Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears

EVASIÓ I EXILI INTERIOR EN L'OBRA DE JOAN MIRÓ: 1939-1945

Tom I

Jaume Reus Morro

Directora de la tesi: Dra. Catalina Cantarellas Camps
Catedràtica d'Història de l'Art
Universitat de les Illes Balears

Palma, març de 2004

Fitxa de l'Arxiu Gomis-Prats. AJG.

« ...cette exposition ne doit pas être considérée comme un simple fait artistique, mais un fait à portée humaine, par la raison d'être une oeuvre réalisée pendant cette terrible période ou l'on voulait nier toute valeur de l'esprit et anéantir tout ce que l'homme a de plus précieux et digne dans la vie ».

Carta de Miró a Christian i Yvonne Zervos 13-05-1945.

Tom I

Sumari 3

Introducció 6

1. Estat de la qüestió 12

2. Sèries de 1939
2.1 *Le vol de l'oiseau sur la plaine* 62
2.2 *Varengeville I* 83
2.3 *Varengeville II* 95

3. *Constellations*, 1940-1941
3.1 Un context per l'evasiñ 113
3.2 Vers un primitiu idiolecte de signes 147
3.3 Atènyer la música 183
3.4 El llenguatge formal i ideogràfic: culminacions i inicis 207

4. Variacions sobre un tema: Dona, ocells, estrelles. Obra damunt paper de 1942 i 1943 306

5. *Sèrie Barcelona*, 1941-1944 370

6. Del signe al gest. El retorn a la pintura damunt tela: 1944-1945 417

Tom II

6. Del signe al gest. El retorn a la pintura damunt tela: 1944-1945 [continuació] 469

7. Conclusions 507

8. Apèndixs documentals:

8.1 Anotacions personals. Quaderns Fundació Joan Miró 1939-1944:
FJM 1323-1411 (1934-35, 1940-41)
FJM 1415-1463 (1930-32, 1933-34, 1941)
FJM 1464-1501 (1934-36, 1941)
FJM 1544-1553 (1940, 1958-59)
FJM 1608-1659 (1937-38)
FJM 1696-1773 i 4490 (1942-44)
FJM 1774-1841 (1940-41)
FJM 1847-1888 (1940-42)
FJM 1889-1919 i 4522 (1940-41)
FJM 4398-4437 (1941-42)
FJM 4438-4447 (1941)
FJM 4448-4475 (1940-41)
Fulls solts d'anotacions i d'estudis de composiciñ:
1319-1322 (1939); 1536 (1939); 1663-1690 (1939-42);
1842-1846 (1942); 4307-4397 (1941). 517

8.2 Correspondència 1939-1945:
Marie Cuttoli, Paulo Duarte, Valentine Dundensing, Josep Vicent Foix, Nina Kandinsky, Pierre Loeb, Pierre Matisse, Pablo Picasso, M. Rebeyrol, Enric Cristòfol Ricart, Josep Lluís Sert i Monxa Sert, James Johnson Sweeney i Christian i Yvonne Zervos. 701

8.3 La biblioteca de l'artista: edicions abans de 1945 798

9. Sigles i Bibliografia 828
9.1 General 829
9.2 Específica 862
9.3 Declaracions, textos i correspondència 864

Il·lustracions 879
Índex d'il·lustracions 926

El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí.

Caspar David Friedrich [1]

La mujer es el ser que proyecta la sombra más oscura o la luz más intensa en nuestros sueños.

Charles Baudelaire [2]

[1] Caspar David Friedrich: "La voz interior...", (1830) citat a Arnaldo 1991, p. 98.
[2] Recollit a Breton ; Éluard 1938, p. 11.

Introducció

La trajectòria vital i professional de Joan Miró (Barcelona 1893-Palma 1983) ha estat excepcionalment llarga, prolìfica i diversa. L'àmbit cronològic d'aquesta investigaciñ es centra entre la fi de dos conflictes bèlics -1939-1945- que marcaran profundes ruptures i definiran nous escenaris polítics, econòmics i culturals al segle XX: la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial. El perìode és, per tant, d'una especial tensiñ vital i emocional per l'artista i la seva famìlia. Els aconteixements que li tocarà patir, les pors que haurà de vèncer i la precarietat amb que haurà de viure, dibuixen l'etapa més angoixant i tràgica viscuda per l'artista.

Aquest estudi comença amb el seu trasllat de París a Varengeville-sur-mer, a la costa normanda francesa, on lloguen una casa, *Clos des Sansonettes,* el mes d'agost de 1939, i finalitza l'any 1945, que es quan realitza un conjunt de grans teles, algunes de les quals, havia projectat al llarg dels anys anteriors. També és la data emblemàtica de la fi de la Segona Guerra Mundial. Tot i que aquesta no afectava directament a la seva circumstància personal, sí que Miró voldrà expressar a través de l'exhibició de la seva obra a París i a Nova York, els dos grans centres mundials de l'art, el seu compromìs amb la llibertat i el renovat alè amb el qual es projecta cap el nou horitzó creatiu. Entre els mesos de juny de 1940 i l'octubre de 1942 viurà al carrer de les Minyones n. 11, entresol primera, domicili de la família de la seva dona a Palma, i posteriorment es traslladarà a Barcelona, al domicili patern del Passatge del Crèdit n. 4.

Dins d'aquesta peculiar conjuntura històrica, la investigaciñ s'ha centrat, bàsicament, en dos aspectes complementaris: la producció artística

i el procés autoreflexiu, del qual deixa constància a través de quaderns d'anotacions i de la correspondència.

La finalitat de la investigaciñ es basa en l'estudi de l'obra plàstica, de la qual podem assenyalar les següents circumstàncies:

- L'abandó de la pràctica de la pintura a l'oli damunt tela. Les causes les podríem trobar en una crisi en la pròpia trajectòria artística i en l'escassesa de mitjans materials en un perìode de postguerra. Miró manifestarà en vàries ocasions tant en la correspondència com especialment en els quaderns d'anotacions d'aquests anys, la necessitat de superar les limitacions que implica aquest suport. En aquest sentit, es veurà atret pels nous registres que li permet el paper, així com per altres tècniques com ara la litografia, la ceràmica o l'escultura. Des de finals dels anys vint i al llarg dels anys trenta, Mirñ ja havia plantejat la idea d'assassinar la pintura a través dels collages, les construccions, etc., i l'ús de materials sòrdids. La clau de lectura d'aquell moment era la rebel·liñ en contra d'un estat de la ment i de les tècniques de la pintura tradicionals, i també d'una negaciñ de les pròpies facultats i facilitats d'ofici de pintor. D'aquest repte d'antipintura, paradoxalment, en sortirà beneficiada la seva pròpia pintura, i d'aquesta manera assistirem a l'assassinat des de dintre la mateixa pintura. A aquesta època de revisió de la seva pintura la situem entre 1940 i 1944. En aquests anys es replantejarà alguns aspectes de la seva trajectòria vital i professional, per a donar-lis un nou impuls.

- En el conjunt d'obres que s'ha investigat podem parlar de les estretes relacions i nexes de connexió que hi podem establir, i que gairebé ens permeten albirar una mena de cicle diferenciat. Els nivells en que es donen sñn per mor del tema, la iconografia, l'expressiñ formal o certs aspectes contextuals. Si seguim la particular dicotomia mironiana en relació amb el terra i el cel, ens trobem davant d'obres que ens segueixen interrogant, tal i

com ho feien les de finals dels anys trenta, respecte dels esdeveniments irracionals i tràgics que es succeïen, és el cas, per exemple, de la *Sèrie Barcelona*. Tanmateix, el gruix de la producciñ d'aquests anys es veurà orientat cap a un sentit evasiu i serà recorregut per un aire musical. És la necessitat de buscar en el propi silenci interior, i la sèrie de les *Constel·lacions* en són el paradigma. La temàtica es circumscriu més que mai a la dona, l'ocell, les estrelles i els astres.

- Pel que fa als aspectes formals, podem observar una intensificació de la investigaciñ del signe, així com d'un nou grafisme gestual derivat de l'ús de la tinta xinesa primer i de la tinta litogràfica més tard. Les definicions filiformes i majoritàriament tancades i detallistes, donaran pas a un nou tipus de configuració caracteritzada per la taca del pinzell. En qualsevol cas, sempre estaran dotades d'una intensitat d'essència primitiva i oriental, tant en l'expressiñ com en el concepte.

- Destaquen amb una especial significació dues sèries: *Constellations* (1940-41) i la *Sèrie Barcelona* (1941-1944). La primera està formada per vint-i-tres peces realitzades en tècnica mixta damunt paper. La segona consta de cinquanta litografies de les quals s'en feu un tiratge de cinc exemplars i dues proves d'artista. Totes dues sèries suposen conjunts autònoms i perfectament tancats. Això no obstant, un estudi en detall de cada una de les peces, ens pot ajudar a desvetllar múltiples nivells de connexions entre elles i respecte a la producció mironiana anterior i posterior, concretament pel que fa al suport, l'experimentaciñ tècnica, la codificació lingüística i altres aspectes compositius, formals i iconogràfics.

- Cronològicament, el primer conjunt d'obra du per títol *Le vol de l'oiseau sur la plaine* (1939), seguit de les sèries *Varengeville I* i *Varengeville II* (1939). Dels anys 1942-1943 hi ha una prolífica producció d'obres damunt paper amb tècniques d'aquarel·les, guaixos, pastels i olis,

on apareix el Mirñ més solt i les primeres incursions en l'expressiñ gestual, fonamental en la seva trajectòria de maduresa. Finalment dels anys 1944-45 s'ha analitzat un nombrñs conjunt de teles, algunes de les quals havia projectat i esbossat feia uns d'anys, com per exemple : *La course de taureaux*, *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* o *Femmes entendant de la musique*.

Com a complement fonamental a la lìnia d'investigaciñ marcada, s'han analitzat, bàsicament, tres conjunts de fonts documentals:

1.- Dotze quaderns on trobem un voluminñs aplec d'anotacions de caràcter autoreflexiu respecte a la seva trajectòria vital i professional, projectes, així com altres aspectes tècnics i referències literàries. Tots els quaderns pertanyen al fons de la Fundació Joan Miró de Barcelona, i són els següents:

FJM 1323-1411 [1934-35, 1940-41]; FJM 1415-1463 [1934-36, 1940-41]; FJM 1464-1501 [1934-36, 1941]; FJM 1544-1553 [1940]; FJM 1608-1659 [1937-38]; FJM 1696-1773 i 4490 [1942-44]; F.JM. 1774-1841 [1935-36, 1940-41]; FJM 1847-1888 [1940-41]; FJM 1889-1919 i 4522 [1940]; FJM 4398-4437 [1941-42]; FJM 4438-4447 [1941]; i FJM 4448-4475 [1940-41].

Com a fulls solts, i sense formar part d'un quadern, també s'han analitzat els següents números d'anotacions i estudis de composiciñ: FJM 1319-1322 [1939]; FJM 1536 [1939]; FJM 1663-1690 [1939-1943]; FJM 1842-1846 [1942]; FJM 4307-4397 [1941].

