

# Libertad / Poesía

## Proceso escultórico de Joan Miró (1928-1982)

---

MARÍA JOSÉ SALAZAR

Si algo define la obra y la personalidad de Joan Miró, son los vocablos POESÍA y LIBERTAD.

En tiempos difíciles, Jean-Paul Sartre, en su obra teatral *Las moscas* (1943), plantea la libertad como algo inherente al individuo, pero también como una cualidad que las circunstancias pueden modificar.

Cuando esta se adopta como forma de vida, trascendiendo el mero acontecer vital, las influencias, las modas, las costumbres y los reglajes quedan marginados para dar paso a una existencia relevante, que transfiere todo su trabajo creacional, tal y como sucede con Joan Miró.

«Evidentemente, la libertad del espíritu abre nuevos horizontes»,<sup>1</sup> confiesa el artista, lo que le permite, sin duda, romper con el arte tradicional, en un claro rechazo a las existentes reglas artísticas y sociales, sobre la base siempre de que el arte es una actividad moral.

Y si a esta condición de su personalidad aunamos su pasión por la poesía, nos adentramos en un universo único, excepcional y enriquecedor, en todos los campos de la creación que aborda: pintura, dibujo, obra gráfica, escenografía, ilustraciones, cerámica, libros de artista, creaciones en el telar y, por supuesto, en la escultura que presentamos en esta muestra en el Centro Botín de Santander. Realizaciones cercanas todas ellas a las vanguardias, pero especialmente personales y libres, de tal manera que configuran un mundo propio, denominado en ocasiones como «mironiano».

Joan Miró (1893-1983), nacido y formado en Barcelona, realiza su primera exposición en las Galerías Dalmau de dicha ciudad en 1918. En ella se percibe ya su camino de búsqueda en los trabajos que presenta, con clara influencia del postimpresionismo, de los fauves y del cubismo, sobre la base de un cierto naturalismo.

Dos años más tarde se traslada a París, siendo este un viaje decisivo. El conocimiento de las vanguardias derrumba en cierta medida su mundo artístico, de tal modo que durante los meses de su primera estancia se siente imposibilitado para trabajar, dedicándose por ello a visitar talleres de artistas, galerías y museos, así como enriqueciéndose en las diferentes tertulias literarias a las que acude.

La ciudad realmente le sedujo: «París, admirable; sol rosa y el Sena con niebla de beso. Pátina gris de los viejos edificios. Musical habla de las parisinas. Máxima educación y afabilidad»,<sup>2</sup> escribe a su amigo Ràfols nada más instalarse.

<sup>1</sup> Georges Raillard, *Conversaciones con Joan Miró*, Barcelona, Granica, 1984, pág. 91.

<sup>2</sup> Carta de Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 1920. Publicada en Margit Rowell, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia, IVAM, 2002, pág. 118.

Primera estancia que tiene una gran repercusión en su posterior trabajo, como reconoce el artista años más tarde:

¿La impresión que me produjo París? Un choque muy fuerte. Sí, muy fuerte. Quedé desconcertado por completo. No sabría explicar por qué. Lo cierto es que se traduce en una auténtica imposibilidad física. Voy a la Academia a dibujar y no puedo hacer nada. ¡Ni una sola línea! ¡No podía!.<sup>3</sup>

Choque artístico en el que incide en otras entrevistas:

Apenas llegué a París se me quedaron paralizadas las manos. Me era imposible sostener un lapicero entre los dedos. No era una parálisis física, sino intelectual. El choque de París había sido demasiado fuerte: estuve mucho tiempo sin poder hacer nada.<sup>4</sup>

Escucha, contempla y medita todo lo nuevo que le rodea, estableciendo entonces unas bases estéticas, libres de influencias, saturadas de poesía, que marcarán su camino.

Miró ya se había acercado a la literatura en Barcelona, durante su estancia en la academia Galí y a través de revistas de vanguardia, pero será en París, gracias a su amistad con André Masson, vecino de su estudio, cuando se adentre en profundidad en el mundo de la literatura y más concretamente en el de la poesía, que le fascina e influye en su posterior producción, realzando y personalizando de forma palpable su trabajo:

Masson era un gran lector y estaba lleno de ideas. Entre sus amigos se contaban prácticamente todos los poetas jóvenes del momento. Los conocí a través de Masson. A través de ellos escuché discusiones sobre poesía. Los poetas que Masson me presentó me interesaban mucho más que los pintores que encontré en París. Me sentía impresionado por las ideas que expresaban y especialmente por la poesía que discutían.<sup>5</sup>

Consolida ahora su amistad con los más importantes escritores del momento en París, enriqueciéndose con la lectura de sus textos. Establece buenas relaciones con el escritor rumano Tristan Tzara; los franceses Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon y André Salmon; el poeta chileno Vicente Huidobro, o los norteamericanos Evan Shipman, John Dos Passos, Henry Miller y, especialmente, Ernest Hemingway, quien además fue uno de sus primeros coleccionistas y con quien compartía tardes ejercitando el boxeo.

Miró reconoce que encontró entre ellos su camino: «Trabajo furiosamente; ustedes los literatos, mis amigos, me han ayudado mucho y facilitado la comprensión de muchas

<sup>3</sup> Luis Permanyer, *Los años difíciles*, Barcelona, Lumen, 1972, pág. 119.

<sup>4</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 80.

<sup>5</sup> VV. AA., *109 llibres amb Joan Miró* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Joan Miró, 30 de noviembre de 1989-28 de enero de 1990, pág. 223.

<sup>6</sup> Carta de Joan Miró a Michel Leiris, 10 de agosto de 1924. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 140.

cosas».<sup>6</sup> Quizás la libre elección de imágenes, el uso de las metáforas, la ruptura con la escritura tradicional, le llevan a modificar su concepto estético y contemplar la creación artística como simple poesía, alcanzando libertad en su expresión artística. Ello se percibe especialmente en sus pinturas de los años veinte, en las que traza poemas pintados que evocan imágenes.

Sin embargo, el mundo artístico le desilusiona al contemplar mucha obra fácil, motivada por la demanda de mercado, salvando en este primer contacto tan solo a Picasso, Matisse, Derain y Braque, del ingente grupo de creadores que conoce.

Comienza, de forma lenta pero segura, la construcción de su personal y libre lenguaje en el que la poesía toma carta de identidad: «Que mi obra sea un poema musicado por un pintor», manifiesta.<sup>7</sup>

Sus primeros trabajos, hasta 1922, están formados por pinturas detalladas, minuciosas, planas, en las que la imagen toma carta de identidad, siendo *La masía* (1921-1922) la máxima expresión de este primer momento, resumen de su relación con la tierra; posteriormente, desborda su imaginación, entremezclando lo real con lo imaginario, incluso reduciendo a signos elementos de la composición, como en la serie de los *Interiores holandeses* (1928), tres pinturas realizadas tras su viaje a los Países Bajos para contemplar la obra de los grandes maestros. Será a partir de este momento cuando elabore un mundo propio y definido, reduciendo la pintura a elementos básicos, como composición, línea y color, en la constante búsqueda de lo esencial. Y también es el momento en que la escultura, las formas tridimensionales, surgen en su proceso creador. Su concepto escultórico en cuanto a formas, volúmenes y utilización de materiales diversos, tiene su raíz en las vanguardias, y de una manera concreta en el dadaísmo y en el surrealismo.

En un principio conoce y se interesa por el movimiento dadaísta (1918), que propugna la libertad del individuo y cuyos planteamientos artísticos se reflejan en sus posteriores trabajos escultóricos, toda vez que Marcel Duchamp busca descontextualizar los productos prefabricados otorgándoles una nueva imagen o valor, realizando obras a partir de objetos de uso cotidiano –*ready-made*–, que hace patente ya en 1913 con la *Rueda de bicicleta*, aunque su obra más famosa es sin duda *La fuente* (1917), denominada en ocasiones como *Urinario*, y que presentó ese año en la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, abriendo nuevas vías artísticas, pero también sembrando incertidumbre y dudas.

Conoce este ismo a través de sus tertulios literatos y coincide con Duchamp en el uso de materiales cotidianos, no artísticos, en su planteamiento de poner fin al arte tradicional y crear un anti-arte asentado en las ideas: «Su actividad ha sido decisiva en la revisión del arte contemporáneo», comentaría años más tarde Joan Miró al ser preguntado por este artista,<sup>8</sup> por lo que entiende que, ahora, «la juventud esté con él».

Duchamp, por su parte, presta atención a sus iniciales trabajos experimentales y especialmente a su pintura: «[Miró] ejecuta algunas construcciones en relación directa con el surrealismo, en el juego de los elementos coloreados, entre ellos está lo mejor de

<sup>7</sup> Notas 1940-1941. Publicadas en Margit Rowell, op. cit., pág. 200.

<sup>8</sup> Santiago Amón, «Joan Miró cumple 85 años», *El País*, 4 de mayo de 1978.

su verdadera personalidad...».<sup>9</sup> Quizás en el dadaísmo encuentra la libertad que siempre soñó y buscó, a la vez que le abre las puertas para sus creaciones en el campo de la escultura.

Se interesa y se acerca también al surrealismo y, aunque muy apreciado por los miembros del grupo, nunca llegó a firmar manifiesto alguno, lo cual no fue obstáculo para que André Breton afirmara que era el más surrealista de todos los surrealistas.<sup>10</sup> Expone con el apoyo del grupo en 1925, a la vez que la revista *La Révolution Surréaliste* muestra sus obras. Esto hace que sea considerado como parte del movimiento, aunque el artista aclara esta vinculación:

Del mismo modo que han clasificado a Picasso entre los cubistas, a mí me han dado la etiqueta de superrealista. Pero yo, ante todo y sobre todo, quiero conservar mi independencia rigurosa, absoluta, total. Observo que el surrealismo es una manifestación sumamente interesante del espíritu, un valor positivo; mas no quiero seguir sus rigurosas disciplinas.<sup>11</sup>

Pinta en este año *El Carnaval de Arlequín*, concebido en plena libertad, pero también en plena penuria económica:

Intenté plasmar las alucinaciones que me producía el hambre que pasaba. No es que pintara lo que veía en sueños, como decían Breton y los suyos, sino que el hambre me provocaba una manera de tránsito parecido al que experimentaban los orientales.<sup>12</sup>

Cada vez es más autónomo, más independiente, más libre: «Yo no era surrealista. Un español no necesita ser surrealista, ya es irracional», a la vez que se afianza en su camino, rechazando la parte teórica e intelectual del grupo.<sup>13</sup>

Se distancia del mismo, a pesar de que son muchos los escritos que presentan el surrealismo como el origen de su cambio artístico, del que da fe el propio artista: «Yo estaba interesado en la idea de la *peinture-poesie* —pintura como poesía visual—, pero el aspecto narrativo del surrealismo, las pequeñas historias, me daban igual». Nunca se consideró componente del grupo, que ya entre 1928 y 1930 presenta diferencias irreconciliables en lo plástico y en lo político.<sup>14</sup>

Con todo, este movimiento es básico en su posterior desarrollo, no solo por el conocimiento y contacto con los artistas y escritores, sino porque le lleva a sintetizar las formas a la vez que encuentra su dicción en lo onírico, en los sueños. Ismo rupturista que está sin duda en el germen de su proceso creativo.

