la toma de contacto con el nuevo espacio y con la pintura se retrasaría hasta 1959.

2. En diversas conversaciones y entrevistas a lo largo de su vida, refiere abundante información sobre la dinámica de ese proceso y la práctica de taller, Véase: Raillard, Georges, *Ceci est la couleur de mes rêves*. París, Seuil, 1977. Edición española, *Conversaciones con Joan Miró*, Barcelona, Gedisa, 1978; Rowell, Margit, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, 2002.

3. Raillard, Georges, *op. cit.* p. 146.

resolución de los problemas compositivos inherentes a las grandes panorámicas, pero ahora se enfrenta a mayores dificultades, surgidas de la verticalidad de este formato y de la exigencia de una nueva lectura del mismo. Y en este trance, le serán de gran ayuda las dimensiones del nuevo taller, que ahora le permitirán observar y analizar con inédita perspectiva el desarrollo de su trabajo.

La vocación de Miró por la pintura deviene un compromiso absoluto por lo que afecta a cualquiera de los *mediums* pictóricos. Pigmentos y colores, sea en forma de óleos, caseínas, acrílicos, *gouaches*, acuarelas, ceras o pasteles, son sus herramientas habituales. Pero tampoco desdeña materias de segundo orden, como colorantes y resinas industriales, blancos y negros en esmaltes fluidos e incluso masillas; cualquier material puede ser inducido por Miró a una finalidad artística. Pero también es poderosa su pasión por el soporte, los soportes en general, el sustento de sus pinturas⁴. La uniformidad industrial de lienzos, telas, tablas o cartones, tiene límites expresivos; están exentos de irregularidades e imperfecciones y llevan inevitablemente a una suerte de reiteración en los efectos. Para Miró, la delicadeza de ese material artístico es aceptable pero insuficiente y su recorrido experimental alcanza lo que es posible adquirir en el comercio especializado y también lo que puede encontrarse por azar en el sitio más insospechado.

En cuanto al color, se muestra extraordinariamente selectivo. Es fácil deducir que su paleta está más próxima a un refinado pintor del paleolítico que a un virtuoso de esa herramienta (como era Delacroix, bien servido de paletas estructuradas escrupulosamente por gamas y preparadas por ayudantes⁵). Acerca de la paleta esencial de Miró, no es adecuado hablar de un colorido genérico ni de gamas —verdes, azules, rojos o amarillos—, sino de variedades específicas de color, de cobaltos y cerúleos en azules o de cadmios en rojos y amarillos, por citar algunos ejemplos decisivos. Se trata de un colorido al que se mantiene fiel y que le identifica de forma inequívoca en cada superficie pintada, ya se trate de fondos o de signos: 2+5=7 (NÚM. CAT. 2, P. 103)⁶. Las propiedades de esas variedades de color son determinantes en el efecto pictórico y también categóricas en cuanto a la estabilidad y la permanencia del color. Con ellas abarca Miró el espectro cromático al completo, visible en los velados, degradados, frotados o fundidos, que apreciamos en los fondos. Por contradictorio que parezca, esa pureza cromática limitada en número es precisamente la que le permite —a base de reiteradas mezclas— obtener amplias gamas intermedias de tonalidades limpias y diáfanos⁷.

Buen conocedor de la cocina pictórica, Miró suma a esos recursos técnicos una intuición admirable. La elección del soporte resulta decisiva y depende de su intencionalidad. Sobre un tejido similar a las sargas de algodón descritas, pueden obtenerse resultados por completo diferentes. En *Femmes et oiseaux II* (NÚM. CAT. 3, P. 104), *Femmes et oiseaux III* (NÚM. CAT. 4, P. 105) y *Tête, oiseau* (NÚM. CAT. 9, P. 115), se trata de un lienzo de lino fino y tupido, de hilatura uniforme, un tejido que Miró conoce a la perfección y utiliza con frecuencia. La tonalidad neutra y cálida de esa fibra resulta un fondo magnífico; aprestada ligeramente, la textura le permite aplicar con largueza la materia de color, el óleo que la impregna y se traba en la sobria superficie, y también aceptarlo diluido a voluntad. Pero, sobre todo, ese fondo le

permite el uso del blanco —difícilmente aplicable en superficies imprimadas—, que deviene otro color y se hace perceptible en el cuadro. Sobre estas bases neutrales de lino Miró *pinta el blanco*, que modula por superposición como cualquier otro de la paleta, y en no pocas ocasiones llega a ocupar la superficie casi por completo, creando las sutiles plataformas sobre la que superpone su mundo simbólico de formas, signos o estrellas.