2.- Biblioteca personal de l'artista. Dels aspectes més peculiars d'aquest llegat d'anotacions cal destacar les referències literàries que s'hi esmenten, bé siguin autors, obres o edicions. És per això que també s'ha plantejat fer un estudi comparatiu amb el fons anterior a 1945 de la seva biblioteca. La majoria dels llibres, uns mil set-cents, es troben a la

biblioteca de la casa de Miró a Son Armadans, Palma, mentre que uns trescents sñn a la biblioteca de la Fundaciñ Pilar i Joan Mirñ. També s'ha d'assenyalar una donaciñ que féu el propi artista a la biblioteca de la Fundació Joan Miró de Barcelona, encara que és un fons bibliogràfic de catàlegs i llibres que no afecten al nostre marc cronològic. Dels aproximadament quatre cents cinquanta volums destriats, el gruix correspon a la poesia surrealista francesa, o d'altres amb alguna afinitat conceptual amb ella. En molts casos es tracta de primeres edicions aparegudes als anys vint i trenta.

3.- Correspondència. Una de les principals fonts d'informaciñ tingudes en compte ha estat la correspondència de Miró amb un significatiu conjunt d'intel·lectuals, amics i altres artistes, durant els anys 1939-1945. El llistat de noms, per ordre alfabètic, que hem aglutinar és el següent: Marie Cuttoli, Paolo Duarte, Valentine Dundensing, Josep Vicent Foix, Nina Kandinsky, Pierre Loeb, Pierre Matisse, Pablo Picasso, Pierre Rebeyrol, Enric Cristòfol Ricart, Josep Lluís Sert i Monxa Sert, James Johnson Sweeney i Christian i Yvonne Zervos.

Hi podem apreciar tot tipus de comentaris, des dels simplement afectuosos als que combinen qüestions econòmiques amb referències a les obres en procés -especialment amb el galerista Pierre Matisse- o als de to més ìntim. En qualsevol cas, es tracta d'un material documental que fins ara només s'ha utilitzat de forma molt fragmentària. Volem destacar, de manera especial, el llegat consultat a The Pierpont Morgan Library de Nova York, que pertanyia a l'antiga Pierre Matisse Foundation. Es tracta, majoritàriament, de les cartes enviades per Miró al seu galerista que es va convertir, durant els anys més durs de la postguerra, en el seu únic interlocutor. La reconstrucció del camí de tornada, això és, les cartes de P.

Matisse a Miró, suposem que es troben en mans de la família i de la Successió Miró, i no ens ha estat possible la seva consulta.

Cal advertir que s'ha fet una doble numeració de les il·lustracions que acompanyen aquesta tesi. Per a les fotografies en color s'han emprat els números romans, i per les fotografies en blanc i negre, els números àrabs.

El període de la trajectòria vital i professional objecte de la nostra investigació, està marcat per inflexions significatives, però també per continuïtats. L'artista, immers en el més estricte anonimat, fou capaç de superar l'opressiñ d'un ambient hostil mitjançant una severa autodisciplina en el treball, una recapacitació sobre el propi llenguatge artístic i un inèdit procés d'autoreflexiñ escrit. En aquest particular exili interior, el tema de l'evasiñ és el fil conductor principal, però no l'únic, que ens situa davant d'un dels moments més intensos i creatius de l'obra de Miró.

1. Estat de la qüestió

Pot semblar gairebé obvi esmentar el fet de la gran quantitat de llibres i d'articles que, a hores d'ara, ha generat l'obra i la personalitat de Joan Miró [3]. A l'àmbit internacional mai s'ha detingut el flux d'opinions, anàlisis i investigacions -especialment a França i els Estats Units-, que han posat de manifest la significaciñ essencial de l'artista dins el discurs de les avantguardes històriques i en general dins l'art del segle XX. La trajectòria de Mirñ, majoritàriament, s'ha contemplat en relació al punt àlgid del moviment surrealista, és a dir, a partir de 1924. El període objecte de la nostra recerca ha merescut quantitativament i qualitativa menys atenció i rigor en el seu estudi -la sèrie *Constellations* potser la inevitable excepció. Aquest fet, fa que es redueixi de manera notable la bibliografia que ens ha servit i ajudat per elaborar aquest text. Això no significa que no ens hagi estat fonamental el coneixement dels punts de vista adoptats en relació a altres períodes i obres de l'artista. En qualsevol cas, en aquest apartat bibliogràfic no ve al cas el seu comentari, exceptuant algunes publicacions i articles de caràcter general especialment significatius.

Si abans esmentàvem la importància del seguiment bibliogràfic que a l'àmbit internacional s'ha fet de Mirñ, aquest no és el cas de la situaciñ a l'Estat espanyol. La dictadura de Franco, com no podia ser d'altre manera, es va encarregar de mantenir en l'ostracisme i el silenci als artistes i intel·lectuals no afectes al nou règim. Els qui, com Miró, optaren per viure a l'Espanya franquista es varen haver de recloure en una mena d'exili interior, especialment en els moments més durs de la postguerra civil. Però

[3] Les bibliografies més exhaustives són les següents: Martí 1993, p. 499-531. Cal ressenyar que per una millor funcionalitat està dividida en cinc apartats: textos i declaracions de l'artista; llibres il·lustrats; monografies; catàlegs d'exposicions i articles. "Referent List" a *Joan Miró* 1993, p. 459-481 i Lelong-Mainaud 1993, p. 468-472.

aquesta animadversiñ no fou una cosa especial contra l'artista, com és fàcil suposar, sinñ que té a veure amb el rebuig a tot allò que significa l'art contemporani, i més concretament, les ruptures formals i conceptuals que impliquen les avantguardes històriques. D'aquesta manera, la historiografia artística espanyola haurà d'esperar a autors com Ricardo Gullñn, Alexandre Cirici-Pellicer, Juan Eduardo Cirlot, Juan Antonio Gaya Nuño o Rafael Santos Torroella, cap a finals dels anys quaranta i la dècada dels cinquanta, per començar a veure els primers assaigs d'interès sobre l'art contemporani en general i la figura de Miró en particular [4].

A causa de l'articulaciñ d'aquesta investigaciñ s'ha cregut adient la diferenciació de la bibliografia en dues seccions. En la primera ens referirem a les publicacions on hi ha transcripcions o traduccions de textos i d'anotacions, declaracions, entrevistes i correspondència del període 1939-1945, o que fassi referència a aquests anys. La segona secció fa esment als llibres i sobretot als articles que s'han centrat en l'anàlisi específic del període esmentat, tot i que també s'ha comentat la bibliografia de caràcter més general sobre Miró, però que dedica un apartat significatiu a aquests anys.

La fonamental selecció de textos i declaracions de Miró realitzada per Margit Rowell, publicada l'any 1986 sota el títol: *Joan Miró. Selected Writings and Interviews* [5], afecta, pel que fa al nostre àmbit d'investigaciñ, als següents documents:

IV. París i Varengeville, 1936-1940.

[4] Vegeu Minguet Batllori 2000.Especialment interessant en relació a aquests aspectes són els capítols III i IV, p. 93-143.

[5] Rowell, M. (Ed.), *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Boston, G.H. Hall, 1986. L'any 1992 l'editorial Da Capo Press fa una nova ediciñ a Nova York. L'any 1995 apareix l'ediciñ francesa de Daniel Lelong: *Joan Miró. Écrits et entretiens*, i, l'any 2002, l'ediciñ en castellà : *Joan Miró : Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia : Institut Valencià d'Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

- Text *Verve*, 1939
- Declaració, *Cahiers d'art*, 1939
- Dues cartes a Pierre Matisse, 1940
- Poemes-títols, 1939-1941.

V. Montroig i Barcelona

- Anotacions de treball, 1941-42
- Carta a Pierre Loeb, 1945

En el capìtol introductori, l'autora realitza una encertada aproximaciñ general a la trajectòria de l'artista, en la que també toca breument el moment dels conflictes bèl·lics que afectaren Miró. Però ens interessa destacar, aquí, un plantejament especialment significatiu que afecta al tarannà i a la pròpia obra del creador. M. Rowell parla de l'alternància cíclica en la seva trajectòria de dos estils: un marcat per l'estudi i la transformaciñ del mñn de la realitat, i l'altra caracteritzat per l'obertura cap allò còsmic, espiritual i imaginatiu. El primer correspondria a un vessant més extravertit i actiu, mentre que el segon ho feria a un més introvertit i meditatiu [6].

La vertebraciñ que realitza l'autora de les fonts esmentades respon a un plantejament geogràfic, i més concretament de les ciutats i pobles on viu

[6] "La obra del artista también está marcada por estilos recurrentes que se alternan. Los más óbvios son aquellos que corresponden a trabajos, por un lado, basados en un estudio y transformación del llamado mundo real y caracterizados por brillantes colores planos, formas perfiladas con audacia, experimentos con materiales (extendiéndose hasta la cerámica y la escultura) e imágenes arquetípicas reconocibles. Opuestos a éstos, y en algo que parece ser una contradicción, están los cuadros abiertos, cósmicos, casi abstractos, en los que una línea tenue o unos pocos signos se funden en un campo vacío. Aquí Miró parece haber perdido contacto con la realidad exterior y referirse solamente a "la realidad" interior de la mente, del espìritu, de la imaginaciñn. Hasta cierto punto, estos dos estilos corresponden a dos aspectos de la personalidad del artista: el extravertido o activo y el introspectivo o meditativo, en el cual afirmaba que lo movían fuerzas más vigorosas que él mismo". Rowell 2002, p. 21-22.

i treballa l'artista. Cal anotar el fet que en el capítol cinquè, referit als anys 1941-45, no hi apareix la ciutat de Palma, en canvi en l'ediciñ en castellà sí, i abrasa els anys 1940-1945. Aquesta darrera edició, a diferència de les anteriors, té les transcripcions íntegres de les cartes i entrevistes realitzades originalment en castellà i en català.

Del conjunt d'anotacions de Mirñ, M. Rowell selecciona sota el concepte "Working notes, 1941-42" el Quadern FJM 4399-4437, la data d'inici del qual seria el juliol de 1941 a Montroig, segons consta en una de les tapes. Per les referències cronològiques que hi podem llegir, hem de suposar que aquestes anotacions es perllonguen fins l'any 1942. També ha seleccionat un text de l'artista inspirat en la seva obra "El carnaval de l'arlequì" de 1924-25, publicat a la revista *Verve* (París), gener-març de 1939, i la declaraciñ de l'artista feta a Georges Duthuit per la revista parisenca *Cahiers d'Art* número 1-4, l'any 1939, que es refereix a la posiciñ implicada que tot artista ha d'adoptar davant els terribles aconteixements bèl·lics que el món patia. A més de Miró hi participen Braque, Laurens, Léger i Masson. M. Rowell, però, només tradueix la primera part de les reflexions-preguntes que fa Duthuit als artistes.

Pel que fa a les dues cartes de Miró a Pierre Matisse del 12-01-1940 i 04-02-1940 no són una transcripció íntegre de les mateixes, sinó uns breus fragments seleccionats segons el criteri de l'autora com més rellevants, i ens serveixen per tant de forma parcial. Cal anotar l'error en la traducciñ ja detectat per Anne Umland [7], respecte a l'al·lusiñ a una sèrie de "large canvases" que en realitat Mirñ escriu "grosse toile". No es tracta de teles de grans dimensions sinó gruixudes i/o bastes, perquè eren fetes sobre xarpellera, i que són catalogades com *Varengeville II* del número CRP-619 al CRP-627.