<sup>9</sup> Marcel Duchamp, «Joan Miró. Peintre» (1946), catálogo de la colección permanente de la Société Anonyme, Yale University Art Gallery. Reproducido en *Marcel Duchamp, Duchamp du signe*, París, Flammarion, 2008, pág. 197.

<sup>10</sup> «C'est peut-être, il est vrai, par là qu'il peut passer pour le plus surréaliste de nous tous». André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, París, Librairie Gallimard, 1928, pág. 62.

<sup>11</sup> Francisco Melgar, «Los artistas españoles en París: Juan Miró», Madrid, *Ahora*, 24 de enero de 1931, págs. 16-18.

<sup>12</sup> Lluís Permanyer, «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», Madrid, *Gaceta Ilustrada*, 1978, págs. 46-47.

<sup>13</sup> Miguel Tàpies, «Cronología», en VV. AA., *Miró. Escultor* [cat. exp.], Ministerio de Cultura, 1986, pág. 210.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

Y es especialmente importante en el tema escultórico, aunque sus inicios en esta técnica se remontan a los años 1912 a 1915; momento en que se forma en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja, a la vez que asiste a los cursos de la Escuela de Comercio y consolida su instrucción en la Escola d'Art dirigida entonces por Francesc Galí, quien le inculca el sentido y sentimiento de la forma, vendándole los ojos a la vez que le ofrece objetos diversos a su percepción, que luego ha de dibujar.

...Fue otro maestro cuya influencia aún siento. Era sumamente liberal y me animaba a tomarme libertades de toda índole en mi obra. El color, para mí, era fácil, pero con la forma tenía grandes dificultades. Me enseñó a dibujar a partir del sentido del tacto, dándome objetos que no me estaba permitido ver, pero que después debía dibujar. Es una manera de crear volumen.

Algo en lo que incide:

Tengo un sentido vivo de la forma después de tocar con los ojos cerrados [...] aún hoy, treinta años más tarde, el efecto de esta experiencia tocar-dibujar regresa en mi interés por la escultura: la necesidad de moldear con las manos, coger una bola de arcilla húmeda...<sup>15</sup>

Y no podemos obviar, por supuesto, cuanto hay en sus composiciones escultóricas de instinto artesano, heredado sin duda de su familia, ya que su padre era orfebre relojero y sus abuelos, por parte de su madre, ebanista y por la de su padre, herrero. Y lo percibimos igualmente en ese inmenso respeto por la labor de los trabajadores con los que colabora tanto en los talleres de obra gráfica como en las diversas fundiciones a los que acude, siempre con sencillez y humildad.

Miró, en 1927, sufre una grave crisis de identidad que le lleva a aseverar: «Quiero asesinar la pintura»,<sup>16</sup> expresión de un claro rechazo por las técnicas y materiales tradicionales, y aunque no alude directamente a la escultura, sin duda sus trabajos tridimensionales están en el germen de todo el proceso; tajante afirmación que ha llevado a escritores como Sartre o Paulhan a atribuirle erróneamente la autoría de una obra con esta frase como título.<sup>17</sup>

Y apenas un año más tarde, comenta: «Me propongo destruir, destruir todo lo que existe en pintura. Siento por la pintura un inmenso desprecio. Lo único que me interesa es el espíritu mismo».<sup>18</sup>

Palabras que responden a sus búsquedas, a su estado de ánimo, a su libre decisión de no atarse a nada: «Creo que para hacer algo en el mundo se debe tener un amor por el

<sup>15</sup> James Johnson Sweeney, «Joan Miró: Comment and Interview», Nueva York, *Partisan Review*, vol. 15, n.º 2, febrero de 1948, pág. 206.

<sup>16</sup> Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, París, Mouton, 1927, pág. 34.

<sup>17</sup> Tériade publica en *L'Intransigeant*, París, 7 de abril de 1930, pág. 8, esta cita, sin nombrar al artista. Miró desde el principio sostuvo que la frase era suya, y así ha sido reproducida en numerosas ocasiones.

<sup>18</sup> Francisco Melgar, art. cit.

riesgo y por la aventura, y sobre todo prescindir de aquello que el pueblo y las familias burguesas llaman 'porvenir'», comenta ya en 1928.<sup>19</sup>

Da comienzo en ese momento a lo que podemos denominar como su primera etapa escultórica. Produce obras tridimensionales que, aunque de escaso volumen, constituyen el punto de partida en este campo. Es un momento de inflexión, búsqueda y ruptura, libre de influencias, en el que atiende tan solo a lo plástico y a lo poético, muy parejo a su evolución pictórica y que se cierra en 1936.

Concibe en 1928 las tres versiones de *Danseuse espagnole* o *Portrait d'une danseuse*, con formato pictórico de marco tradicional, en las que trabaja intensamente el collage, remplazando la línea del óleo por un simple cordel y aportando de esta manera una nueva dimensión, muy alejada del uso que le había otorgado el cubismo, con papeles recortados que establecen relaciones con el propio objeto. Superpone en el espacio pictórico madera, cordeles, tablas, metal, sustituyendo de este modo las formas por elementos como lija o corcho, y los símbolos, por objetos reales: cartabón, pluma, que sin duda abren el camino de la escultura. Y aunque se habla mucho de influencias del surrealismo, entiendo que hay una base, un acercamiento al dadaísmo.

Evoluciona dos años más tarde, durante su estancia en Mont-roig, hacia formas más sintéticas —lo cual no se ha de entender como una divagación, sino como un simple modo de trasladar y hacer cercano su imaginario— que denomina *Constructions*, utilizando metal y madera, y para las que requiere la ayuda de un carpintero que sigue en todo momento las indicaciones y observaciones del artista.

Establece ahora los cimientos de sus trabajos escultóricos, en formas y método, cerrando así una etapa a la que nunca regresará. Y es así como, sirviéndose de la forma, con destreza y habilidad, como resultado de sus búsquedas, crea de manera sencilla, pero extraordinariamente poética, un conjunto escultórico alejado de los cánones tradicionales, en el que afloran figuras y objetos de desecho, como conchas, clavos, cadenas o plumas, siempre sobre soportes de madera.

Inicia lo que será su manera de dar forma a la escultura con ensamblajes, técnica conocida más popularmente con el término francés *objet trouvé*, o el inglés *ready-made*, al utilizar objetos vulgares, de uso cotidiano, cuyo sentido modifica, combinándolos en ocasiones, pero que en las manos de Miró se transforman y elevan sin duda a obra de arte; los denomina *Object*, *Sculpture-Object* o *Painting-Object* y en ellos, concebidos en plena libertad, como una expresión rápida y directa, ensambla madera, cuerda, hierro, hueso, corcho o mecanismos de relojería. Son trabajos que presentan una gran dicotomía, puesto que frente a la poética de sus pinturas, su alegría tonal o su delicada composición, surgen como elementos sólidos, duros e incluso secos, pero en los que se percibe la búsqueda de una tercera dimensión.

Las esculturas/construcciones de este primer ciclo de trabajo recibieron un gran reconocimiento por parte de los críticos y artistas, pero apenas tuvieron repercusión económica, acabando en manos de André Breton o de Georges Hugnet; los escasos

<sup>19</sup> Francesc Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», Barcelona, *La Publicitat*, 14 de julio de 1928. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 155.

ejemplares que se conservan se encuentran hoy en su mayoría formando parte de las colecciones de grandes museos, que debido a la delicadeza y fragilidad de las piezas, las custodian y atesoran, valorando su importancia y reconociendo su trascendencia. Solo así podemos entender que instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York, el Centre Georges Pompidou de París, la Staatsgalerie de Stuttgart o el Stedelijk Museum de Ámsterdam, entre otros, no accedan a mostrar estos trabajos fuera de sus propias salas.

En el verano de 1931, en Mont-roig, concibe *Personaje*, considerada sin duda su primera escultura; representa a un hombre, quizás preparado para una cita, que se guarnece de la lluvia bajo un paraguas y porta en su mano un gran ramo de flores, y proporciona cierto sentido erótico a la figura. Publicada en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* en diciembre de 1931, y expuesta dos años más tarde en el Salon des Surindépendants, fue posteriormente destruida; en 1973 realizó dos nuevos ejemplares, que hoy forman parte esencial de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York y de la Fundación Joan Miró de Barcelona.

Son trabajos experimentales, pero potentes en su sentido evocador, con planteamientos poéticos más que pictóricos, que llegan a convertirse, con el paso de los años, en un medio de expresión, sólido y potente como el resto de su producción; la revista *Cahiers d'Art* los reproduce en sus páginas y, aunque considerados en muchas ocasiones como pinturas, se presentan en la Galerie Pierre de París entre el 18 de diciembre de 1931 y el 8 de enero de 1932, con el título *Sculpture de Joan Miró*.

Esta muestra tendría una gran importancia en su posterior trayectoria, ya que el poeta y libretista ruso Borís Kojnó, al contemplar estos trabajos en su visita a la Galerie, solicita su colaboración para trabajar en los ballets rusos de Serge Diaghilev, para quien Miró ya había realizado en 1926, junto con Max Ernst, el telón y los decorados para *Romeo y Julieta*.