En principio, cualquier tipo de materia es candidata a convertirse en sustento del color. La variedad en los soportes es indiscutible, pero es complicado precisar preferencias o inclinaciones. Se trata de un comportamiento recurrente⁸. Los tradicionales se mantienen a lo largo de su carrera, Miró los conoce a la perfección y sabe lo que puede extraerse de ellos, mientras que las cualidades imprevisibles de otros inéditos o inhabituales —para él— pueden generar toda suerte de efectos fortuitos. Pero sobre todo le fascina la dialéctica que se establece entre soporte y procedimiento, que él arbitra, asociando continente y contenido en la soledad del obrador⁹. A Miró puede provocarle tanto una trama irregular, accidentada y absorbente, o todo lo contrario como la superficie pulida e impermeable del zinc —*Femme, oiseau* (NÚM. CAT. 5, P. 107)—, sobre la que el óleo discurre con fluidez, procura espesor, densidad y opacidad con menos cantidad, gracias a la nula absorbencia de la plancha metálica. Lo contrario de lo que ocurre en dos obras que titula de la misma forma, *Tête* (NÚM. CAT. 11, P. 119; NÚM. CAT. 24, P. 143), que forman parte de esa exploración de texturas y materias no sólo no convencionales, sino raras, como el papel embreado¹⁰; (IL. 1, P. 82; IL. 2, P. 82) la estructura corrugada de ese envoltorio, que se mantiene grapado a una rústica tabla, es suficientemente sugestivo para conformar una serie a principios de 1976.

Estos ejemplos refieren la importancia de la epidermis de las obras de Miró, el sentido táctil de su pintura, la factura del cuadro. Pero esa factura es muy variable en las obras del artista; está condicionada por la tipología del procedimiento y por las propiedades físicas y la textura del soporte. En ocasiones, su elección alcanza toscas materias de desecho, como ocurre en el caso de *Personnages* (NÚM. CAT. 23, P. 140, 141), pintada sobre una superficie tan sorprendente como el polipropileno: una robusta bolsa de abono agrícola de la que elige la parte exterior, más erosionada y con el etiquetado impreso, y que debió de llamar su atención por el desacostumbrado color del envase, un llamativo amarillo apto para superponer esos *Personnages* en 1976. Aunque pueda deberse a la casualidad, una obra que Miró fecha el día siguiente a la comentada, *Oiseaux en face de l'horizon* (NÚM. CAT. 8, P. 113), es una notable pintura al óleo sobre lienzo convencional, cuyo reto consiste en distribuir sobre la superficie el llamativo amarillo anaranjado sin saturarlo de color, evitando superposiciones y mezclas y perfilando cuidadosamente el espacio ocupado por *drippings* y signos.

Naturalmente, no todo es poético en la obra mironiana. También la violencia aparece reflejada en sus obras, como es bien sabido. Con frecuencia ese ímpetu alcanza la textura de la superficie y en ocasiones llega incluso al soporte. Se trata de una agresión que Miró transfiere sin sublimarla, con raspados y perforaciones. Una violencia soterrada y cuidadosa, controlada y minuciosamente programada,

8. Precisamos que nos referimos exclusivamente a soportes de pintura, pues la obra sobre papel tiene un catálogo independiente.

9. Sobre materiales y procedimientos en la pintura de Joan Miró, véase: Pardo Falcón, José M., "D'Altamira a Son Boter. Entre el ritu i la màgia, Aproximació al procediment pictòric de Joan Miró", en: *Institut d'Estudis Baleàrics*, nº 47-48, p. 75-92, Palma, 1993-1994; Pardo Falcón, José M., "Miró frente al blanco", en: *Picasso, Guston, Miró, de Kooning. Painting for themselves: Late Works*, Bremen, Hirmer, 1996, p. 122.

10. Empleado como forro aislante y protector en embalajes para el transporte; un material quizás sofisticado en la época pero rápidamente obsoleto debido a los avances de la industria del plástico.

4. Raillard, Georges, *op. cit.* p. 187.

5. Gage, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1993, p.185-187.

6. Variedades surgidas de la industria química a lo largo del siglo XIX, que mejoraron la luminosidad, la estabilidad y la permanencia de los "colores finos para artistas", principalmente rojos, naranjas, amarillos, azules y blanco.

7. Evitando los pigmentos terrosos, las gamas de ocres, tierras y rojos naturales, menos luminosos y poco transparentes, cuya tonalidad puede obtenerse a base de mezclas de primarios.