[7] Umland 1993, p. 359, nota 662,

Finalment, M. Rowell apunta una sèrie de títols poètics, datats entre 1939-1941, estrets bàsicament de la sèrie *Constellations*, com a mostra de la renovada importància que per l'artista assoleixen els tìtols, tal i com ja havia passat als anys vint.

L'any 1975 Mirñ decideix exhumar un immens conjunt de papers, dibuixos, anotacions, etc. que havia guardat gelosament al llarg de tota la vida. Des de 1901 podem seguir un rastre cabdal sobre la pulsió creativa de l'artista. Davant tan important material, abans pràcticament només conegut, en part, per Jacques Dupin, Gaëtan Picon decideix realitzar una publicaciñ que recolliria una part d'allò més substancial [8]. Els aspectes més destacats serien per una banda les declaracions de Miró sobre els seus processos de creaciñ, i per altra, les traduccions d'alguns quaderns d'anotacions que abracen un perìode entre 1905 i 1941 aproximadament. Pel que afecta al nostre àmbit d'estudi, cal apuntar la imprescindible comparaciñ d'aquests escrits amb els originals dels fons de la Fundació Miró de Barcelona a causa de la manca de rigor en les transcripcions i en les traduccions, detectada en nombroses ocasions. G. Picon també realitzarà una enumeració dels quaderns, els donarà títols, i a voltes, agruparà fragments dispersos segons el contingut temàtic. Són els següents:

I Cursa de Braus, 1940, p. 108-109.

L'autor agrupa sota aquesta denominaciñ quatre fragments del Quadern FJM 4448-4475, concretament els següents: 4450b (tros), 4450, 4451b i 4450b (tros) i per aquest ordre, que s'observa que no és el que

[8] Picon, Gaëtan, *Joan Miró. Carnets catalans. Dessins et textes inédits*, Ginebra, Skira, 1976. Edició en anglès: *Catalan notebooks*, Nova York, Rizzoli, 1977. Edició en català: *Carnets catalans*, Barcelona Polígrafa, 1980. Edició en castellà: *Cuadernos catalanes*, Barcelona, Polígrafa, 1980.

correspon al de l'enumeraciñ ni a l'ordre intern del propi quadern. En aquest cas el nexe d'uniñ és temàtic, és a dir, G. Picon tradueix les anotacions referides a un projecte d'obra: *La course de taureaux*, que ja havia assajat a principis dels anys trenta en el Quadern FJM 1323-1411, i que l'any 1945 concretarà amb l'obra *La course de taureaux* (CRP-761).

II Souvenir d'un poème, 1940-41, p. 110-117.

Altra cop es tracta d'una agrupaciñ temàtica dels fragments: 1847b, 1849b, 1862b, 1863b, i 1866b. En el 1849b s'ha de notar un canvi en l'ordre lògic del manuscrit però que no afecta a la traducciñ ìntegre dels trossos. *Souvenir d'un poème* és un altre projecte que deixa anotat en el Quadern FJM 1847-1888, i que finalment Miró no dur a terme en cap obra.

III Quadern gran de Palma, 1940-41, p. 118-121.

Picon hi tradueix els fragments números: 1841, 1840b, 1775a i 1774 del Quadern FJM 1774-1841. En aquests cas els canvis en l'ordre de numeració i de lectura són del propi manuscrit. Cal anotar que els números 1774 i 1775a, G. Picon no els tradueix ìntegrament, apart d'altres trossos del mateix quadern. Per causes que desconeixem, realitza aquesta selecció, que en aquest cas, però, resulta menys lògica perquè no està en funció del contingut temàtic, com les anteriors, sinó simplement pertanyen a un mateix manuscrit.

IV Dafnis i Cloé, 1940, p. 122.

En aquest cas, ens trobem davant d'un altre agrupament temàtic que aplega els fulls solts: 4394a, 4394b, 4396a, 4395a, i 4395b. *Daphnis et Cloé* fou una punta seca realitzada l'any 1933, i en aquest quadern es convertirà en un altre dels projectes no realitzats, iniciats en aquests anys. En qualsevol cas, la selecció que reprodueix G. Picon no inclou altres fragments d'interès.

V Palma de Mallorca, 1940, p. 123-126.

Inclou els números: 1899b, 1906b, 1918b, 1919b, i un fragment de procedència desconeguda del Quadern FJM 1889-1919 i 4522. La selecció d'aquests i no d'altres fragments per fer un altre punt del llibre de G. Picon tal vegada obeeixi a la seva voluntat de ser una mostra o exemple, donat que n'hi ha més on Mirñ fa anotacions tècniques, de projectes i de l'ànim que els ha de guiar, anteriors i posteriors a les seleccionades.

VI Carnet "Une femme", 1940-1941, p. 127-134.

Es tracta de la selecció de fragments més extensa de les reproduïdes al llibre. El tema que els aplega és *Femme*, i inclou els números: 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1370, 1376, 1377, 1378a, 1378b, 1395b, 1400 1397a i 1397b. Pertanyen al Quadern FJM 1323-1411. Altre cop ens trobem amb una selecció del conjunt de les anotacions incloses al manuscrit, i amb certes alteracions en el seu ordre lògic de lectura, com per exemple en els números: 1358 i 1359. Així mateix hi ha oblits de frases que afecten als números: 1364, 1365 i 1378a.

VII Carnet Taronja, 1940-41, p. 135-142.

Finalment, G. Picon fa una darrera tria de fragments sota la denominaciñ: "Carnet Taronja", a causa del color de les tapes. Es tracta dels números: 4448, 4452b (tros), 4453b (tros), 4454a (tros), 4456b (tros), 4460b (tros), 4463a (tros), 4463b, 4464a, 4464b, 4469 (tros), 4474 i 4473b (tros). Tots ells pertanyen al Quadern FJM 4448-4475, un dels més extensos i interessants d'aquests anys. L'autor fa una tria de fragments que donin una idea representativa del contingut del quadern, tot i que amb les habituals mancances pel que fa a canvis d'ordre: n. 4463a, 4474, o eliminacions de frases: n. 4448, 4460b, 4465, 4467.

També s'inclou una selecciñ d'il·lustracions dels quaderns esmentats. Cal dir que en les fotos, realitzades per Francesc Català Roca, encara no hi consta el número de catalogació donat per la Fundació.

Una classificació per temes, els esbossos i les pàgines on es reprodueixen és la següent: *Les amoreux*, FJM 1896, 1910, i 1909b, p. 94, 95 i 96. *Personnage dans la nuit*, FJM 1909b, p. 97. *L'éntreinte des amoureux*, FJM 1686a. *Souvenir d'un poème*, FJM 1850a, p. 100. *Souvenir d'un poème*, FJM 1847a, 1847b, altre cop el n.1850a, i 1863a, p. 110, 111 i 113. *Personage, lune, étoile*, p. 114. *Femme dans la nuit*, p. 115. *Dona a la platja*, FJM 1445 a, p. 119.

Altres pàgines del llibre inclouen planes d'anotacions i/o anotacions amb dibuixos com per exemple: *Carnet Palma de Mallorca*, FJM 1899b, FJM 1900 i FJM 1906b p. 123 i 124. *La course de taureaux,* FJM 1346, p. 129 i FJM 1371, p. 132. *La famille*, FJM 1348, p. 129. *Une femme*, FJM 1400 i 1402a, p. 133 i 134. Finalment, G. Picon reprodueix a la p. 141 el full FJM 4474.

El catàleg de l'obra de l'artista al fons de la Fundació Joan Miró de Barcelona constitueix una de les fonts d'informaciñ iconogràfica i textual més destacades pel període que ens interessa [9]. Cal destacar el seu disseny com a catàleg de part del voluminñs fons d'obres de Mirñ amb que compta la institució. En aquest sentit és funcional i precís en les dades tècniques que aporta sobre les obres i les anotacions.

Pel que fa a la qüestiñ iconogràfica, resulta una eina d'indiscutible valor pel nombrós conjunt de reproduccions de dibuixos preparatoris i estudis de composicions. Des de l'any 1939 amb la sèrie *El vol d'un ocell damunt la plana*, p. 205 fins l'any 1945 amb la pintura *Dona somniant l'evasió*, p. 244, hi ha una important selecciñ d'imatges que ens han servit per rastrejar el procés de creaciñ de l'artista, en alguns casos gairebé dia a dia. Bona part d'ells sñn dibuixos que es poden relacionar amb sèries i els

[9] *Obra de Joan Miró* 1988.

corresponents tìtols, mentre en en altres es tracta d'estudis de composiciñ de difícil assignació. La majoria, seguint el costum de Miró, tenen anotat el títol, la data i el lloc de realització. El primer conjunt de dibuixos reproduïts són els de la sèrie *El vol de l'ocell damunt de la plana*, realitzats a Varengeville l'any 1939, que corresponen al números de catàleg FJM 1319, 1320, 1321 i 1322.

De l'any 1940 realitzats a la mateixa ciutat francesa sñn els estudis per a [Dona] FJM 1546a, 1550b i [Dones] FJM1546b del Quadern FJM 1544-1553.

Esbossos amb el títol: *Personatge en la nit* n'hi ha fets a Varengeville i continuats a Palma: FJM 1889, 1890, 1895b, 1896, 1913b, 1914a, 1915b i 1916 a, tots ells pertanyents al Quadern FJM 1889-1919 i 4522.

Dins el mateix Quadern trobem la sèrie *Ballarina* i dibuixos relacionats: 4522b, 1891, 1892b, 1893, 1898b, 1899a, i 1814a i 1817 del Quadern FJM1774-1841.

Amb el títol *Una dona* trobem una seqüència en el Quadern FJM 1774-1841, concretament els números FJM 1806, 1807 i 1808. En el Quadern FJM 1323-1411, n'hi ha una altra de més llarga amb els següents: FJM 1400, 1401b, 1402a, 1405a, 1393b, 1395a, 1398, 1392, 1379, 1380b, 1381, 1382, 1383, 1384 i 1380a.

Altres conjunts destacats són els següents: *Personatges al crepuscle* FJM 1817 Quadern FJM 1774-1841. *Autoretrat* FJM 1822, 1823 Quadern FJM 1774-1841 i 1879a, 1842 i 1878a dins el Quadern FJM 1847-1888. *Record d'un poema* FJM 1847a, 1847b, 1849a i 1850 a al Quadern FJM 1847-1888. *Record de la reina Maria-Lluïsa de Prússia* FJM 1883 al Quadern FJM 1847-1888. *Dona a la platja*, sèrie que es pot datar, aproximadament, entre 1934-1941, FJM 1481b, 1482b, Quadern FJM 1464-1501 i 4387-4388 i 1444b Quadern FJM 1415-1463. *L'abraçada dels*

enamorats FJM 1686a. *Parella d'enamorats en la nit*, FJM 1688. *Personatge davant el sol*, FJM 1689. *Personatge i gos a la sortida del sol*, FJM 1690. *Dona i ocell*, FJM 1684.

Del Quadern FJM 1696-1773 i 4490 en destaquen: *Personatge, estel*, FJM 1727, *Dona davant del sol*, FJM 1729a, *Dona davant la lluna*, FJM 1732, i *Personatge i ocell en la nit* FJM 1741.

Finalment cal esmentar un nombrñs conjunt d'estudis de composicions on no hi consten els títols, realitzats entre Varengeville, Palma, Montroig i probablement també Barcelona els anys 1940-1944.