Kojnó concibe un ballet en un acto basado en *Jeux d'enfants*, de Georges Bizet, una suite de doce piezas a cuatro manos, en la que trabajó con el coreógrafo y bailarín Léonide Massine, a quien algunos historiadores responsabilizan del encargo.

Sobre la base de un original guion en el que unos juguetes cobran vida por la noche, integrando a su pequeña dueña en su mundo irracional, Miró trabaja el telón, los decorados y todo el vestuario de un montaje que fue puesto en escena en 14 de abril de 1932 en Montecarlo y posteriormente, con gran éxito, en París y Barcelona.

Envuelve en formas tridimensionales a los personajes, basados en objetos cotidianos como peonzas, caballitos, cometas e incluso lunas, con formas muy simples, sirviéndose del cono y del cilindro. Su apuesta por la escultura es evidente en sus volúmenes, por lo que considero esta creación como parte de su evolución escultórica.

En 1932 regresa a Barcelona, donde permanece hasta 1936; existen en esta vuelta tanto razones de índole personal, en la búsqueda de su propia identidad, como meros motivos económicos, ya que el mercado del arte se había hundido como consecuencia de la gran depresión del 29.

Continúa trabajando con un claro rechazo a los materiales clásicos y a la técnica tradicional; libertad y poesía dominan, quizás más que en otras ocasiones, su creación. Construye en estos momentos, 1936, nuevas esculturas con elementos dispares, como un loro, cadenas, madera, péndulos; trabajos circunstanciales, experimentales, ya que,

ciertamente, hasta diez años más tarde no se adentra plenamente en esta materia. Son obras que el artista denomina como *objets poétiques*, cerrando con ellos su primer ciclo escultórico, y cuya creación detalla en carta a su galerista Pierre Matisse:

Me siento atraído por una fuerza magnética hacia un objeto, sin la menor premeditación, a continuación me siento atraído hacia otro objeto que se une al primero y que en contacto con él provoca un choque poético pasando antes por ese flechazo plástico-físico que hace que la poesía sea realmente conmovedora, y sin el cual no sería en absoluto eficaz.<sup>20</sup>

24 / 25

En 1938 participa en la Exposition Internationale du Surréalisme, que tiene lugar en la Galerie Beaux-Arts de París y en la que se muestran dieciséis maniqués transfigurados por diferentes creadores como Arp, Tanguy, Duchamp, Masson, Dalí o Man Ray.

La figura que concibe Miró responde más bien a los estereotipos del grupo surrealista respecto a la mujer más que a su propio pensamiento; la envuelve y rodea con diversos elementos, la dota de cierta ambigüedad sexual y la transfigura con un gran bigote, siguiendo en cierto modo a Duchamp, quien ya en 1919 los había pintado a la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. Esta obra no se conserva, pero en cierto modo es una traslación de su mundo escultórico.

En estos años Miró pasa por una época muy dura, en lo humano y en lo material, que repercute sin duda en su trabajo: la guerra civil española, el exilio en París, la segunda guerra mundial, la huida de la ciudad a la entrada de los alemanes, la búsqueda de refugio en Normandía y su posterior marcha, así como el desplome del mercado artístico y la ausencia total de ventas.

Con todo, crea lo mejor de su producción, las *Constelaciones*, comenzadas en 1940 en Varengeville-sur-Mer, Normandía, y finalizadas en 1941 en Palma de Mallorca. Estos veintitrés guaches sobre papel de pequeño formato, síntesis de búsqueda de su libertad creadora, constituyen el máximo exponente de su estética. Frente a la dura realidad de la vida circundante –guerras, exilio, hambre–, se escuda en un mundo de sueños, poblado de estrellas.

A su regreso a España, se ve obligado a vivir de una pequeña pensión de su madre, alternando sus estancias entre Barcelona y Mallorca, de donde era natural su esposa, y comenzando así un periodo de exilio interior. Son años de soledad, de silencios y meditación, en los que retoma de manera intensa la lectura, especialmente de Góngora, Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire, así como de los místicos castellanos Santa Teresa y San Juan de la Cruz, a la vez que se refugia en la música de Bach.

Retorno, pese a la situación del país, que no todos parecen entender, aunque su aislamiento fue total; se le dejó de lado, no se le prestó atención por sus connotaciones políticas, se acallaron su trabajo y sus éxitos, como cuarenta años más tarde reconoce el artista:

<sup>20</sup> Carta a Pierre Matisse, Barcelona, 28 de septiembre de 1936. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 188.



El poder franquista me ignoró por completo. Hasta ahora es como si yo no existiera. Si hago una exposición en Nueva York o en París y tengo éxito, silencio. No la mencionan.<sup>21</sup>

Frente a este mutismo en nuestro país, internacionalmente recibe, tras su exposición de 1941 en el Museum of Modern Art de Nueva York, el más alto reconocimiento, consagrándolo como uno de los grandes creadores de su tiempo; James Johnson Sweeney, historiador, crítico de arte y director del MoMA, realiza la primera monografía del artista, con motivo de la muestra. Expone ahora algunas de sus *Constructions* de los años treinta, así como una *Peinture-Objet* de 1932.

Es un periodo crucial del que sale reforzado en su lucha por su identidad artística. Se cuestiona el hecho plástico, apenas pinta, saturando sus blocs de dibujo con poemas, por lo que es posible que estos trabajos no respondan más que a un deseo de superar los límites establecidos.

Su soledad, su aislamiento del mundo del arte, son el germen de su dedicación a la escultura, que retoma con fuerza, dando pie a lo que podríamos denominar su segunda etapa, en la que se suceden una serie de fases consecutivas con diversas alternancias en su dedicación, en sus logros e influencias, pero que constituyen el todo de su trabajo en este campo; es el momento del verdadero nacimiento de Miró escultor, que se cierra en 1962.

Se mantuvo firme en la idea de concebir piezas en tres dimensiones, con materiales diversos, simplemente ensamblados, como deja escrito en sus notas de 1940-1941:

...del mismo modo que me valgo de las manchas de papel y accidentes en las telas, hacer esto aquí en el campo de una manera muy viva, en contacto con los elementos de la naturaleza. Hacer un «moulage» de estos objetos e ir trabajando sobre ellos —que el objeto no quede como tal, como hace González, sino que se transforme en una escultura, pero no como Picasso—, hacer en cierta manera como un collage de distintos elementos...<sup>22</sup>

Así crea en 1946 *Femme*, pieza que responde a este ideario escultórico, construida con hueso, piedra y hierro.

En los finales años cuarenta da comienzo a la parte más fecunda y fructífera en su desarrollo escultórico, en la que intervienen diversos factores externos, como su reencuentro con el ceramista Llorens Artigas, la disponibilidad de nuevos talleres, su traslado de residencia a Palma de Mallorca o sus excelentes contactos con fundidores, pero por encima de todo ello está su madurez artística, su plena libertad de expresión en cualquiera de los campos artísticos en los que trabaja. Su lenguaje se hace cada vez más personal, en una extraordinaria fusión de libertad y poesía, dominado por el color.

Ya en 1944, recupera su amistad con Josep Llorens Artigas (1892-1980), antiguo compañero de formación en la Escuela Galí y posteriormente en el Cercle Artístic de Sant Lluç y en la Agrupación Courbet, que había alcanzado un alto nivel y reconocimiento

<sup>21</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 39.

<sup>22</sup> Notas de trabajo 1941-1942. Comenzadas en Mont-roig en julio de 1941. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 251.

internacional en el campo cerámico y junto al cual comienza Miró una nueva andadura con trabajos en barro que le llegan a absorber durante un largo periodo.

Pero, especialmente, le aporta la posibilidad de compartir, de pertenecer a un equipo; a partir de este momento cambia su método de trabajo. Nunca nadie lo vio pintar, siempre lo hacía en solitario, en el silencio de su estudio, pero sin embargo tuvo que salir del mismo para entrar en el de otros al practicar tanto cerámica como escultura, obra gráfica o telares. Busca a los mejores en cada campo, con los que comparte sus búsquedas, fracasos o hallazgos y con los que se enriqueció. Además, su manera de ser, sencilla, tranquila, pausada, facilitaba el intercambio y el diálogo.

La productiva colaboración que establece con Artigas tiene lugar en el taller del Carrer Jules Verne de Barcelona y posteriormente en la pequeña población de Gallifa, localidad a la que había trasladado sus hornos, a una masía del siglo XVIII, El Racó. Allí acude Miró con harta frecuencia, ya que cuenta además con la ayuda del joven Gardy Artigas, lo que produce una fructífera etapa; llegan a realizar 232 piezas en dos años, presentando parte de las mismas en la Galerie Maeght de París, en 1956, bajo el título de *Terres du grand feu*.

La libertad, la poética y la imaginación creativa de Miró se supeditan ahora al dominio de Artigas, cuya obra destaca por la depuración de sus formas, por la limpieza de las superficies y por el dominio de esmaltes y colores.

Su colaboración se intensifica al recibir el encargo de dos grandes murales para la sede de la Unesco en París. Durante el proceso previo de su preparación se trasladan a Santander para visitar las Cuevas de Altamira; [fig. 1] les acompañan Gardy Artigas y el fotógrafo Català-Roca:

Entonces se nos ocurrió la idea de viajar a Santillana del Mar para volver a ver las celebres pinturas rupestres de Altamira y meditar ante el primer arte mural. En la vieja iglesia románica, la Colegiata de Santillana, la extraordinaria belleza de la materia de un viejo muro roído por la humedad nos dejó maravillados. Artigas lo recordará para la materia de sus fondos.<sup>23</sup>

Efectivamente, la base del gran mural está constituida por piezas cerámicas irregulares, con tonos y herrumbre inspirados en esa pared enmohecida en el claustro de Santillana del Mar.

Colaboran a partir de este momento en importantes murales: Universidad de Harvard (1960), Escuela Superior de Comercio de Sant Gallen (1964), Guggenheim Museum de Nueva York (1967), Exposición Internacional de Osaka y el Aeropuerto de Barcelona (ambos en 1970), así como para el Edificio IBM de Barcelona (1976), la Universidad de Wichita (1977) y finalmente, en 1980, para el nuevo Palacio de Congresos de Madrid, entre otros. Murales todos ellos que nos remiten más a un pintor que a un escultor en la utilización de grandes superficies coloreadas.