como los orificios que perfora en dos pinturas sobre cartón grueso, *Personnage* (NÚM. CAT. 13, P. 123) y *Femme, oiseau* (NÚM. CAT. 18, P. 133), que centran el punto de tensión de cada una de ellas y cuya importancia se ve incrementada por contraste con estos mismos efectos, atenuados cuando ese punto está simplemente pintado, como ocurre en *Femme* (NÚM. CAT. 19, P. 135). En *Femme, oiseaux, constellations* (NÚM. CAT. 14, P. 125) se trata de una agresividad sutilmente velada; aparece en algunos grafismos —los que definen la boca del personaje—, que pueden parecer pintados pero que han sido incisos con un instrumento punzante (*grattage*) erosionando las capas de pintura hasta el límite, cuando aparece la trama del lienzo, y con ella el efecto deseado en el inquietante personaje (IL. 3, P. 84). Esta última obra, junto con *Femme, oiseaux* (NÚM. CAT. 15, P. 127) y *Tête* (NÚM. CAT. 17, P. 131), evidencian la jerarquía del negro, que ocupa gran parte de la superficie y que el artista ha abordado por superposición hasta considerarlas concluidas. Son pinturas admonitorias e inquietantes, con poco espacio para la sutileza pictórica, que puede intuirse oculta bajo el negro que la recorta abruptamente, y que en el caso de *Tête* (NÚM. CAT. 17, P. 131) conforma una imagen siniestra y tenebrosa, una mirada inquisidora que propicia incluso la confusión en los términos espaciales.

El concepto espacial de Miró no es heredero de la caja del Renacimiento que la vanguardia trastoca a principios del siglo xx. El espacio mironiano no tiene marco, no está sujeto a normas y es difícilmente tangible. En esa línea, la uniformidad inmaculada del lienzo no parece lo más apropiado para obtener efectos de profundidad espacial; transmutar ese muro impoluto en espacio obliga a un trabajo previo de los fondos. Miró se enfrenta al blanco del lienzo con la misma ferocidad o con el mismo refinamiento que en ciclos anteriores. Su actitud viene condicionada por el momento y la circunstancia. En *Personnages, oiseaux* (NÚM. CAT. 10, P. 117), la síntesis y la violencia gestual que despliega en la parte superior del fondo contrasta con la minuciosidad con la que Miró construye el decisivo trazo rojo, que a cierta distancia puede parecer un gesto continuo, pero que ha sido resuelto con gruesos empastes, a base de pequeñas pinceladas aplicadas con precisión y cuidado extremo (IL. 4, P. 86; IL. 5, P. 86).

El accidente, sea natural o deliberado, es el punto de partida de una gran mayoría de obras, en cuya génesis interviene en diferentes grados la violencia: un disparo de consecuencias imprevisibles —la *action painting*— que le guiará en el camino hacia las formas y los signos, válido tanto sobre una tabla convencional —*Personnage* (NÚM. CAT. 21, P. 138)— como en una accidentalmente mutilada —*Personnage et oiseaux* (NÚM. CAT. 22, P. 139)—. Pero Miró también se concede treguas: así nacen obras iniciadas sin luchas aparentes, a base de grandes repartos de la superficie, de pactos que mantienen impecable una parte del terreno pictórico —*Paysage* (NÚM. CAT. 7, P. 110, 111)—. Se trata ahora de divisiones producto de la reflexión, de acuerdos y de compromisos en la partición de la superficie; conviene recordar que en las últimas obras, inacabadas y misteriosas, Miró se enfrentará al blanco exclusivamente con negro, parcelando tajantemente el territorio del cuadro.

Sea como fuere, cualquiera de sus obras nos remite indefectiblemente a Miró, independientemente del soporte sobre el que esté pintada: una especie de

sortilegio que convierte en un *miró* cualquier objeto sobre el que actúa¹¹. El soporte modifica el resultado, en ocasiones sustancialmente, además de condicionar el proceso: qué puede aplicarse con éxito y qué procedimiento no es conveniente aplicar. Miró experimenta sobre todo tipo de telas, lienzos, papeles, cartones y cartulinas, pero la variedad de los lienzos es limitada y el cartón también tiene límites¹². Materias similares al cartón, pero más rígidas y resistentes —los aglomerados de fibras— le aproximan, gracias al colorido de las fibras, a la pared del pintor parietal (NÚM. CAT. 12, P. 121)¹³. Algunas variedades, particularmente la masonita y el celotex¹⁴, son idóneas para soportar las tensiones de la materias que Miró superpone y accidentan la superficie, para resistir frotados, incisiones y raspados, e incluso perforaciones, complicados o imposibles sobre otros materiales. La tonalidad intermedia de esas superficies da resultados de gran riqueza cromática y variedad de los acabados, con efectos mates, brillos esmaltados y transparencias del color; fondos que remiten a un espacio en el que navegan signos y galaxias, en el caso de *Après les constellations* (NÚM. CAT. 16, P. 128, 129), o a morfologías indefinidas y expectantes que nos escrutan: *Femme, oiseaux* (NÚM. CAT. 18, P. 133).