Respecte als textos, resulta especialment valuñs el fet que s'hagin transcrit literalment i que sempre hi hagi una imatge de la pàgina del quadern o paper manuscrita per Miró. Ens ha permès contrastar sempre la fidelitat d'ambdues informacions. El conjunt d'anotacions presents en aquest catàleg, segueix essent, a hores d'ara, el més ample i precìs dels que podem trobar editats en qualsevol llibre, tot i no estar reproduït l'important i voluminós text del quadern FJM 4399-4437 traduït per M. Rowell com a "Working notes". En aquest sentit veiem com els dos llibres complementen la seva informació. La relació de quaderns, estudis de composició i pàgines on es reprodueixen, és la següent:

Quadern FJM 1323-1411. FJM 1357 i 1358, p. 167. FJM 1359, 1360 i 1361, p. 168. FJM 1362, 1363, 1364, p. 169. FJM 1365, 1366, 1370, p. 170. FJM 1376, p. 171. FJM 1377, 1378, 1378b, p. 172. FJM 1401a, 1400, 1402a, p. 218. FJM 1398, p. 219. FJM 1406, 1397b, 1396b, 1397a, 1395b, 1410, p. 221. FJM 1410b, 1411a, 1411b, p. 222.

Quadern FJM 1464-1501 i 4387-4388. FJM 1481a, p. 227. FJM 1481b, 1483b, p. 228. FJM 1482b, p. 229. FJM 1484b, 1484a, p. 230.

Quadern FJM 1544-1553. FJM 1545, p. 206. FJM 1906b, 1899b, p. 210

FJM 1918b, p. 212.

Quadern FJM 1696-1773 i 4490. FJM 1771b, 1771a, p. 242.

Quadern FJM 1774-1841. FJM 1775a, 1774, p. 213. FJM 1841, 1840, p. 217.

Quadern FJM 1847-1888. FJM 1847b, p. 223. FJM 1849b, p. 224

FJM 1862b, p. 226. FJM 1866b, 1883, p. 227. FJM 1879b, 1879a, p. 232

FJM 1878b, p. 233.

Tot i l'indiscutible eina de treball que ha suposat aquest catàleg, això no deixa que en cap cas es pugui considerar exhaustiu dels propis fons, ni pel que fa a les imatges d'estudis de composicions ni als textos dels quaderns. També cal tenir en compte les noves aportacions de la bibliografia mironiana que han permès matisar i actualitzar dates i aspectes nous en aquest catàleg fet l'any 1988. En la nostra recerca a la Fundació Joan Mirñ, hem pogut detectar que hi ha casos en que s'han reproduït els dibuixos en l'estat final d'un procés de realitzaciñ quan n'hi havia d'altres de la mateixa sèrie o temàtica. En qualsevol cas es tracta d'una opciñ lògica per tal d'agilitar la seva possible consulta per part un públic no especialitzat. Quan als textos, també hem d'anotar que la nostra recerca n'inclou un conjunt d'inèdit, a hores d'ara, i que ens permet matisar i enriquir allò substancial ja publicat.

En el catàleg de l'exposiciñ que sobre l'obra de l'artista celebrà la Fundaciñ Joan Mirñ de Barcelona l'any 1993 [10], també hi podem trobar la transcripciñ d'alguns fragments dels quaderns i que es relacionen amb obres del període. Es tracta bàsicament dels següents:

[10] *Joan Miró 1893-1993* 1993.

Relacionats amb una sèrie d'estudis de composiciñ fets i datats a Palma l'any 1940 s'han transcrit les següents anotacions del Quadern FJM 1774-1841: 1775a, 1774, 1840 b i 1841, p. 367-368. La data d'aquest quadern, posada entre claudàtors, s'ha estimat de 1940, tot i que ens sembla posterior, probablement no abans del trasllat de Mirñ a Montroig l'estiu de 1941 [11]. També hi sñn reproduïts quatre d'aquests esmentats estudis de composició inclosos dins el mateix Quadern FJM 1774-1841: 1805a, 1809b, 1828b i 1840, p. 369.

A la pàgina 370 i 371 hi són transcrits fragments del Quadern FJM 1889-1919 i 4522, concretament els números 1900a, adherit a 1899b i 1906b, 1918b. La data és de 1940. S'hi han relacionat i il·lustrat quatre exemples d'estudis de composiciñ: 1892a, 1893, 1990a, adherit a 1899b i 1907a.

Relacionats amb un projecte no realitzat amb el tìtol "Música-evasiñ", compost per onze estudis de composició, datats tots el mateix dia 16-06-1941, es transcriu a la pàgina 395 un fragment del Quadern FJM 1847-1888: 1862b. També hi ha reproduccions de dos dibuixos preparatoris amb el número de registre FJM 1854 i 1861 a la pàgina 396. Mentre que a la pàgina 397 hi ha un altre text del mateix quadern amb el número de registre FJM1866b, que pel procés d'execuciñ que descriu podem relacionar amb dues teles de l'any 1945: *Dona escoltant música* i *Ballarina escoltant tocar l'orgue en una catedral gòtica*. Com a estudis preparatoris d'aquestes obres també s'hi han reproduït a les pàgines 398 i 399 quatre esbossos que corresponen als números de registre: FJM 1863a, 1866a, 1865 i 1864.

11 Especialment per les referències que s'hi esmenten com les següents: "...Sobretot no ésser esclau d'aquest dibuixos, partir-ne com/ en 1940 he fet a Palma amb les gouaches començades a/ dibuixar a Varengeville..."; "...Seguir un procés com en les gouaches de 1940, però/ invers...".

Uns fragments del Quadern FJM 1323-1411 [1941], concretament els 1357-1364 s'han transcrits a les pàgines 402-203, i són especialment interessants per les al·lusions de Mirñ a l'estat anìmic i l'autoreflexiñ sobre la seva trajectòria passada, present i futura.

En relaciñ a l'obra de 1945 *La course de taureaux* cal destacar la nombrosa documentaciñ de que disposem i que s'ha reproduït al catàleg a les pàgines 403-406. Quant a la part textual, destaquen els catalogats com FJM 4450a, 4451a i 4451b; 4450b; 4450a; 4451b; i 4451a, tots ells inclosos dins el Quadern FJM 4448-4475 [1940]; FJM 1366, 1370 al Quadern FJM 1323-1411 [1941]. Pel que fa als aspectes iconogràfics s'hi reprodueixen els següents: FJM 1346 [1933-35] inclòs al Quadern FJM 1323-1411 [1941] i FJM 1371, del mateix quadern.

A les pàgines 192-93 s'inclouen les transcripcions i traduccions del text poètic escrit per Miró per a la revista francesa *Verve* l'any 1938, publicat l'any 1939 al vol. 1, n. 4 de gener-març, p. 85. En ell, l'artista fa una recreaciñ de l'atmosfera onìrica de la seva obra de 1924-25: *Carnaval d'Arlequin*.

En aquest catàleg, també s'hi tradueixen dos fragments de sengles cartes enviades des de Varengeville a Pierre Matisse l'any 1940 i que ja foren publicats al llibre de M. Rowell [12]. En el primer cas du la data de 12-01-1940 mentre que en el segon de 04-02-1940.

Si bé en tots tres llibres hi trobem un nucli substancial de les anotacions realitzades en el període estudiat, pensem que la rellevància de la totalitat de les mateixes feia necessària un transcripciñ com la que s'ha adjuntat a l'apèndix documental. Així mateix, calia una anàlisi més exhaustiva i completa, en relació a les obres del moment o posteriors, de la que s'havia publicat fins en aquests moments.

[12] Rowell 1986, p. 168.

Com ja s'ha comentat en l'apartat corresponent, una de les fonts d'informaciñ més interessants amb la qual s'ha treballat ha estat la correspondència que Miró manté amb un divers espectre d'amics i coneguts. Aquesta font d'informaciñ -especialment pel que fa al galerista Pierre Matisse- només ha estat utilitzada en comptades ocasions per part dels investigadors. Quant a la seva publicació, també es caracteritza per la fragmentació i la traducció. Apart del llibre de M. Rowell on havia seleccionat escassament dos fragments de dues cartes enviades a Pierre Matisse l'any 1940, concretament datades els dies 12-01-1940 i 04-02-1940, hi ha un article posterior [13], en el qual l'autora fa la presentaciñ d'un conjunt de cartes de Miró conservades al fons del *Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou* de París. Per la nostra recerca ens interessen les següents: carta des de Montroig a Pierre Loeb 30-08-1945; i, des de Barcelona a Christian i Yvonne Zervos 13-05-45; a Marie Cuttoli 18-06-45 ; a Monsieur Rebeyrol 19-06-45; i a Nina Kandinsky 20-03-45, en aquest darrer cas es tracta d'una postal de condol per la mort del seu marit [14].

Per la seva banda, Anne Umland [15] sovint utilitza les cartes com una de les fonts més fiables per la constatació de dades i dates precises per a l'elaboraciñ de la cronologia de l'artista. En aquest sentit, cal remarcar la significativa aportació que en treu de la correspondència amb Pierre Matisse, tot i que sempre ho farà a través de la traducció fragmentada d'algunes de les cartes que es conserven. Cal advertir que la carta enviada per Miró el 25-8-1939 que ella assigna a Vassily Kandinsky com a destinatari, hem comprovat que en realitat es tracta de Pierre Matisse, o almenys així es pot comprovar amb la carta al fons de *The Pierpont*

[13] Rowell 1993, p. 73-101.
[14] Rowell 1993, p. 85-86, 90-93 i 100.
[15] Umland 1993.

Morgan Library. Del període que a nosaltres ens interessa 1939-1945, A. Umland fa esment a les següents:

1939. P. Matisse: 02-01-39, 15-09-39. T. Tzara: 15-02-39. V. Kandinsky: 25-08-39.

1940. P. Matisse: 04-02-40, 25-02-40, 14-04-40, 02-05-40, 06-06-40, 22-08-40. T. Tzara: 01-06-40.

1941. P. Matisse: 25-03-41, 28-04-41, 15-11-41.

1942. J.V. Foix: 11-01-42. E.C. Ricart: 15-02-42. P. Matisse: 26-02-42, 11-07-42. Moncha Sert: 08-09-42.

1943. P. Matisse: 10-03-43, 01-06-43, 24-11-43. J.J. Sweeney: ?-11-43. E.C. Ricart: 22-12-43.

1944. J.J. Sweeney: ?-02-44. Valentine Dudensing: 07-03-44. Paulo Duarte: 15-05-44. P. Matisse: 17-06-44.

1945. 17-01-45. P. Duarte: 26-03-45, 08-05-45. C. Zervos: 13-05-45. P. Matisse: 18-06-45, 14-09-45, 03-10-45, 30-10-45, 07-11-45, 08-11-45. A. Breton: 19-12-45.

John Russell en la seva investigació sobre els Matisse, pare i fill, fa referències a tota una sèrie de cartes de Miró a Pierre Matisse del fons de la *Pierre Matisse Foundation*, el llegat de la qual es troba, actualment, a *The Pierpont Morgan Library* de Nova York [16]. En el seu cas, però, es tracta de traduccions de petits fragments que insereix en el fil del seu discurs. Concretament fa esment a les següents: 15-09-1939, 24-10-1939, 14-12-1939, 04-02-1940, 14-04-1940, 02-05-1940, 12-05-1942, 01-06-1943, 17-06-1944 i la carta de Miró a Pierre Loeb del 30-08-1945.