Recibe por todo ello un brillante e imparable reconocimiento internacional, con grandes exposiciones en los mejores museos del momento: Museum of Modern Art de

<sup>23</sup> Joan Miró, « Ma dernière oeuvre est un mur », *Derrière le miroir*, nº 107/109, París, 1958, s.p.



[fig. 1]

Joan Miró y Josep Llorens Artigas en su visita a Altamira, 1957

Joan Miró and Josep Llorens Artigas on visit to Altamira, 1957

Foto / Photo:  
Francesc Català Roca

Nueva York, 1959; Musée d'art Moderne de la Ville de París, 1962; Tate de Londres, 1964; o Museo Nacional de Tokio, 1966.

Ese mundo cerámico, como señalaba anteriormente, tiene un gran peso en su desarrollo escultórico, aunque ambos forman un todo con su pintura. El trabajo de Miró es compacto y unitario, independientemente de la técnica utilizada. No se trata de un creador que traspasa sus ideales pictóricos a otros materiales, sino que conforma un todo en el conjunto de su proceso creador.

En su acercamiento a la cerámica desarrolla el volumen, esa tercera dimensión, largamente buscada desde sus inicios. Los gres de 1945 denominados *Femme* son, sin duda, el brillante resultado de esta búsqueda, que toma cuerpo en estas singulares piezas, que presentan grandes similitudes con las que más tarde ejecuta en bronce.

Es una experiencia que se adentra en su producción, tanto en el uso de la materia como en la textura que proporciona a muchos de sus acabados: «A través de las cerámicas he podido descubrir nuevas posibilidades de expresión y nuevos horizontes para enriquecer mi obra con materiales nuevos», reconoce el artista.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 112.

Por ello, la escultura que elabora entre 1946 y 1956 está íntimamente ligada a la cerámica, como observamos en *Figure* (1950) o *Personnage* (1956), concebidos con trozos diversos de barro; pero a su vez los objetos toman de nuevo cuerpo en piezas únicas, tan excepcionales como *Femme-Sculpture objet* y *Personnage-Sculpture objet*, ambas de 1950, en las que trabaja el hueso, la madera y el hierro.

Llega a crear treinta esculturas en estos diez años, que son transposiciones o traslaciones a tres dimensiones de su mundo; todas ellas de bulto redondo, de pequeño formato, con volúmenes muy simples, algunas de ellas modeladas en arcilla, con un claro predominio de las texturas y en las que valora y potencia su significado o apariencia externa, frente a posibles tensiones internas, con una sutil utilización de la luz.

Es el momento en que sienta las bases de su trabajo escultórico, estableciendo colaboraciones con los fundidores, en que crea y desarrolla su peculiar lenguaje iconográfico. Concibe ahora (1946) *Oiseau solaire* y *Oiseau lunaire*, como fuerzas opuestas, pero a la vez complementarias: luna y sol, que surgen como el cielo y la tierra, la noche y el día, o los principios femenino y masculino y que años más tarde ejecuta en grandes dimensiones y sirviéndose de materiales diversos.

Utiliza la fundición en bronce, material tradicional y académico, que se contrapone con la idea de su propio trabajo, pero que le posibilita el ensamblaje de objetos encontrados:

Ahí reside el mayor riesgo —escribe Joan Teixidor—. Es necesario el exorcismo de una realización absolutamente original. Solo partiendo del efímero se podrá intentar luego la cristalización en material menos alterable que salvaguarde para siempre el sueño. Así es como hay que entender la larga senda que conduce al artista a recurrir, para empezar, a pedazos de madera putrescible, a materiales frágiles.<sup>25</sup>

Acude, para ello, a la fundición de Vicente Gimeno en Barcelona, fundada en 1928 y ubicada en un solar al aire libre en la zona histórica de la ciudad. Su amigo el fotógrafo Joaquim Gomis, quien llegaría a ser, años más tarde, el primer presidente de la Fundació Joan Miró, documentó con su cámara su paso por estos talleres.

Y elabora, para sus primeros bronce, una figura iconográfica muy presente en toda su posterior producción, que denomina genéricamente *Femme* y que hace referencia no tanto a una determinada mujer, como puede parecer, sino a un concepto universal de la misma; la ensambla en un primer momento (1946) con piedra, cerámica y hierro, para posteriormente, ya en 1949, ejecutar cinco figuras de formas muy diversas, unificadas mediante el bronce, de fuerte expresividad y sobre las que dibuja diversos signos o grafismos, con formas maternas y opulentas, a las que poetiza con pájaros.

Sin duda, es su temática predilecta, a la que recurre a lo largo de toda su trayectoria, junto a los pájaros y las estrellas; una cierta combinación de los mismos le posibilita cualquier trasgresión, a la vez que lo identifica con un lenguaje cósmico propio e identificativo.

<sup>25</sup> Joan Teixidor, *Miró: sculptures*, París, Maeght, 1974, pág. 111.



[fig. 2]

Vista del Taller concebido por Josep Lluís Sert, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

View of studio designed by Josep Lluís Sert, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Foto / Photo: E. Molina

En 1956 se cierra este ciclo y abre un nuevo tiempo vital y artístico, en el que tiene una gran importancia su traslado a Palma de Mallorca; fija su residencia en una nueva casa en la zona de Calamayor, entonces aislada y poblada de almendros y algarrobos, donde edifica un estudio que le proporciona nuevos y aislados espacios y, especialmente, donde puede hacer realidad un viejo anhelo: «Mi sueño, cuando me pueda establecer en alguna parte, es tener un gran taller».<sup>26</sup>

Más tarde, en otro escrito, concreta la finalidad del mismo:

Construirme un gran taller, lleno de esculturas; que al entrar se produzca una fortísima impresión de encontrarse en un mundo nuevo, a diferencia de los cuadros que están girados contra la pared o de las imágenes hechas sobre una superficie plana, las esculturas deben parecer monstruos vivientes que habitan en el taller, un mundo aparte.<sup>27</sup>

El arquitecto Josep Lluís Sert, con el que mantiene una gran amistad desde 1932 y con el que compartía ideales estéticos y políticos, es el encargado de hacerlo realidad. El edificio, de arquitectura mediterránea, le proporciona libertad de trabajo con grandes superficies abiertas, blancas y luminosas, a la vez que le permite aislarse en su propio mundo. [fig. 2]

A estos espacios se suma Son Boter, [fig. 3] viejo caserón mallorquín del siglo XVII, cercano a su taller, en cuyas paredes trazó varios grafitis al carbón, [fig. 4 y 5] relacionados con las esculturas, y que puede adquirir en 1959 con la dotación que recibe del premio Guggenheim International Award, otorgado por los murales de la Unesco y entregado en la misma Casa Blanca por el presidente Eisenhower.

<sup>26</sup> Joan Miró, « Je rêve d'un grand atelier », *XXe Siècle*, nº 2, París, mayo de 1938, págs. 25-28.

<sup>27</sup> Notas de trabajo 1941-1942. Escultura y taller I. Comenzadas en Mont-roig en julio de 1941. Publicadas en Margit Rowell, op. cit., pág. 251.



[fig. 3]

Estudio de Son Boter.  
Caserón mallorquín del  
siglo XVII, Fundació  
Pilar i Joan Miró a  
Mallorca

Studio at Son Boter.  
17th century Mallorcan  
farmhouse, Fundació  
Pilar i Joan Miró a  
Mallorca

Foto / Photo:  
Gabriel Lacomba

Todos estos talleres afianzan y acrecientan su creatividad, ya que le posibilitan trabajar en varias obras en estudios diferentes. Es aquí donde Miró realmente se entrega a la escultura y genera nuevas formas. La soledad, el sosiego, el silencio potencian su ánimo y su espíritu. Viaja mucho, a París, a Mont-roig, a Barcelona y a Gallifa, pero siempre vuelve para crear, para concebir nuevas piezas.

Comienza entonces a reunir y trasladar a este espacio las pinturas y papeles que tenía desperdigados en Francia y en Cataluña desde hacía años, debido a sus constantes desplazamientos. Su contemplación, tras un largo almacenamiento, le produce una profunda catarsis, que desemboca en una depuración:

No tuve piedad conmigo mismo. Destruí una buena cantidad de telas y, sobre todo, de dibujos y gouaches. Me miraba toda una serie, dejaba un lote de lado para quemarlo, luego volvía y luego, zac, zac, zac, los destruía. Hubo dos o tres «purgas» como esta en pocos años.<sup>28</sup>

Se abre así un breve periodo en el que no crea nada, aunque no es tiempo perdido, sino buscado voluntariamente, tiempo de silencio y reflexión, para retomar de nuevo la escultura en 1962, dando lugar a una tercera etapa, la más fecunda y personal, que describe magistralmente su hija María Dolores:

...Más que de «esculturas», podemos hablar de «ensamblajes», obras realizadas con una hermandad espiritual al *objet trouvé* vaticinado por Duchamp. De las inverosímiles

<sup>28</sup> Miguel Tàpies, op. cit., pág. 214.



[fig. 4 y 5]

Interior de Son Boter en cuyas paredes trazó varios grafitis al carbón relacionados con escultura, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Interior of Son Boter on whose walls he made various drawings in charcoal related with his sculptures, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Foto / Photo: Gabriel Lacomba



construcciones de los años treinta se pasa a una atrevida apología de lo pobre, de lo olvidado, de lo desechado para elevarlo al máximo nivel, «congelándolo» para siempre bajo la irregular pátina verde del bronce, como si se tratase de una reliquia griega, etrusca o romana encontrada en un pecio. Ese era el deseo de mi padre, según me comentó, para dejar un referente de la singularidad de los objetos utilizados en sus construcciones, manteniendo el continente pero aportando un contenido simbólico y metafórico paralelo a sus elucubraciones poéticas.

En la década de los años sesenta se dedica intensamente a la escultura, pero abordándola de forma más libre y segura, alejada de los proyectos experimentales de los años treinta e incluso de los cerámicos de los cuarenta, llegando a crear, entre 1966 y 1971, ciento noventa y una figuras imaginarias que surgen del ensamblaje de materiales, de la transformación de objetos encontrados, fragmentos de la naturaleza, y en las que tienen una gran importancia no solo los nuevos espacios de que dispone y a los que traslada los más insólitos hallazgos, sino también las colaboraciones que establece con diversos fundidores internacionales, en la búsqueda de diferentes pátinas en sus acabados; a ello hemos de sumar el empleo de nuevos materiales, que potencian su imaginación y desarrollan nuevas formas que le facilitan además concebir piezas monumentales; y es, igualmente, el momento que abre una interesante vía con esculturas en color. En esta intensa etapa tiene un gran peso el encargo, que recibe de su galerista Maeght, destinado a la nueva sede de su Fundación.