En ocasiones, el contenido simbólico supera el simple atractivo material. *Chevaux mis en fuite par un oiseau* (NÚM. CAT. 20, P. 136, 137) forma parte de una insólita serie conocida como *pasterades*, pinturas de autores anónimos que responden a lo que puede denominarse el *kitsch* pictórico en los años del desarrollismo franquista; tal elección, de efecto remarcado por el título, es un guiño de complicidad al espectador en el rechazo de lo más zafio de la pintura comercial de esa época y de lo que representa¹⁵.

En otro orden, la colaboración con el tapicero Josep Royo es exponente de las posibilidades plásticas de Miró en cualquier técnica artística, en su implicación con otros maestros en procedimientos específicos, como la cerámica con J. Llorens Artigas y Joan Gardy, en la que juntos obtienen la fórmula (la alquimia, podría decirse) para que Miró siga siendo Miró a mil grados de temperatura. Ahora se trata de una simbiosis del mundo mironiano con materias y procesos muy diferentes a la pintura, como los del tapiz, que obliga a Royo a explorar texturas y volúmenes alejado de la tradición (NÚM. CAT. 40, P. 174, 175).

En cuanto a Miró escultor, el catálogo razonado aparecido en 2006 revela el inmenso trabajo realizado en este campo¹⁶. La escultura aparece durante el decenio de 1920 y se mantiene pausada en el tiempo, pero rebrota y se expande considerablemente con la adquisición en 1959 de las casas de Son Boter, el solar anexo a Son Abrines. Son Boter se convertirá en la base de operaciones del trabajo escultórico y las paredes encaladas del interior en el soporte de los bocetos de algunas de ellas, lo que añade una nueva faceta pictórica a su ya amplio inventario de procedimientos y soportes: el Miró parietal. (P. 97)

El conjunto de esculturas tiene vida propia, pero se complementa con la pintura. Es la pintura en tres dimensiones. En esos volúmenes nada es etéreo y las formas que Miró sugiere o insinúa en las dos dimensiones cobran ahora una corporeidad más que evidente. Si sobre cualquier materia hace aflorar una pintura, en la

11. Fernández Miró, Emili "Joan Miró, ¿pintando para sí mismo?" en: *Picasso, Guston, Miró, de Kooning. Painting for themselves: Late Works*, Bremen, Hirmer, 1996, p. 122.

12. Fundamentalmente con procedimientos que requieren abundante humectación.

13. Ocasionalmente sobre variedades duras y compactas, comúnmente denominada tablex, el soporte de *Femme, oiseaux* (núm. de catálogo 12).

14. Paneles específicos de fibras prensadas que aparecen en EE. UU. durante el decenio de 1930, de diferente densidad y gran solidez estructural; la consistencia de un cartón extra-grueso resistente a la humedad.

15. Estas piezas las obtiene en anticuarios de ocasión de Barcelona; obras que habitualmente solían adornar el mobiliario de los comercios de muebles de ámbito popular.

16. Fernández Miró, Emili; Ortega Chapel, Pilar, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné. 1928-1982*, París, Daniel Lelong-Successió Miró, 2006.

escultura puede construir esa realidad artística con cualquier objeto. Repara en ellos, los escudriña, define sus funciones, los une, adosa o ensambla, y los dota de una nueva corporeidad, de una nueva identidad y de otra materialidad, que nos remite de nuevo a una inagotable imaginación creadora; comprometido con la escultura, el bronce a la cera perdida le permitirá materializar esas obras que construye con material diverso. Se trata de un trabajo en equipo con diferentes talleres, en Barcelona, Francia e Italia, que potencia al artista y a sus fundidores, los cuales acreditan su singularidad con diferentes pátinas y acabados. A este proceso añade Miró trabajar la obra seriada, como forma de llegar a un público más amplio. Salir del museo y ocupar espacios públicos era uno de sus objetivos fundamentales; la escultura *Femme et oiseau* (NÚM. CAT. 39, P. 173) que aquí se expone es una versión reducida de la monumental que contemplamos en el parque Joan Miró, (conocido como Parc de l'Escorxador), en Barcelona.

En cualquier caso, ya sea como escultor, pintor, grabador o ceramista, la obra de Joan Miró supone un punto de ruptura en los términos de la tradición artística, aunque esa ruptura sea compatible con una muy profunda vinculación a la historia del arte en lo que hay en ella de conjuro o invocación. En la prolongada andadura por ese camino incierto, sin maestros ni guías, y sin más indicaciones que su intuición, construyó su sueño juvenil de ser pintor¹⁷. Pero ese sueño era tan modesto como su actitud, porque en realidad Joan Miró lograría mucho más, convertiría su oficio en un ritual mágico y su taller en un laboratorio de alquimia. Sin límites para sus signos y sin reglas para los medios.

17. Raillard, Georges, *op. cit.*, p. 142. Los problemas de adaptación a las reglas del dibujo académico durante el período de formación, supusieron a Joan Miró una serie de contratiempos emocionales.