Finalment podem esmentar a Victòria Combalía que al seu estudi sobre la relació entre Miró i Picasso [17], reprodueix una carta postal enviada

[16] Rusell 1999, p. 130-132, 250-51 i 260-261.
[17] Combalía 1998, p. 120.

per Miró des de Barcelona el 20-03-45, tot i que el breu contingut només és de caràcter formalment afectuós.

Pel que fa a publicacions referides a declaracions i entrevistes, l'any 1977 es publica en francès el llibre de Georges Raillard: *Ceci est la couleur de mes rêves: entretiens avec Georges Raillard*, i no hi ha dubte que es convertirà ràpidament en una de les fonts essencials, per una aproximació al pensament i al tarannà de Miró [18]. El llibre, recolleix una sèrie d'entrevistes realitzades en varis intervals de temps, des del dia 3 al 8 de novembre de 1975 a Palma de Mallorca -en uns moments en que el dictador Franco estava agonitzant- i una entrevista el mes de desembre del mateix any feta a Barcelona. Per a l'ediciñ en castellà, G. Raillard va afegir una altra entrevista realitzada el mes de maig de 1977 a París. L'especial compenetraciñ que va aconseguir amb l'artista feu que aquest s'estengués en la conversa per deixar-nos el comentari més exhaustiu de la trajectòria humana i professional de Miró. No es fàcil escollir els apartats o pàgines més significatius pel nostre estudi, perquè el ritme de la narració no és lineal i perquè sñn moltes les opinions que l'artista expressa en un to general. Tot i això, podem destriar-ne alguns en les quals fa referència explícita al context i a les obres que estam analitzant. Pel que fa al galerista P. Matisse en parla a les pàgines 27, 28 i 191. Del viatge de Varengeville a Palma i de l'estada en aquesta darrera ciutat hi ha referències a les següents: 36-38 i 149. Tot un conjunt de reflexions respecte a la sèrie *Constel·lacions* les trobem a les següents: 42, 71, 105, 109, 124, 146, 214, 239 i 240. Respecte a la *Sèrie Barcelona* i d'aspectes relacionats amb el gravat hi ha al·lusions a les pàgines 38, 161 i 190. De la música en parla a les pàgines 53, 117 i 118-121. De l'exili en sñn testimonis les següents: 36, 69, 91, 150 o 230.

[18] Raillard 1976.

Aquests només serien alguns exemples de la diversitat de qüestions que sorgeixen en un tipus de plantejament com és el d'aquestes converses les quals també hem d'analitzar amb precaucions quan es tracta de dades molt precises. Com és obvi, la memòria d'una persona als vuitanta quatre anys pot tenir lapsus voluntaris o propis de l'edat, en aquest sentit sempre s'ha procurat fer-ne un ús contrastat mitjançant altres fonts d'informaciñ. Per altra banda, és necessari fer l'observaciñ que l'interès de l'artista en una major projecció social de la seva obra i la seva persona la féu coincidir, en el cas espanyol, amb l'adveniment de la democràcia. Mirñ, fidel al compromís amb les llibertats del poble espanyol, va voler mantenir-se al marge de qualsevol vincle amb l'etapa de la dictadura, tot i les subtils maniobres d'aquesta perquè hi hagués algun tipus de relacions. Una vegada que es va definir el nou marc constitucional, aleshores si va acceptar l'ample reconeixement institucional que se li va retre.

En un altre sentit, podem comprovar com el tòpic del caràcter tímid i parc en les seves opinions no es correspon exactament amb la realitat. Des de les primeres entrevistes a *La Gaceta literaria* i *La Publicitat* el juliol de 1928 [19] fins a les declaracions a Barbara Rose el 30 de juny de 1981 [20], podem realitzar un substanciós recorregut per la seva dilatada trajectòria [21]. Altre cop Margit Rowell a la seva obra *Joan Miró: Selected Writings and Interviews* [22], realitzarà una encertada selecciñ d'algunes de les entrevistes i declaracions més significatives.

L'any 1948 James Johnson Sweeney publica una de les entrevistes més interessants fetes a Miró [23]. Aquest historiador, coneixia a l'artista des de 1927, ja havia organitzat la primera exposició retrospectiva de Miró al

[19] "Joan Mirñ en Madrid" 1928 i Trabal 1928.
[20] Rose 1982.
[21] Vegeu l'apartat 9.3 Declaracions, textos i correspondència.
[22] Rowell 1986.
[23] Sweeney 1948, p. 206-212.

MoMA de Nova York l'any 1941-42 i en va escriure el text del catàleg. A causa de la particular afinitat poètica, les declaracions de Miró ens desvetllen importants aspiracions de temes com el procés d'aprenentatge amb els mestres Urgell i Galì, l'equilibri compositiu, l'abstracciñ, etc. Ens interessa particularment destacar, les pàgines 210-11 per la descripció de l'inici de la sèrie de les *Constellations* a Varengeville, i algunes motivacions que l'inspiraren i processos de realitzaciñ que va du a terme. Particularment les referències a la música, la poesia i a l'ascètica existència que duia a Palma en aquells anys. També hi trobem significatives al·lusions a la posterior estada a Barcelona i les obres que hi comença a fer a partir de 1942.

Per la seva banda, Yvon Taillandier publica l'any 1959 una altre de les entrevistes més significatives sobre l'autor [24]. Es tracta d'unes declaracions que destaquen pel relat d'aspectes fonamentals de la seva personalitat i de les aspiracions que sempre l'han guiat. Parla de la tensiñ d'esperit, la metodologia de treball i els punts de partida de les seves obres, la música muda de les coses, etc. Són aspectes que de manera indirecta també ens serveixen per copsar determinades constants dins la seva obra.

L'entrevista realitzada per Denys Chevalier [25], en el moment d'una exposició antològica en el *Musée National d'Art Moderne* de Paris l'any 1962, li permet fer un repàs a alguns punts generals de la seva trajectòria. Resulten especialment significatives les declaracions de l'artista respecte al període que s'inicia a partir de 1936 conegut amb el nom de *Pintures salvatges*. Es refereix a la influència de la guerra civil espanyola i la necessitat del realisme en la seva obra. De manera especial, Miró fa incidència a aspectes relacionats amb la sèrie *Constellations* a la qual es

[24] Taillandier 1959.
[25] Chevalier 1962.

refereix com el seu refugi durant la guerra, i la descriu com el joc de ressonàncies i de correspondències rítmiques entre els elements gràfics de la composició.

Finalment esmentarem dues entrevistes de Lluìs Permanyer. L'any 1967 publica les respostes de 43 intel·lectuals, artistes i professionals de reconegut prestigi a un mateix qüestionari de preguntes relacionades amb aficions, caràcter, aspiracions, etc.[26]. El llibre, publicat en català, pretén ser un testimoni de reivindicaciñ de la cultura d'un país [27]. Aplega noms de la literatura, la música o de la filosofia com ara: Josep Carner, Josep Pla, Joan Coromines, Josep Ferrater Mora, Xavier Montsalvatge, etc. Entre els artistes, a més de Miró, hi trobem les consideracions de Josep Llorens Artigues, Salvador Dalí, Antoni Clavé o Antoni Tàpies. Resulta sorprenent que aquesta entrevista no consti en cap de les recopilacions de declaracions de l'artista. El nostre interès per aquestes respostes, sempre molt curtes i d'un valor relatiu per la brevetat en l'explicaciñ, rau en les referències a poetes, escriptors i especialment músics i música. Ens ha permès ratificar i matisar certs aspectes que podem relacionar amb el període estudiat, en el qual l'artista es sent fins i tot més a prop de la música que de la poesia.

En el segon cas [28], el plantejament que segueix aquí Lluís Permanyer és el de transcriure les impressions de l'artista sobre una selecciñ de les obres més significatives de la seva trajectòria. L'interès d'una proposta

[26] Permanyer 1967. Les pàgines corresponents a Miró són les 61 a 65.

[27] "Ja que aquest llibre és més seriñs que una revista, ja que serà tot en català i ja que tots són catalans, jo crec que el nom de Joan Miró no pot faltar en aquest document cabdal, testimoni del moment actual de la importància del nostre país, sinó també de la nostra llengua i de la nostra cultura.

Per tot això, jo us demano que si no voleu fer-ho ni per a vos mateix ni per a mi, ho feu almenys per el nostre país, que en aquests moments tan crìtics necessita l'ajut de tots nosaltres". Fragment d'una carta de Lluìs Permanyer a Joan Mirñ 12-III-65. SM. Cal anotar que als arxius de la Successió Miró, es conserva el manuscrit a llapis amb les respostes, signat i datat per Miró el 14-IV-65. SM.

[28] Permanyer 1978.

d'aquest tipus és evident perquè permet fer memòria sobre alguns aspectes inèdits de la realització de certes obres. La cronologia abasta des de *La masia* de 1921-22 fins *Pagès català al clar de lluna*, de 1968, en total deu peces. Cal destacar pel nostre estudi els comentaris sobre la sèrie *Constellations*, amb referències a aspectes ja coneguts i d'altres inèdits sobre el procés de realització [29].

Per la seva banda en el llibre de Gaëtan Picon també hi ha un conjunt destacat de declaracions de l'artista, mesclades amb comentaris de l'autor, on repassa alguns aspectes de la seva vida a partir dels quaderns que li mostrava. Tanmateix, només una petita part afecta al període que ens interessa, concretament alguns dibuixos del tema dels enamorats, o de la música de la sèrie *Constellations* [30].

La segona secció del comentari bibliogràfic es refereix als estudis específics centrats en les obres i els anys objecte de la nostra recerca, 1939-1945. Dins de l'extensa bibliografia mironiana de caràcter general, la importància concedida a la dècada dels anys vint resulta manifesta. L'adscripciñ de l'artista a la poètica surrealista ha fet que de manera massa convencional i ràpida, s'hagi assignat un determinat caixñ i el seu corpus estètic vàlids per a tota la prolìfica trajectòria de l'artista. No hi ha dubte que es tracta d'una dècada especialment atractiva, complexa i polièdrica des del punt de vista de l'obra realitzada i a nivell historiogràfic, però els reduccionismes que massa sovint afecten a l'historiador de l'art poden

[29] Hi podem constatar, però, dues errades. La primera és quan l'artista cita la ciutat de Barcelona com un dels llocs on realitza la sèrie quan en realitat en les inscripcions al dors de cada una d'elles només hi consten Varengeville, Palma i Montroig. La segona és quan Miró parla de que les 23 peces de la sèrie foren enviades cap a Nova York a través de valia diplomàtica, quan en realitat foren només 22, perquè una d'elles l'havia regalat a la seva esposa Pilar.

[30] Picon 1980 (1976), p. 11-28 i 57-105. Les pàgines que ens afecten són de la 93 a la 101.

conduir a la simplificació dels discursos estètics. Quan es prioritzen les obres o certs períodes únicament en funció dels vincles amb determinats moviments d'avantguarda, com és el cas de Mirñ i el Surrealisme, s'ha caigut sovint en la manca de capacitat per analitzar i valorar tot un altre conjunt de realitzacions posteriors, així com la incursió en altres llenguatges no pictòrics.