Emprende de este modo, en los años sesenta, una inmersión, de forma firme y segura, planteándose un nuevo reto, dejando de lado el sentido de búsqueda e investigación anterior. El artista remarca este tema:

...quiero hacer escultura, esculturas enormes. Me preparo amontonando cosas en mi estudio. Pongo objetos en «observación». Afortunadamente tengo sitio. El nuevo estudio, que parecía tan grande, ya está lleno.<sup>29</sup> [fig. 6]

Trabaja intensamente la escultura, algo que ciertamente desconcierta a los críticos, que inciden con asiduidad en este punto, siendo muy significativas sus razones:

Por el contacto muy directo con la tierra, con las piedras, con un árbol.

Cuando vivo en el campo, nunca pienso en la pintura. Por el contrario, es la escultura lo que me interesa. Por ejemplo: llueve, la tierra está mojada. Recojo un poco de barro [...] Se convierte en una estatuilla. Es una piedra la que me dicta una forma.

La pintura, más intelectual, es para la ciudad.<sup>30</sup>

Reúne en su estudio los más insólitos materiales. Junto a sus colecciones de objetos humildes, como figuras de belén, silbatos, ruedas de carro o figuritas mallorquinas modeladas en arcilla blanca y pintadas —*siurells*—, almacena todo tipo de enseres y de objetos de desecho que recoge en sus paseos: piedras del campo o de la playa, latas de conserva, cochecitos, cajas de ensaimadas, enrejados de carro, raíces, calabazas, clavos, hierros, trozos de ladrillo, llaves de agua, tricornos, cestos de mimbre, conchas de peregrino, lámparas de mimbre, trozos de muñecas, vajillas, jabones, jaboneras, servilletas, a los que añade algunos alimentos como tomate, galletas, cruasanes, calabazas o huesos de pollo. Incluso encontramos maquinaria, industrial o carritos de niño. No importa el objeto, ni

<sup>29</sup> Rosamond Bernier, entrevista a Joan Miró: «Propos de Joan Miró». *L'Oeil*, nº 79/80, París, 1961, págs. 12-19.

<sup>30</sup> Entrevista radiofónica con Georges Charbonnier, París, 19 de enero de 1951. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 307.





[fig. 6]

Interior del Taller Sert,  
Fundació Pilar i Joan  
Miró a Mallorca

Interior of the Sert  
studio, Fundació Pilar i  
Joan Miró a Mallorca

Foto / Photo:  
E. Molina

el estado de conservación, ni su forma ni su material; todos ellos, carentes de valor, se transformarán en sus manos y sin perder su esencia, los dotará de una nueva vida, sin duda más poética que en su origen.

Es como si creara con ellos un mundo fantasmagórico, irónico y lúdico que, partiendo de la nada, alcanza un estado superior, que denominamos *mironiano*.

Puede parecer en ocasiones que la escultura está formada por una conjunción inverosímil de objetos, obtenidos al azar, pero nada más lejos de la realidad. Miró intuía y buscaba las formas estableciendo siempre un principio de asociación.

La cámara de grandes fotografías como Joaquim Gomis, Josep Planas Montanyà o Francesc Català-Roca nos proporciona el testimonio de esta búsqueda y asimismo nos ofrece imágenes de los diversos materiales que atesoraba en su taller.

Al atardecer, salía a caminar por los alrededores de su casa de Palma, o por el campo en Mont-roig, recogiendo los más extraños objetos que encontraba a su paso y que solo su libre imaginación le llevaba a seleccionar; elige unos sobre otros, sin apreciar razón estética alguna en su elección, lo que llama poderosamente la atención, especialmente de aquellos que tuvieron el privilegio de acompañarle y que nos han dejado su testimonio.

Joan Prats, compañero del artista en muchos de estos paseos, señala muy certeramente: «Cuando yo encuentro una piedra, es una piedra; cuando Miró recoge una piedra, es un Miró».<sup>31</sup>

En el mismo sentido se expresa Jacques Dupin:

Pero, ¿por qué recoger, entre un montón de piedras, este guijarro y no aquel, por qué este objeto en lugar de otro?; misterios de la creación. Acompañé a menudo a Miró

<sup>31</sup> Jacques Dupin, *Miró*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1993, pág. 366.

en sus búsquedas por los caminos que van de Calamayor al pueblecito de Génova al caer la tarde; lo que a mí me parecía que iba a llamar su atención le deja indiferente. Pero se extasia delante de lo que para mí permanecía invisible. Y es que él estaba comprometido en el trabajo en curso, *in progress*, mientras que yo no era más que un testigo de la obra acabada.<sup>32</sup>

El artista aclara esta extraña preferencia:

Me siento atraído por una fuerza magnética hacia un objeto, sin premeditación alguna, luego me siento atraído por otro objeto que al verse ligado al primero produce un choque poético, pasando antes por ese flechazo plástico, físico, que hace que la poesía te conmueva realmente y sin el cual no sería eficaz...<sup>33</sup>

34 / 35

No busca ni selecciona, solo encuentra lo que su desbordante imaginación le hace ver; quizás vislumbre la fuerza y la potencia del propio material, la rara forma, sus ignotos símbolos, pero una vez en sus manos, los despoja de su propia identidad para adoptar una nueva y conformar, con otros objetos, una figura individual con carácter propio; le otorga unidad a través de la visión poética del conjunto, que cierra incluso con sugerentes títulos identificativos, como *Femme oiseau*, *Tête dans la nuit*, *L'équilibriste* o *Maternité*.

Observamos como *L'horloge du vent* (1967) es una caja de sombreros atravesada por una chuchara de madera; *Fillette* (1967), una simple caja de huevos; *Femme* (1966), un balón desinflado; *Jeune fille s'évadant* (1967) está conformada por piernas de maniquí y un grifo; *Figure* (1981), por una lata de conservas; *Femme et oiseaux* (1972), por una grapadora de artes graficas.

Las obras surgen incluso, en ocasiones, de materiales con dimensiones ínfimas: *Torse* (1969), de un tomate; *Personnage* (1970), de una almendra; *Tête de femme* (1974), de una figurita de belén, o *Personnage* (1981), de una simple servilleta; con un silbato configura la cabeza de *Figure* (1968). Para la elaboración definitiva de algunas de estas obras se sirve de mecanismos diversos que constituyen, por sí mismos, referencias en importantes estudios relacionados con la escultura;<sup>34</sup> así, un pequeño pavo de barro, proveniente de un belén, de apenas doce centímetros, se acrecentó en un primer paso hasta los treinta centímetros y en un segundo y definitivo, hasta los noventa centímetros, gracias a la utilización del pantógrafo, formando de esta manera parte de la escultura *Tête de femme*, en 1974.

Con dos sillas, configura *Homme et femme dans la nuit* (1967); los mismos elementos lúdicos que utilizará dos años más tarde en *Monsieur et Madame*, pero invirtiendo las formas y los tonos. «Encontré estos dos taburetes en el patio, los hice fundir en bronce, puse aquel huevo y grabé aquello. Son dos personajes hechos para estar juntos.»<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Jacques Dupin, op. cit.

<sup>33</sup> Notas de trabajo 1941-1942. Escultura y taller I. Comenzadas en Mont-roig en julio de 1941. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 252.

<sup>34</sup> VV. AA. *La sculpture. Méthode et vocabulaire*, París, Ministère de la Culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Imprimerie Nationale, pág. 80.

<sup>35</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 136.

Juega con la simbología de un mismo objeto, que utiliza en ensamblajes diversos, con un lenguaje sencillo, otorgándoles una finalidad diferente y proporcionándoles un doble sentido entre el propio material de desecho y la forma escultórica final, unidos tan solo por su gran carga poética. La calabaza se aprecia en *Sa Majesté* (1967), *Maternité* (1969) o *Tête et oiseau* (1981); el cruasán, entre otros, lo contemplamos en *Homme et femme dans la nuit* (1969), *Bas-relief* (1970), *Femme chien* (1970) o *Femme et oiseau* (1981).

La horca de campesino catalán se rastrea en solitario en *La fourche* (1953), mientras que diez años más tarde corona la cabeza en *Femme et oiseau* (1967), así como en *Souvenir de la Tour Eiffel* (1977).

Todos los materiales presentan una nueva imagen, unificada tan solo por el bronce, sin perder su forma original; los dota de un sentido plástico del que carecían en su origen, entrando por ello a formar parte de la cosmogonía mironiana.

Tan solo contamos con una singular pieza, un tanto inédita, que por su particularidad, ajena a todos sus métodos de trabajo, no ha sido incluida en el catálogo razonado y se mantiene en su estado original, quizás por la delicadeza de la propia materia. La escultura-objeto *Sin título*, claro homenaje a Salvador Allende, fue concebida el 12 de septiembre de 1973, al día siguiente de su muerte, con un viejo ejemplar del periódico chileno *Mercurio*, fechado el viernes 9 de julio de 1971. Sobre este ejemplar traza con guaches diversos signos, a la vez que lo ata con un ligero cordel en forma de cruz.

Esta manera de ensamblar y de utilizar objetos al uso, con materiales inusuales, es algo que encontramos en algunos artistas actuales, por ejemplo entre los denominados *Young British Artists*, Tracey Emin o Damien Hirst, quienes en los años noventa difunden este método con insólitos trabajos; ello nos puede llevar al equívoco de plantearnos esta creación como una más del campo del arte, cuando realmente es una aportación de Miró al desarrollo de la escultura, anunciada ya en sus elaborados *constructions* y *objets* de los años treinta, desarrollando en este largo periodo un nuevo concepto que aporta una nueva vía de expresión.

No es el único, como señalábamos al principio, ya que, además de Duchamp, conocemos otros escultores con similares trabajos, como, por ejemplo, Picasso cuando con una cesta, un sillín y un manillar crea *Cabeza de toro* (1942) o, con un coche de juguete, *La mona y su cría* (1951), pero en sus manos las formas desaparecen al integrarse en su totalidad en la nueva escultura, mientras que Miró deja tal como son a nuestra contemplación la piedra, un grifo, una muñeca rota que ensambla con otros elementos, aunados tan solo por su personal poética.

Si bien, en ocasiones, son los objetos potentes en sí mismos los que nos ofrece a la mera contemplación, unificados por el bronce, como el caparazón de tortuga en *Femme* (1969), la trona de sus nietos en *Femme et oiseaux* (1972) o una lámpara de paja, coronada por un cabezón de Groucho Marx, en *Souvenir de la Tour Eiffel* (1977); en todos ellos predomina esa libertad poética de la que siempre hace gala, haciéndonos olvidar por un momento su verdadero sentido y origen.

Se trata de objetos sin validez artística, que por principio parece han de ser rechazados, pero para Miró desprendían una cierta magia o una positiva energía; siguiendo siempre su intuición, los recogía y guardaba, aunque podía no conocer para qué utilizarlos en ese momento.



[fig. 7]

Bocetos para las esculturas *Tête et oiseau* y *Jeune fille rêvant de l'évasion* en Son Boter, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Sketches for the sculptures *Tête et oiseau* and *Jeune fille rêvant de l'évasion* at Son Boter, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Foto / Photo:  
E. Molina

Crea, con todo ello, figuras equilibradas en sus propias formas, que se acercan a nuestra contemplación a través de los títulos con que los designa. Configura un mundo escultórico único y singular, algo que realmente buscaba desde hacía largos años.

Ya en sus notas de 1941 escribe: «es en la escultura donde crearé un mundo verdaderamente fantasmagórico, de monstruos vivientes, lo que hago en pintura es más convencional».<sup>36</sup> [fig. 7]

Esta pujante fase tiene su origen, como señalaba anteriormente, en 1962, año en que sus galeristas Marguerite y Aimé Maeght solicitan su colaboración para ejecutar grandes piezas destinadas a la nueva sede de su Fundación, que estaba construyendo Josep Lluís Sert, en Saint-Paul-de-Vence.

Durante seis años trabaja en este proyecto, para el que concibe un conjunto de primera magnitud denominado *Laberinto*, de gran peso en su posterior trabajo, toda vez que se inicia en la utilización de nuevos materiales como mármol blanco o de Carrara, hierro, chapa de hierro y cemento, lo que le permite experimentar en nuevas formas. Incorpora además a su iconografía el arco, concibe esculturas cerámicas y se sirve de la naturaleza, en piezas monumentales por diseño y dimensiones, que ubica en jardines y terrazas, enfrentándose así a un poderoso entorno vegetal.

Intensifica en estos años su fecunda colaboración con los más importantes fundidores, de Francia e Italia y por supuesto de España; trabaja directamente en sus instalaciones, lo que le aporta nuevos conocimientos que enriquecen su desarrollo escultórico y le facultan para obtener nuevos modos de trasladar su ideario estético.

<sup>36</sup> Notas de trabajo 1941-1942. Comenzadas en Mont-roig en julio de 1941. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 251.

Proyectaba, ensamblaba y elaboraba en su estudio piezas que no finalizaba hasta el momento en que lo acordaba con el fundidor. Quizás por ello, pasaba a un cuaderno diseños de trazo muy elemental, simple, en los que anotaba todo lo referente a la pieza en relación con posteriores labores. Meros bocetos que le permitirían desarrollar el proyecto ideado.

Se servía también de la imagen fotográfica del ensamblaje de la pieza, quizás para comprobar la conjunción de los materiales o su apariencia final, e incluso dibujaba o trazaba variaciones sobre la propia foto, siempre previos a su fundición.

Una vez concebida la pieza, recogía todos los materiales y los enviaba directamente a la Galerie Maeght de París, que los reenviaba a las diferentes fundiciones con las que trabajaba, dependiendo en todo momento de la pieza y su acabado final. De la calidad de estos objetos dan fe los documentos de tramitación de aduanas, en los que textualmente se dice: «objetos viejos y usados» (Archivo Successió Miró, Palma de Mallorca).

Miró no se limita a enviar los materiales o a visitar los talleres para comprobar o seguir el estado de la obra, sino que, personado en los mismos, visualiza el proceso, vigila los acabados, las pátinas, e interviene directamente; el procedimiento elegido, fundición a la cera perdida, le permite en un determinado momento plasmar la huella de su mano o de su pie, o trazar diversas grafías.

Acude siempre con la carpeta de bocetos, de ideas, bajo el brazo, ya que previamente había hecho llegar todos los objetos con los que deseaba conformar la obra, que ya había concebido y formado, previamente, en su estudio. Su presencia era esencial en la fundición para el posterior desarrollo del ensamblaje de los materiales en su acabado.

Concede gran importancia a la pátina final, que no es otra cosa que la acción corrosiva de los distintos ácidos, lo que provoca matices de color diversos, por lo que el artista desea forme parte sustancial de la propia escultura; ejecuta, bien en la búsqueda de limpieza y sencillez de formas, un acabado pulido, como en *Femme* (1970), o por el contrario una pátina basta, rústica, de aparente tosquedad, que potencia aún más la figura, como en *Tête de taureau*, igualmente de 1970. Por ello son muy significativos los diferentes talleres, elegidos muy cuidadosamente, dependiendo en cada momento del acabado que desee conferir a la pieza, así como del material empleado. Era una manera de personalizar e individualizar su obra.

Ya en 1951 confesaba su deseo de «encontrar el secreto de pátinas muy raras y muy próximas a las pátinas que cubren los antiguos bronceos chinos».<sup>37</sup>

Y en ello incide más tarde en carta a Pierre Matisse,<sup>38</sup> en la que deja un claro testimonio de lo que busca en una de las fundiciones a las que acude: «Susse. Bronces —escribe— con pátinas nobles, negro, rojo oscuro, grandes superficies verdosas». Contacta con ellos con el fin de fundir los estudios o maquetas que preparaba para la Fondation Maeght, llegando a ejecutar cuarenta y una piezas, como *Femme et oiseau* (1967) o *La caresse d'un oiseau* (1967). Su colaboración con estos talleres, que se prolonga hasta 1982, es una referencia en la ejecución de los moldes a la cera perdida, en concreto con el

<sup>37</sup> Entrevista radiofónica con Georges Charbonnier, París 19 de enero de 1951. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 307.

<sup>38</sup> Carta de Joan Miró a Pierre Matisse, Son Abrines, Calamayor, Palma de Mallorca, 17 de febrero de 1970, Archives Pierre Matisse Gallery, Morgan Library and Museum, New York.

desmoldaje de *Personnage et oiseau*, de 1974, en la publicación de Jean-Pierre Rama *Le bronze d'art et ses techniques*.<sup>39</sup>

Trabaja en la Fonderie Clémenti, entre 1967 y 1973, en la búsqueda de «pátinas ricas y personales, muy mágicas».<sup>40</sup> Finaliza en estos talleres cuarenta y siete obras, siendo gran parte de ellas esculturas coloreadas posteriormente en España por Gardy Artigas. Constituyen un conjunto esencial y distintivo, como percibimos en *Femme assise et enfant* (1967) o *Monsieur et Madame* (1969). Trabajos que podemos conocer y contemplar en su desarrollo a través del film de Clovis Prévost *Rushes Miró-sculptures*, en el que ofrece secuencias del artista en esta fundición.

Contacta en 1969, por mediación de Aimé Maeght, con Robert Haligon (nacido en 1932), cuyos talleres familiares, en Périgny-sur-Yerres, estaban especializados en esculturas para grandes monumentos, gracias a un pantógrafo ideado en 1885 por su abuelo, y donde habían trabajado, entre otros, Rodin y Bourdelle. Se habían puesto al día al incorporar la resina sintética, que para Miró supone un gran paso, ya que este nuevo material le da un acabado de superficie lisa, lo que le permite colorearla posteriormente; incluso le lleva a generar nuevas formas, claramente definidas en catorce esculturas, como en *Personnage (aubergine)* (1972) o *Personnage* (1974), a los que puede además conferir diversas tonalidades.

La sutileza de las pátinas buscadas, la posibilidad de determinados materiales, es lo que le induce sin duda finalmente a impregnar con materias coloreantes diversas obras. Desconocemos si ello se debe al conocimiento del arte antiguo, ya que a toda la escultura previa al Renacimiento se le aplicaban pigmentos, o bien al contacto con el trabajo de Calder en ese momento.

Lo cierto es que ya en 1967 se sirve del color, y no como un mero elemento decorativo, en obras como *Femme assise et enfant*, o *Femme et oiseau*; en ellas, lo pictórico y lo escultórico van de la mano, diferenciando con ello las diversas partes de la pieza y resaltando la individualidad de cada uno de los materiales de que está formada en origen. Ensamblados mediante el bronce, los individualiza a través del color.

A la vez, busca aquellos talleres cuyos materiales le permitan este acabado, que personaliza e identifica, aún más si ello es posible, su producción escultórica.

Su libertad y su personal dicción le llevan a utilizar una gama cromática concreta y definida en tonos puros: verde, azul, rojo, amarillo, negro, y que son traslaciones de la tierra, de la luz, del sol, elementos predominantes en toda su producción y que en cierto modo nos recuerdan las tierras de Mont-roig, pero también su admiración por los colores intensos y brillantes del románico y especialmente por la obra de Gaudí, para quien el color era expresión de vida. Es la suya siempre una paleta reducida, pero muy personal y fácilmente identificable en sus tonos básicos.

Y en la utilización del color y del material en la elaboración de sus piezas tiene una gran importancia el yeso, quizás por la luminosidad que irradia el propio material. Sea como fuere, es muy del agrado del artista, como vemos en la correspondencia con el marchante americano Pierre Matisse:

<sup>39</sup> Jean-Pierre Rama, *Le bronze d'art et ses techniques*, París, Éditions H. Vial, 1988, pág. 249.

<sup>40</sup> Carta a Pierre Matisse, 1970, op. cit..