La majoria de les aportacions bibliogràfiques coincideixen en assenyalar l'alt grau d'intensitat poètica de les *Constellations*, i per això hi han bolcat una atenció preferent, en detriment de les obres immediatament anteriors i posteriors. Del conjunt de la producció que estam analitzant, sens dubte són les obres que han generat una bibliografia més abundosa seguit, a major distància, de la *Sèrie Barcelona*. Però precisament en la nostra recerca s'ha plantejat la significaciñ d'un estudi més global d'aquestes obres dins un context més ampli, per a contrastar-les i analizar-les, tot considerant-les no com a conjunts aïllats de la resta de la producció coetània de l'artista. Ens mourem en un moment de la trajectòria de Mirñ propici a l'experimentaciñ i a la reflexió, en unes aigües de ritmes ràpids ara, i de calmes després. En definitiva, en un terreny que culmina i consolida però que al mateix temps és capaç d'albirar noves troballes lingüístiques.

Dintre de la bibliografia mironiana, l'obra de Jacques Dupin: *Joan Miró* [31] -publicada l'any 1961- sempre ha estat un referent d'especial atenciñ i d'una sensibilitat indiscutible. Amb els anys, la vigència i la subtilesa de les seves observacions, no han deixat d'incrementar el seu

[31] Dupin, J., *Joan Miró*, Parìs, Flammarion, 1961. Del mateix any és l'ediciñ anglesa de Harry N. Abrams, Nova York i l'alemana de Du Mont, Colònia. L'any 1993 es féu una reedició ampliada i actualitzada. A part de la versió francesa de 1961, nosaltres em emprat la versiñ catalana de l'editorial Polìgrafa de Barcelona, que també publicà les edicions en castellà i anglès. L'ediciñ francesa és de Flammarion de Parìs. Pel que fa als capítols que hem utilitzat més a fons, n. 12-15, J. Dupin no hi va introduir cap canvi significatiu.

valor. Molts serien els encerts d'aquest autor que fou capaç de sintetitzar en aquesta monografia, el llarg temps d'amarament al costat del propi Mirñ, al seu estudi de Palma i seguint les indicacions i el relat del propi artista. Es sabut que Miró parlava molt o poc, en funció de la particular química que s'establia envers el visitant o l'entrevistador. En el cas de J. Dupin, aquest factor fou essencial perquè pogués aprofundir en el coneixement de l'abast de l'obra mironiana. Hem de tenir en compte que estam parlant, així mateix, d'un catàleg raonat, que compta amb un apartat d'il·lustracions -pàgines 485-556- que ha esdevingut fonamental per l'estudi i la seqüenciaciñ de l'obra de l'artista.

Però un dels factors més singulars que al nostre entendre el caracteritzen és l'encert en el relat descriptiu de les obres i el gust per la narraciñ detallista dels llocs i els contextos vitals de l'artista. J. Dupin és, abans que res, un poeta que s'ha endinsat en l'obra mironiana amb una especial sensibilitat i que ha sabut explicar -per compartir-lo amb els lectors- el viatge i el que ha vist i gaudit en ell. Per això, cal destacar-ne l'allau d'informaciñ de primera mà que ofereix i, especialment, el discurs formalista i sociològic que aplica en l'anàlisi, sempre acompanyat d'una gran riquesa i precisió en el vocabulari.

D'entre la particular seqüència que estableix J. Dupin, ens interessa destacar, els aspectes més rellevants dels capítols 12 al 15 [32], que correspondrien, cronològicament, al anys 1938-1946. Es tracta d'observar i comparar el comportament de Miró davant els esdeveniments bèl·lics, primer de la Guerra Civil a Espanya i després la Segona Guerra Mundial. J. Dupin ens fa observar com l'any 1937, l'artista s'aferrarà a la realitat per superar l'angoixa. Torna al modelat i s'imposa una disciplina del dibuix

[32] Cap. 12 Un realisme tràgic 1937-1938. Cap. 13 Cristal·lització del signe 1938. Cap. 14 Varengeville i les Constel·lacions 1939-1941. Cap. 15 Variacions i plenitud 1942-1946.

segons una model al natural de l'acadèmia parisenca de la Grande-Chaumière. També en aquest any es dóna el vessant més tràgic i revulsiu amb la famosa obra *El segador* o *Pagès català en revolta*, pel pavelló de la República a l'Exposiciñ Universal de Parìs, així com un vessant molt més líric en les cinc obres sobre celotex. Aquesta dicotomia i contrast entre un estil més violent i detallista en front d'un altre més lìric i espontani, conviu en el mateix autor i al mateix temps. Serà, en els propers anys, un element fonamental a tenir en compte. També cal fer referència als cent cinquanta gouaches i aquarel·les damunt paper que realitza l'any 1938, perquè algunes de les troballes posteriors són, aquí, en procés de germinació.

J. Dupin es refereix a la cristal·litzaciñ del signe que opera en l'obra mironiana a partir dels autoretrats i dels retrats I-IV de l'any 1938. Dins la lògica de la creaciñ de l'artista arriba al que seran alguns dels trets fonamentals del seu estil de maduresa [33]. Aquest camí cap el signe, tractant-se de Miró, no pot ser mai lineal, i per aquest motiu en els pròxims anys es donaran obres que feran conviure l'expressiñ més salvatge amb l'escriptura afirmada i actualitzada.

A causa de la necessitat física i espiritual de la natura, Varengeville-sur-mer esdevindrà un lloc de feina ideal per recollir-se i concentrar-se en els progressos del seu despullament, en un desenvolupament que l'autor denomina "l'experiència d'una ascesi" [34]. Serà l'inici de l'execuciñ de les sèries dels *Vol d'un ocell damunt de la plana, Varengeville I* i *II*. L'actitud de Miró de recloure´s en la pintura estirà marcada per conceptes claus com ara: meditació silenciosa i activa, exercicis espirituals o evasió cap endins

[33] "Aquests quatre Retrats marquen la direcciñ que segueix Mirñ i deixen entreveure quin serà l'estil de la seva maduresa. Un estil fonamentat en un nombre reduït de colors purs, plans, la riquesa i el poder dels quals no provenen sinó dels contrastos vigorosos, de l'encert de la col·locaciñ i d'una extraordinària disposiciñ rítmica; un estil basat en la simplificació creixent de les formes planes tendents a ser transmutades en signes". Dupin 1993, p. 229.

[34] Dupin 1993, p. 237.

[35]. Les sèries *Varengeville I* i *II* també operen el canvi d'escriptura vers un to més espiritual, en el que l'estilitzaciñ i la immobilitat de les figures revelen el pas de la figura al signe. De la mateixa manera que anuncien trets fonamentals de la sèrie *Constellations,* com és el tractament de la superfìcie o el tema de la teranyina de l'aranya que teixeix la xarxa, i que serà anàloga a la trama rítmica i cromàtica posterior.

Respecte a les *Constellations,* J. Dupin assenyala la perplexitat que poden produir aquestes obres en temps de tanta inestabilitat [36]. Sempre amb un to calent i extremadament pròxim a la superfìcie de les obres, l'autor considera que aquesta sèrie culmina un procés i que en desvetlla un altre [37]. Finalment, l'autor parla de la música, present com a referent implìcit en aquest mecanisme estelar [38].

El conjunt de nombrosos papers que pinta amb guaix, aquarel·la, oli, etc. entre 1942-43 a Palma, segons J. Dupin, ens permet entrar dins el "laboratori de l'alquimista". El perìode que l'artista passarà a Palma es caracteritza per una solitud enriquidora i una meditaciñ sobre l'experiència de la vida i de l'obra feta. Mirñ es constitueix en la font i ja no caldran fonts ni estìmuls externs. A partir d'ara, tot el conjunt de formes creades viuran gairebé al marge de l'artista i seran aptes per a ser emprades i metamorfosades en els propers anys.

[35] Dupin 1993, p. 242.

[36] "Mirñ s'obstina amb voluntat ferrenya a pintar les obres més minucioses que va executar. Pren la decisiñ suprema de tancar els ulls a l'enfosquiment del món dels homes i de considerar l'única harmonia que queda i l'únic ordre que preval, els de les constel·lacions interiors". Dupin 1993, p. 248.

[37] "El pintor no innova, no inventa nous procediments, sinñ que duu els elements i l'articulaciñ del seu llenguatge a un grau d'acompliment, que el mateix esperit de la seva expressiñ en surt radicalment transformat". Dupin 1993, p. 250.

[38] "La mobilitzaciñ de l'espai també és perfecta i els buits aparents no sñn zones estalviades, sinñ més aviat l'equivalent de les sonoritats greus que fan ressaltar per contrast els aguts, els moments de vehemència en la freqüència d'aquest bombardeig sideral". Dupin 1993, p. 255.

Dels anys 1944-45, J. Dupin esmenta, breument, el retorn puntual a la violència i la repressió franquistes de la *Sèrie Barcelona* [39], per detenir-se més en la tornada a la pintura sobre tela, que l'artista realitza a partir de 1944. Tota la invenciñ acumulada, s'anirà expressant en unes composicions marcades per la simplicitat, sovint el grafisme directe i primitiu, o la voluntat de captaciñ de la mobilitat d'allò immòbil.

Rosa Maria Malet -directora de la Fundació Miró de Barcelona- a l'article: "Keyworks in times of crisis" realitza un assaig en el que compara alguns aspectes contextuals i de vocabulari, que afecten a la sèrie *Constellations* i a la *Sèrie Barcelona* [40]. Pel que fa a la *Sèrie Barcelona*, R.M. Malet analitza aspectes que són significatius com ara el procés tècnic d'execuciñ. En aquest sentit, afirma, entre d'altres coses, que Mirñ en realitat no va utilitzar el paper litogràfic per a transferir el dibuix a la pedra litogràfica, sinó per a calcar-lo en un altre paper que en realitat és el que utilitzarà com a transfer. Aquest procés explica que el dibuix original s'hagi preservat [41]. L'autora considera que va utilitzar dos tipus de paper i que ho va poder adquirir a París i Barcelona [42]. Nosaltres hem comprovat, a través de l'estudi d'aquest material en el fons de la Fundaciñ Mirñ de Barcelona, que en realitat foren fins a quatre tipus de papers diferents els

[39] Un petit paràgraf referit precisament a la *Sèrie Barcelona* i que no constava en l'ediciñ de 1961, fou introduït en l'ediciñ de 1993. És un dels pocs canvis introduïts en la nova edició que afecta als capítols 12-15. Vegeu p. 262-63.

[40] Malet 1998, p. 132-144.

[41] "It should be noted that he used this paper not to transfer the drawing on to the stone but to trace it on to the paper that he was actually going to use as a transfer. This explains the fact that the initial drawing has been preserved; if he had followed the usual procedure, the motif would have disappeared from the paper when it was transferred on to the stone". Malet 1998, p. 228.