Sugiero también exponer algunas esculturas en ejecución, con un sentido monumental. En yeso en el estado definitivo. El yeso es de una gran belleza y el blanco dará un gran acento a la exposición. Nada de crear una monotonía que parece inquietarle, al contrario, será un bello conjunto.<sup>41</sup>

Son varias las escayolas conservadas, como los pequeños *Projets pour un monument*, de 1972, pero quizás *Tête* (1978), en yeso y posteriormente pasada a bronce, es una gran pieza en sí misma, surgida de un papel de caramelo, sobre la que el propio Miró proyecta dos dibujos, por lo que se presenta en esta exposición como sustancial en su desarrollo escultórico.

Y en menor medida, trabaja entre 1970 y 1982 con la Fonderie Artística Bonvicini, ubicada en Verona, a la que acude para crear piezas, especialmente, de gran formato, pulidas, de tonalidades apagadas y superficies lisas, como *Femme* (1970) o *Projet pour un monument* (1981).

Muy puntualmente, busca la colaboración de las fundiciones francesas R. Scuderi, en Clamart, y Valsuani et Fils, en Bagneux, donde finaliza en 1971, entre otras, *Femme et oiseau*.

Con todo, será con Manuel Parellada con quien colabore más largo tiempo; lleva a buen término en su fundición casi la mitad de su producción, 172 esculturas.

Desde 1965, a través de la Galería Gaspar de Barcelona, da comienzo esta fructífera relación de la que da razón el propio artista a su marchante: «Parellada: pátinas puras, lo que proporciona la fundición, lo que permite conservar toda la fuerza expresiva de los bronce, en estado salvaje y potente. Estas piezas no pueden ser concebidas de otra manera».<sup>42</sup>

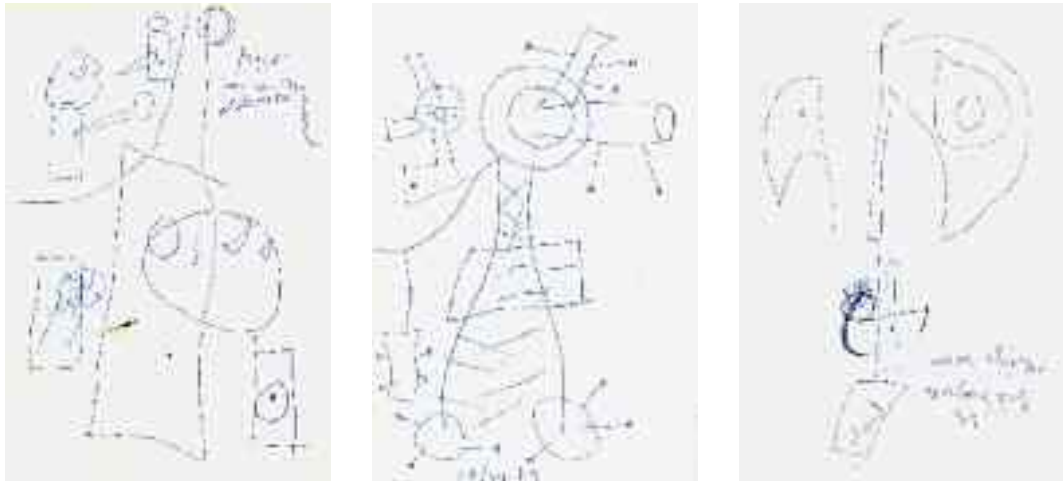
Los trabajos que salen de estos hornos presentan pátinas nada clásicas, más bien rugosas, agresivas, conjugadas con tonalidades verdosas del bronce, incluso arcillosas en ocasiones; son tan del agrado del artista, que le felicita por ello, tras regresar de una exposición en París: «Todos han coincidido en decir que la fundición era impecable y llena de sensibilidad, estoy muy contento, debo felicitaros por este bello trabajo de gran artesanía».<sup>43</sup>

La fundición se levantaba en una colina cercana al parque Güell y estaba dirigida por Manel Parellada, formado en la forja de Gimeno, quien trabajaba en sus inicios en imaginería religiosa y escultura clásica de formas tradicionales, por lo que sin duda la obra de Miró hubo de provocarle un gran choque; pero, inteligente, supo entenderlo, estableciéndose entre ambos una relación de mutuo respeto y admiración. Y aunque funde en otros talleres, será con Parellada con el que lleve a buen término sus últimas obras en 1982.

<sup>41</sup> « Avant d'être exposées, vous n'avez que les frotter avec un chiffon et de la cire. / Je suggère aussi d'exposer quelques sculptures en cours d'exécution, d'un sens monumental. En plâtre à l'état définitif. Le plâtre est d'une grande beauté et ce blanc donnerait un grand accent à l'exposition. / Aucune crainte donc pour cette monotonie que semblait vous inquieter, au contraire, ça fera un très bel ensemble ». Carta a Pierre Matisse, 1970. op. cit.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Carta de Joan Miró a Manel Parellada, 21 de julio de 1966. Archivo Parellada.



[fig. 8]

Bocetos de Joan Miró  
conservados en la  
Fundició Parellada

Sketches by Joan Miró  
kept by Fundició  
Parellada

Archivo / Archive:  
Fundició Parellada

Años más tarde, en 1986 (véase la nota 43), pude comprobar la admiración de este importante fundidor al referirse al trabajo de Miró en sus talleres. Conservaba los objetos diversos con los que Miró había conformado sus esculturas, custodiados todos ellos en cajas perfectamente ordenadas y relacionadas incluso en unas páginas con bocetos expresivos de las formas escultóricas, [fig. 8] que permitían su rápida identificación. Fue sin duda una fértil relación de respeto entre ambos.

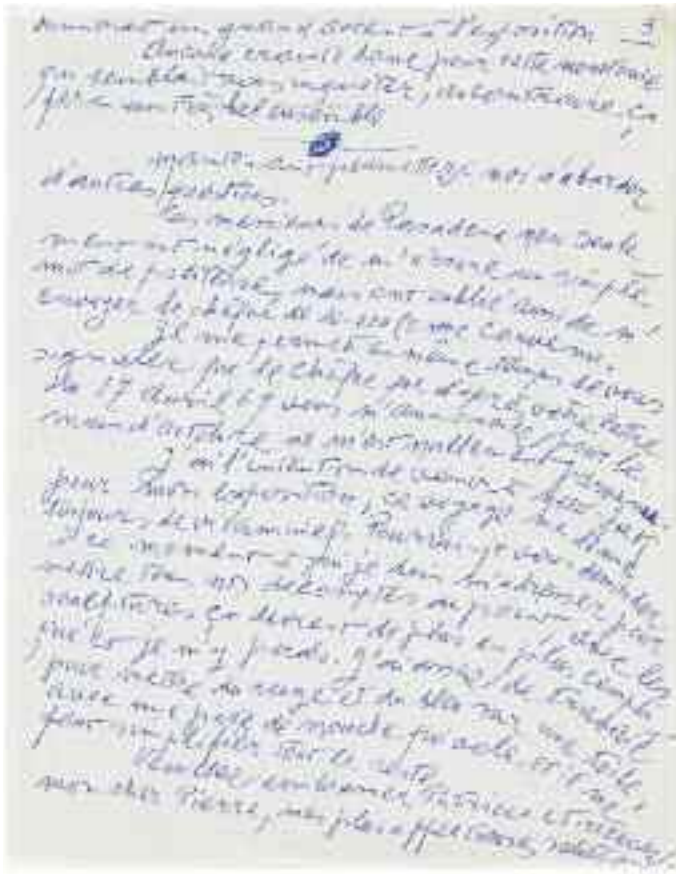
La mágica cámara de Català-Roca nos ha proporcionado claros testimonios, tanto de imágenes en proceso, como del paso del artista por estos talleres. Y, especialmente, el documental de Josep Mulet nos acerca a Miró a través de su filmación y entrevista en los talleres del propio fundidor.<sup>44</sup>

Con todo, la producción que realiza a lo largo de su fecunda existencia encuentra una cierta resistencia por parte de los galeristas. Si exceptuamos su primera muestra en 1931, en la Galerie Pierre de París, *Sculptures de Joan Miró* (18 de diciembre-8 de enero), con sus construcciones experimentales, han de transcurrir cerca de cuarenta años para que se reconozcan la fuerza, intensidad y validez de estos trabajos.

Si bien se incluían desde 1950 en exposiciones junto a sus pinturas, papeles o cerámicas, no será hasta 1970 que se realice una muestra formada íntegramente por esculturas, organizada por la Pierre Matisse Gallery de Nueva York: *Miró: Sculpture in Bronze and Ceramic 1967-1969, Recent Etchings and Lithographs* (entre el 5 de mayo y el 5

<sup>44</sup> En 1986, contacté con Manuel Parellada y visité su taller, como consecuencia de la donación realizada por los herederos de Joan Miró al Estado español; en la tramitación del pago de los impuestos de sucesión del artista no figuraba escultura alguna en el conjunto de obras, ni tampoco había ninguna pieza en su jardín o en su casa, exceptuando el original realizado para los Premios Príncipe de Asturias. Preguntada la causa a su esposa, doña Pilar Juncosa, y a su hermano Luis, albacea testamentario, aquella mostró su extrañeza por nuestro interés y comentó textualmente: «¿Les interesa la escultura?... Si Joan era un chatarrero...». Finalizada toda la tramitación y entrega de obras, los herederos, generosos siempre, tuvieron la grandeza de donar los derechos de autor de aquellas esculturas cuyos objetos se conservaran e hicieran posible su fundición. El Estado español, a través del Ministerio de Cultura, abonó los gastos de la fundición y estas cuarenta y tres obras se encuentran hoy formando parte de la colección del MNCARS.





de junio); posteriormente se muestra en la Galerie Maeght de París, bajo el título *Miró: Sculptures*, entre el 23 de julio y el 30 de septiembre.

El reconocimiento, la aceptación de este trabajo, es prácticamente inmediato, puesto que al año siguiente realiza ya una exposición solo con obra escultórica, en el Walker Art Center de Minneapolis, que con posterioridad se mostrará en el Cleveland Art Museum, en el Art Institute de Chicago, en la Hayward Gallery de Londres y en la Kunsthau de Zürich.

Y como una respuesta a todo ello, en 1972 se publica la primera monografía, *Miró escultor*, con texto de Jacques Dupin y fotografías de Català-Roca; un año más tarde, Maeght edita *Miró sculpteur*, escrita

por Alain Jouffroy y Joan Teixidor, en la que incluyen incluso una catalogación de 300 obras realizadas entre 1928 y 1979.

Labor que concluyen con gran criterio su nieto, Emilio Fernández Miró, junto a Pilar Ortega, al editar en 2006 *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*, reuniendo 396 piezas.

Miró continúa trabajando intensamente, aislado y ajeno al reconocimiento internacional; en 1974 prepara una exposición, organizada por el Ministerio de Asuntos Culturales francés, para el Grand Palais de París, que tiene lugar entre el 17 de mayo y el 13 de octubre, bajo el simple título de su nombre, *Joan Miró*; tuvo la inmensa fortuna de visitarla y ciertamente impactaba, no solo por el gran número de obras, cerca de cuatrocientas, sino por la revisión cronológica desde sus inicios en todos los campos de la creación, que se cerraba de forma sorprendente con nuevas formas, con telas rasgadas y quemadas, con potentes y monumentales esculturas, como el conjunto de *Les tres portes*, en las que parte de viejas maderas que ensambla en doble sentido piramidal, que abren a la nada, pero que también cierran un entorno, estableciendo una simbólica cadena en una de ellas. Recias, enérgicas, sólidas, se levantan en un formato espectacular, que evidencia aún más su impronta.

Testimonio del proceso de forja de estas piezas es el film de Portabella, realizado por encargo de la Galerie Maeght en 1973 y rodado directamente en la Fundició Parellada.

Parecía querer gritar al mundo que, pese a sus ochenta años, era un artista vivo, actual, que seguía buscando, investigando. La muestra tuvo una gran repercusión y no hubo un resquicio de duda sobre su lucha, su fuerza y su libertad de creación.

[fig. 9]

Carta de Joan Miró a Pierre Matisse, Son Abrines, Calamayor, Mallorca, 17 de febrero de 1970

Joan Miró to Pierre Matisse letter, Son Abrines, Calamayor, Mallorca, 17 February 1970

Archivo / Archive: The Pierpont Morgan Library, Nueva York

La contemplación de toda su trayectoria tiene un gran peso en el ánimo del artista:

Fui al Grand Palais cuando no había nadie. Fui como crítico, severo, muy severo. El conjunto de lo expuesto me conmovió mucho. No me detuve en los detalles, pero consideré el alcance de toda mi obra. Tuve la sensación clara de haber trabajado honestamente. No digo que haya logrado lo que quería, no, eso nunca; pero he sido un individuo honesto, sin más.<sup>45</sup>

Y como anécdota puntual, que denota claramente su espíritu, es esclarecedor el comentario de Miró:

Los organizadores tuvieron la feliz ocurrencia de poner a disposición de los visitantes un montón de pliegos en los que pudiesen manifestar su libre opinión. Uno de los opinantes dejó escrito sobre mí: «Hay que cortarle las manos». Aquella reacción violenta me gustó, porque ponía de relieve lo que más me importa de mi obra: su vitalidad.<sup>46</sup>

A finales de 1975 abre sus puertas en Barcelona la fundación que lleva su nombre, obra arquitectónica de José Luis Sert, con una relevante muestra de su producción en todos los campos, que conformaba su propia colección privada y que dona en su totalidad a esta institución.

Ya en estos años finales de su producción, recibe encargos de gran relevancia para ubicar esculturas en espacios públicos, algo que era muy de su agrado. Buscaba desde hace tiempo crear obras de gran formato, que trascendieran los espacios del taller, de las salas de exposiciones, para entrar a formar parte de un entorno urbano que compitiera con la propia naturaleza.

De nuevo, este viejo anhelo se hace realidad: «Prefiero las esculturas monumentales a las pequeñas», comentaba Miró,<sup>47</sup> y aunque ya había ejecutado en 1966 su primer gran trabajo con los bronce, *Oiseau solaire* y *Oiseau lunaire*, será ahora cuando su escultura de gran formato sea requerida internacionalmente.

Crema un grupo escultórico para el nuevo barrio de La Défense, en París. Concibe un conjunto rompedor con todo el sistema de trabajo anterior, en resina de poliéster, pintada con los tonos habituales, rojo, amarillo, azul, a la que denomina poéticamente *Couple d'amoureux aux jeux de fleurs d'amandiers*, y que con sus quince metros de altura ofrece un nuevo reto, al enfrentarse a una potente arquitectura. Sus personajes traen a la memoria los vestuarios realizados para el ballet *Jeux d'enfants*, de 1932; no parece que surjan ni modulados, ni ensamblados, sino más bien parecen entresacados de sus pinturas, aunque volumétricamente se distancien.

Hace donación a la ciudad de Madrid del bronce *Mère Ubu* (1975), para formar parte del Museo de Escultura al Aire Libre, ubicado en el paseo de la Castellana.

<sup>45</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 91.

<sup>46</sup> Santiago Amón, «Joan Miró cumple 85 años», *El País*, 4 de mayo de 1978.

<sup>47</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 204.

Con posterioridad, el Ayuntamiento de Barcelona le solicita una obra para la plaza de l'Escorxador; concibe *Dona i ocell*, de 22 metros de altura, en hormigón que recubre con cerámica, para lo que solicita la colaboración de Gardy Artigas.

Los encargos se suceden rápidamente. En 1981, instala en la plaza Brunswick de Chicago una escultura de doce metros, *Moon, Sun and One Star*, conocida también como *Miss Chicago*. Al siguiente año, el arquitecto I. M. Pei solicita su colaboración para una plaza frente a la Chase Tower, en Houston, Texas. Partiendo de una maqueta de 1973, desarrolla *Personnage et oiseaux*, en bronce y acero.

Cercano ya a los noventa años, continúa trabajando la escultura, a la que dota quizás de una potencia hasta ahora desconocida, pero en la que su intuición y creatividad se hacen más patentes que en años anteriores.

En toda su producción escultórica, desde 1928 a 1982, existe un largo, complejo e incluso lento trabajo en su proceso creador, diferente y nuevo en cuanto se enfrenta con la escultura tradicional, partiendo de simples materiales efímeros o de desecho, que custodiaba en su estudio: «Para hacer escultura, servirme de los objetos que colecciono [...] que los objetos que tengo en Barcelona no permanezcan como tales, sino que se conviertan en esculturas».<sup>48</sup>

Con un método de trabajo inverso al utilizado para la pintura, en la que parte de una mancha, de un punto, de un accidente, la escultura surge de algo real y palpable, de objetos diversos que transforma con sus manos, sin perder por ello su carácter e identidad, y a los que otorga una nueva vida.

A través de estos trabajos, concebidos a partir de diversos elementos que forman parte de la vida cotidiana, busca precisamente la interrelación, la comunicación con el espectador, establecer un diálogo en el que su poético y libre espíritu inunde y transforme el sentir del mismo. Personalmente elegía el silencio para que sus obras hablaran por él.

Su entrega y dedicación, así como el gran número de obras producidas, pueden falsear la finalidad y el deseo del artista; si en algún momento pudiera pensarse que trabaja la escultura por un simple motivo económico, nos alejaríamos del auténtico Miró, quien tan solo deseaba y buscaba hacernos partícipes de su mundo poético, de su libertad, llamar nuestra atención, encender nuestra imaginación y reavivar nuestra mirada.

De ahí la importancia de los nombres, de los títulos de sus creaciones, no solo por la carga poética que conllevan, sino porque son un modo de despertar nuestra fantasía para acercarnos a su mundo. Esto es algo que el artista determina, a medida que desarrolla su trabajo; es el proceso mismo el que le sugiere su denominación, que materializa siempre en francés, algo que quizás pueda desconcertar, pero que es usual en toda su producción a lo largo de los años. Una vez más, el artista esclarece este punto: «Es en París donde me formé intelectualmente, por eso, el francés es para mí la lengua de trabajo intelectual y de la reflexión».<sup>49</sup>

Detrás de ese Miró, creador internacionalmente reconocido, surge una persona muy disciplinada y trabajadora, incluso metódica en sus horarios y en sus jornadas, que creía

<sup>48</sup> Notas 1940-1941. Escultura y taller I. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 251.

<sup>49</sup> Georges Raillard, op. cit., pág. 99.

profundamente en el trabajo y en la intuición, que prefería siempre el silencio, la soledad de su estudio, para meditar y pensar durante largas horas, más que cualquier otro acto o reunión externa a la que tuviera que acudir.

Hablan por él sus obras y sus textos, desnudos, desprovistos de cualquier otra interpretación, de los que me he servido para adentrarme en su mundo, en su pensamiento, intentando acercarme tímidamente a su creatividad, partiendo de los mismos para desentrañar su proceso escultórico, lo que me ha conducido, a mi entender, a los dos elementos básicos que conforman toda su obra, *la poesía* que supeditó su espíritu y *la libertad*, que antepuso a todas las cosas.

Desde siempre, sintió una gran atracción por la poesía, a la que se acerca ya en su juventud, y que en los años de París consolida, encontrándose precisamente entre ellos su propio camino, al considerar la creación artística como simple poesía; él mismo, años más tarde, escribe incluso poemas, pero serán sus obras, el espíritu que las impregna, sus mejores versos.

Miró nunca abdicó de su libertad. Fue libre para abandonar una posición y una profesión; fue libre para vivir en París, pese a las estrecheces; fue libre para rechazar toda regla existente, fuera artística o social; fue libre para crear una obra nueva, alejada del comercio; fue libre para buscar su exilio interior, pese a las circunstancias. Y fue libre para crear y desarrollar un nuevo concepto escultórico, que hoy, al uso de los artistas actuales, nos parece obvio, pero que en esos momentos abrió nuevos caminos a la imaginación, a la fantasía, a la creatividad, tal y como asevera el propio artista:

Si llegaran a faltarme los materiales para trabajar, ir a la playa y hacer grafismo en la arena con una caña, dibujar meando en la tierra seca, dibujar en el espacio vacío el gráfico del canto de los pájaros, el sonido del agua y del viento y de una rueda de carro y el canto de los insectos, que todo se lo lleve después el viento, el agua, pero tener la convicción de que todas esas realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por magia y por milagro en el espíritu de los otros hombres...<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Notas 1940-1941. Publicada en Margit Rowell, op. cit., pág. 245.