[42] "We know that he used two different types of paper for the *Barcelona Series*. The first of these was a thinner one with a still legible watermark that reads "TRANSPARENCES HORN PAPIER. DÜNNE SORTE""; "The quality and thinkness of the other paper used by Miró is more like what is traditionally known as transfer or report paper, since it preserves the drawn image in all its clarity", Malet 1998, p. 230-231.

emprats [43]. Ens interessa anotar també que R.M. Malet fa referència a que la *Sèrie Barcelona* fou dibuixada a Mallorca [44]. Altres qüestions afecten a la temàtica de totsdós conjunts: bàsicament la dona, l'estrella i l'ocell, que es convertiran en els elements més significatius de l'obra posterior. En definitiva, l'autora considera que aquestes dues sèries sñn una fita que marca la síntesi dels anys formatius i el començament del període de maduresa [45].

L'any 1959 la *Pierre Matisse Gallery* de Nova York edità el llibre de J. Miró i A. Breton *Constellations* [46]. Es tracta de l'ediciñ facsìmil de vint-i-dues de les vint-i-tres constel·lacions, a més d'una introducciñ i vint-i-dues proses paral·leles escrites per André Breton. L'àlbum va incloure també un aiguafort i aiguatinta en color i dues litografies en colors, i es feren diferents numeracions. A. Breton deixa brollar un conjunt de textos que acompanyen cada una de les constel·lacions. L'autor no pretén explicar ni tan sols prendre cada una de les peces com a motius d'inspiraciñ. La seva prosa poètica deixa fluir tot un conjunt d'associacions que il·lustren narracions, diàlegs i situacions entre personatges o animals varis. Són fragments literaris d'un mñn de fàbula que pretén complementar l'especial voràgine visual que desprenen les constel·lacions. Per altra banda, a la introducció, Breton realitza una sentida contextualització de les obres

[43] Cada un d'ells du les següents marques i inscripcions, encara que no s'han pogut transcriure totalment per la manca de total llegibilitat: 1. "Papier à report le glorieur/ b/ remplaçant le chine et l'humide/ s'intercale légèrament", 64'5x50 cm. 2. "Transparentes/ nt/ 3/ hornpapier/ dünne sorte/ b", 63'5x46'5 cm. 3. "Patent...", 63x47'5cm. 4. "Cote Colle/ Paris/ f. Charbonell", 32x25 cm.

[44] "Mirñ quite problably followed Braque's advice and purchased in France the transfer paper that he was later to use to draw the *Barcelona Series* in Majorca". Malet 1998, p. 228.

[45] "The *Constellations* and the *Barcelona Series*, two key works in times of crisis, represented the milestone in Miró's artistic career that marked the synthesis of his formative years and the beginning of his mature period". Malet 1998, p. 232.

[46] Miró-Breton 1959.

destacant-ne l'estat tan precari en el qual es realitzaren [47]. També posa l'èmfasi en el fet de tractar-se d'una sèrie amb tot el sentit de la paraula, així com en el caràcter de cicle hermèticament clos i sense parangó dins l'obra de l'artista [48]. Altres dos aspectes són, igualment, per destacar. Per una banda el concepte de *décongélation de l'espace* i, per altra, el fet que aquesta sèrie fou la primera obra arribada d'Europa als Estats Units d'Amèrica des del començament de la Segona Guerra Mundial, i una vegada que ja s'havia produït l'ansiat desembarco dels aliats a la costa normanda [49]. D'aquesta manera la sèrie *Constellations* assoleixen una forta càrrega simbòlica per a algú, com Breton, exiliat a Nova York en aquells anys.

Georges Raillard escriu, l'any 1976, el substanciñs estudi: "Comment André Breton s'est approprié les Constellations", en el qual precisament interpreta el talent de l'escriptor a partir de l'obra pictòrica [50]. A part de posar l'èmfasi en el sentit de cicle tancat que per Breton tenien les constel·lacions, i de la suggeridora imatge d'espai descongelat, realitza certes analogies com l'exemple que les formes mironianes ens remeten a altres formes, i que el mateix passa amb les paraules de les proses de Breton, en una atracció de les imatges i del mots. També fa una relació dels autors invocats en elles: Fourier, Sade, Freud, Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Hugo o Forneret. G. Raillard posteriorment tornarà a tractar a fons

[47] "Non, la condition de l'art (de grande aventure et de découverte) n'a jamais été si précaire qu'en Europe, durant cet été de 1940 où ses jours peuvent paraître comptes". Miró-Breton 1959, p. 8.

[48] "L'ensemble des vingt-deus gouaches réunies sous le titre CONSTELLATIONS... constitue une serie au sens le plus privilégié du terme"; "Du "Le lever du soleil" au "Passage de l'oiseau divin" s'accomplit un cycle parfait -autant dire hermétiquement clos- comme je n'en sais pas d'autre dans l'oeuvre de Mirñ". Miró-Breton 1959, p. 5 i 9.

[49] "Une très grande fortune du sort voulut que les CONSTELLATIONS de Mirñ fussent, peu après le débarquement allié, le premier message d'ordre artistique à parvenir d'Europe en Amérique depuis le début de la guerre". Mirñ-Breton 1959, p. 13.

[50] Raillard 1976, p. 52-60.

aquesta sèrie mironiana a l'assaig: "Mirñ: les Constellations, un objet philosophique" [51]. Amb certs punts de contacte amb l'anterior, l'autor aprofundeix en els múltiples nivells de relacions, d'associacions i ecos que s'en desprèn de la lectura d'A. Breton. Una lectura que més aviat haurìem de dir que és un interpretació i fins i tot una excusa o un trampolí, que utilitza Breton per adintrar-se subtilment en una altre ramificació de cites a autors i textos, especialment al seu admirat Charles Fourier. G. Raillard realitza un peculiar i suggerent seguiment d'aquest procés i ens desvetlla els reflexes que l'obra de Mirñ, reverberada pel sedàs bretonià, és capaç d'evocar-nos. L'any 1991, Margit Rowell va publicar un article en el que analitzava precisament les singulars relacions entre Miró i Breton [52].

Un altre autor que s'ha aproximat a aquesta particular relació creativa ha estat Paul Hammond amb l'obra: *Constellations of Miró, Breton* [53]. P. Hammnond realitza les contextualitzacions de les respectives trajectòries vitals i professionals de Miró i Breton, per després analitzar les dues creacions per separat i conjuntament. Estableix els paral·lelismes de l'efecte de transparència que empren Mirñ, Braque o Klee cap els anys 1933-34 i les il·lustracions que es publiquen a la revista *Minotaure*. També para esment a aspectes primitius, musicals i espirituals, així com a la ressonància de l'exhibiciñ de la sèrie *Constellations* a Nova York o la repercussiñ crìtica en Greenberg. Però on P. Hammond s'estén més és en l'anàlisi de les enigmàtiques associacions i dificultoses paraules emprades per Breton, i les cites literàries, esotèriques i màgiques que contenen, curiosament sense esmentar fer cap al·lusió als dos articles citats de G. Raillard. Finalment, el mateix autor tradueix la versiñ completa de l'article

[51] Raillard 1992, p. 73-89.
[52] Rowell 1991, p. 179-182.
[53] San Francisco, City Lights Books, 2000.

de Breton « Constellations de Joan Miró », així com els títols i les proses paral·leles de Breton de l'ediciñ facscìmil editada per P. Matisse l'any 1959. En qualsevol cas, aquest assaig és l'aproximaciñ més extensa realitzada a aquest projecte, tot i que la utilització de la bibliografia mironiana és escassa.

Margit Rowell s'ha convertit en una de les més prestigioses investigadores de l'obra mironiana. La seva recerca s'ha orientat cap a un dels aspectes essencials de l'artista com és el de l'expressiñ plàstica d'un sentiment poètic. La investigació de M. Rowell destaca per la voluntat d'explicitar el doble sentit de la influència de la pintura i la poesia, i la seva continuïtat al llarg de la trajectòria de Miró. La primera aportació substancial fou feta l'any 1970 amb un llibre d'abast ample amb el títol *Miró* [54]. M. Rowell dedica un breu però intens i interessant punt a la sèrie *Constellations* per a referir-se als trets més significatius de la sèrie. Destaca la búsqueda que du a terme Mirñ de les fonts d'inspiraciñ artìstica en ell mateix i en la natura per articular l'entramat de punts i signes connectats. Configura una complexa xarxa de nòduls relacionats en la que el protagonisme és col·lectiu. En aquest sentit, l'autora estableix un paral·lelisme amb la filosofia existencialista -sorgida precisament després de la Segona Guerra Mundial- en relació a la identitat individual definida pel reconeixement de l'altre, del col·lectiu. En definitiva, M. Rowell creu que la música, la natura i la pròpia vida sñn les principals fonts d'inspiraciñ de l'artista i que precisament aquestes fonts tenen com a denominador comú una nostàlgia d'un intangible ordre ocult.

L'any 1972, M. Rowell publica un assaig titolat: "Magnetic Fields: The Poetics", al catàleg de l'exposiciñ: *Joan Miró: Magnetic Fields*

[54] Rowell 1970.

celebrada al Museu Guggenheim de Nova York [55]. Aquest article es complementava de manera suggerent amb un altre de Rosalind Krauss titolat: "Magnetic Fields: The Structure" [56], en el qual aquesta destacada historiadora de l'art feia una lectura acurada de la importància de l'estructura poètica en les obres, sobretot dels anys vint. La idea de la poesia i la música expressades plàsticament o la funció ideogramàtica de les imatges de Mirñ sñn altres punts d'atenciñ. Però el que ens interessa aquí subratllar és el plantejament de M. Rowell, que segueix la idea mironiana de que per ell no hi ha diferència entre la pintura i la poesia. L'autora busca les influències de poetes com Desnos, Mallarme, Apollinaire o Éluard, especialment en les obres que van de 1924 a 1927. Dins la bibliografia mironiana s'ha considerat aquest període com el més pròpiament surrealista de Mirñ, en el que l'artista desenvolupa una obra més estretament lligada al que podrìem dir l'"ortodòxia surrealista". M. Rowell ens remet a la diferenciació que féu William Rubin l'any 1969 al llibre: *Dada and Surrealist Art* [57], entre pintura-pura, pintura-pintura i pintura-poesia -*poetic painting*. Aquesta darrera ens traslladaria a un metafòric ordre visionari i poètic. A l'epìleg del catàleg, M. Rowell i R. Krauss també assenyalen la imbricació absoluta de la forma i el contingut, de l'estructura i de la poesia en l'obra analitzada, i del risc de separar ambdós nivells [58]. Posteriorment, M. Rowell publicarà l'any 1976: *Joan Miró: peinture-poésie* [59], llibre que recolleix els dos textos anteriors traduïts al francès.

[55] Rowell 1972.
[56] Krauss 1972.
[57] Rubin 1969.
[58] "The "magnetic fields" operate on a mutual attraction between poetry and the space that was invented to hold it... for the poetry already implied that space, and for Mirñ the space was meaningless without the poetry.", Krauss-Rowell 1972, p. 69.
[59] Rowell 1976.

El darrer estudi de Margit Rowell que comentarem és "Joan Mirñ: campo-stella" [60], i cal situar-lo com una de les aportacions més importants per a l'estudi de l'obra mironiana des d'un punt de vista de l'anàlisi de la sintaxi del seu llenguatge plàstic. El desvetllament de les lleis que regeixen l'estructura de la composiciñ és, per a l'autora, bàsicament una estructura de constel·laciñ, que es mantindrà al llarg de la trajectòria de l'artista [61].

Pel que fa a la sèrie *Constellations*, M. Rowell hi estudia -a través de les cartes amb Pierre Matisse- el cúmul de circumstàncies i de sensacions que afectaren a l'artista. La influència posterior altre cop es posada de manifest [62].

Un darrer apartat està dedicat a l'etapa mallorquina de Miró, a partir de 1956. De manera especial M. Rowell destaca algunes de les obres que connectarien amb les claus que hem esbrinat i que ara provocaran en l'artista la cridada cap a l'absolut de la natura, l'anonimat i la universalitat del gest.

El catàleg inclou una sèrie d'apèndixs que serveixen per donar un registre il·lustratiu de la relaciñ de l'artista amb el tema de les estrelles i les constel·lacions. En aquest sentit hi trobem un glossari, una terminologia

[60] Rowell 1993.

[61] "El perìodo de los aðos veinte fue un perìodo rico y fecundo en el que Mirñ descubriñ su sintaxis básica. Esta sintaxis "constelada", una vez elaborada, subyacerá, más próxima o más lejanamente, a toda su obra de madurez, desde la más figurativa a la más "abstracta". A través de la disociaciñn y la desorientaciñn de los motivos y de su suspensión sobre un fondo vacío y sin puntos de referencia, se manifiesta una libertad que aparentemente es absoluta pero, sin embargo, está regida por las leyes de una conciencia plástica. Esta libertad se corresponde con una visión profunda del mundo fenoménico e imaginario.

Esta sintaxis subyace siempre a las composiciones de Miró, pero en algunos períodos privilegiados se convierte en el auténtico tema de su pintura: primero, durante los años veinte; también en los años 1940-41, que son los de las "constelaciones" propiamente dichas; y por último, en los años sesenta, en los que se despliega a escala monumental". Rowell 1993, p. 31.

[62] "...esta visiñn de un movimiento libre, pero no obstante regido por leyes, constituye el paradigma de su obra venidera". Rowell 1993, p. 37

astral a partir dels títols de les obres de Miró o per part de poetes i escriptors quan parlen de l'artista; il·lustracions del símbols o, per exemple, imatges d'estructures poètiques que poden haver influït en Mirñ.

Una de les exposicions de major interès en relaciñ a l'obra que ens interessa analitza fou "Impactes Joan Mirñ 1929-1941", celebrada a la Fundaciñ Joan Mirñ de Barcelona l'any 1988 [63]. En el catàleg de la mostra, Rosa Maria Malet i William Jeffett escriuen sengles articles on examinen precisament l'obra dels anys trenta fins a la sèrie *Constellations*, en una perspectiva de desenvolupament i de transformació lingüístiques que culminen en la sèrie esmentada. R.M. Malet a "De l'assassinat de la pintura a les Constel·lacions", planteja la seva tesi sobre la base d'una crisi en el discurs de l'artista que comença cap a finals de la dècada dels anys vint i que s'estén al llarg dels anys trenta i que, malgrat tot, va tenir un caire positiu [64].

Segons l'autora, el primer moment coincidiria amb una situació d'especial tensiñ personal i amb el grup surrealista, del desig de defugir de la comoditat per arribar a proclamar la seva necessitat d'assassinar la pintura. Tanmateix, aquest afany de lluita contra els convencionalismes es farà amb els propis mitjans plàstics, entre els quals la forma i l'espai hi tenen un protagonisme destacat.

En el segon moment d'aquesta crisi, cap a l'any 1935, Mirñ centra l'interès en la figura humana i sobretot en la dona, a la qual sotmet a la deformació i a la metamorfosi per poder transmetre els sentiments que aquests anys de convulsions bèl·liques li provoquen. Són anys en els quals s'aferra al model exterior de la natura en un to marcat pel *realisme tràgic*,

[63] *Impactes Joan Miró 1929-1941* 1988.

[64] "En realitat dos són els moments culminants de la crisi dels trenta. El primer neix d'una problemàtica de caràcter personal. I el segon és condicionat per una situaciñ inacceptable per l'artista: l'esclat de la guerra civil espanyola i de la Segona Guerra Mundial". Malet 1988, p. 8.

en termes de J. Dupin. Sñn obres d'atmosferes carregades a les quals contribueixen l'ús del materials i suports poc ortodoxes. R. M. Malet considera que assistim a una evolució cap el signe i la simplificació, i que gran part dels trets iconogràfics de la sèrie *Constellations* són perfilats abans en les obres de finals dels anys trenta [65].

Així, el rebuig pel drama exterior i especialment la impotència que experimenta el conduiran ara a un procés de reclusió interior. La realitat i la poesia són dos conceptes indisociables en la seva obra. R.M. Malet també realitza altres consideracions sobre les aportacions d'aquesta crisi que l'han dut a definir un llenguatge i a l'exploraciñ d'altres tècniques com a alternativa a la pintura, és el cas sobretot del gravat, que li permetrà la col·laboració amb poetes i altres creadors.

Per la seva banda, William Jeffett a l'article: "Una Constel·lació d'imatges: Poesia i pintura, Joan Mirñ: 1929-1941" [66], incideix en l'anàlisi de les obres de la dècada dels anys trenta, caracteritzada per l'experimentaciñ i la transformació, i que considera com una de les més dificils d'entendre. W. Jeffett posa especial esment en els conceptes de mutació i metamorfosi, forces que funcionen positivament i negativa en la lluita pel rejoveniment. Una dècada que, per l'autor, abraça contradictòriament l'antiart i la poesia. Mirñ participa totalment de la idea de la poesia -assenyalada per dadaistes i surrealistes- entesa en termes d'un estat mental més que no pas en termes d'una construcciñ verbal. La seva afinitat amb T.Tzara i G. Hugnet es concreta també en el desig de

[65] "El gest que determinava el contingut de *Signes i figuracions,* els grafismes de les *pintures damunt celotex*, els personatges, sobretot la dona, el caràcter no individualista sinó genèric de les teles del 1938 i els éssers -animats i inanimats- dels cels *d'El vol d'un ocell damunt de la plana* configuren la iconografia de les *Contel·lacions*... germen de tota la creaciñ mironiana posterior". Malet 1988, p. 14.

[66] Jeffett 1988.

transformar l'experiència visual en poesia, i realitza una aproximaciñ a la visiñ animista de l'artista.

Un altre aspecte fonamental de la dècada és tot l'impuls de l'antipintura que té l'origen en l'assassinat de la pintura, tot i que Miró sempre va seguir emprant mitjans plàstics. Precisament sobre aquest concepte, W. Jeffett assenyala que fou el crític Maurice Raynal el qui primer va lligar el nom de Mirñ amb la frase: "Vull assassinar la pintura" [67]. W. Jeffett també posa l'èmfasi en tota la construcciñ de la monstruositat al pas dels tràgics esdeveniments bèl·lics de l'època, certs aspectes en relaciñ a la implicaciñ política en els esdeveniments o la crisi de l'ego que traspua la necessitat de pintar un autoretrat per anar -més enllà del fenòmens externs- cap a l'interior de la ment. Quan al llenguatge, assenyala que especialment a partir de l'*Autoretrat II* hi ha el naixement d'un llenguatge nou, esquemàtic i semblant al dels signes. Finalment, W. Jeffett analitza la sèrie *Constellations* a la llum de tot el conjunt de processos experimentals i conceptuals investigats per l'artista en la dècada dels trenta i del qual en suposen la seva culminació [68].

L'article de Lilian Tone: "The Journey of Mirñ's Constellations" [69], ens ofereix altres dades i una pormenoritzada reconstrucció dels diversos avatars que afectaren a la realització i posterior trasllat a Nova York de la

[67] "Le catalan Joan Mirñ, chef de l'école surréaliste, dira plus tard "Je veux assassiner la peinture"", M. Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montaigne, 1927, p. 34, citat per Jeffett 1988, p. 18 i 24.

[68] "Es basen en l'ús que Mirñ fa de la figura i d'una figuraciñ esquemàtica en el curs de la dècada.... també ofereixen una explicació de la perspectiva poètica de Miró al llarg dels anys dissortats de la dècada anterior. Incorporen del tot el pessimisme i l'angoixa dels collages i dels objectes que cercaven l'"assassinat de la pintura". També tornen a les mutacions figuratives dels "tableaux sauvages" i a l'esperança sorgida d'aquesta desesperaciñ. Hi ha un element de tragèdia en les "Constel·lacions" que dñna testimoni de la destrucció al nostre segle. Tanmateix, també hi ha el potencial optimista de la regeneració futura. Donaren lloc a un nou llenguatge cal·ligràfic i a una expansió de l'activitat més enllà dels confins de la pintura en direccions variades, antiplàstiques i poètiques alhora". Jeffett 1988, p. 23.

[69] Tone 1993.

sèrie. L'autora analitza la gènesis de l'obra mitjançant les cartes que va enviar al galerista P. Matisse i altres notìcies de declaracions de l'artista sobre la sèrie i el seu procés d'execuciñ. També posa esment en el relat de les vicissituds de la fugida de la famìlia Mirñ de Varengeville i l'arribada a Palma. Però el que potser més rellevant és l'estudi que fa L. Tone de la sèrie a partir de quatre aspectes clau que la caracteritzen. El 5 de març de 1944 Paulo Duarte -intel·lectual brasiler exiliat a Lisboa- va enviar a Philip L. Goodwin del MoMA una carta en la que li explicava la possibilitat de treure -via valisa diplomàtica- aquestes obres i dur-les als Estats Units d'Amèrica per a poder-les exhibir en aquella institució. P. Duarte li explica que el propi Mirñ li havia donat una sèrie d'instruccions de com volia que s'exhibissin: s'havien de mostrar de manera conjunta; en un estricte ordre cronològic per permetre veure l'evoluciñ del seu estat anìmic; emmarcades amb un doble vidre per poder veure els títols de darrera cada paper i penjades de forma espaiosa en una paret blanca. Aquest infreqüent i peculiar conjunt d'instruccions de l'artista possibiliten a L. Tone destacar alguns dels trets més significatius de la sèrie com ara la cohesió del conjunt, la dimensió humana i no estrictament estètica de les obres, la importància del títols poètics escrits en el revers de cada full, o l'actitud contemplativa i sense interferències requerida per a l'adient contemplaciñ de cada una de les peces.

L. Tone realitza, en definitiva, una original i notable contribució a l'exhumaciñ de diverses fonts documentals que li permeten una aproximació a la sèrie lluny de les anàlisis més tòpiques.

Un conjunt d'importants comentaris a totes les obres de Mirñ que formen part de la col·lecció del MoMA de Nova York, és el que realitza l'historiador William Rubin [70]. Dins l'abast del nostre estudi, ens interessa

[70] Rubin 1973.

especialment la constel·lació titulada: *El bell ocell desxifrant l'inconegut a una parella d'enamorats* [71]. W. Rubin demostra una especial capacitat per articular un discurs a partir de l'acurada descripciñ formal i iconogràfica de l'obra. Destaca -com ja havia assenyalat André Breton- el sentit de sèrie d'aquest conjunt d'obres. Per a aquest historiador hi ha un fet especialment per destacar com és el tipus de configuració de manera *allover* de multiplicació de petits motius disseminats per tota la superfície, encara que no és un tret que afecti a totes les peces. Per a W. Rubin es tracta de la contribució plàstica més important -a pesar de la posterior obra de Miró- al desenvolupament de la pintura de després de la Segona Guerra Mundial [72]. A aquesta concepció *allover*, l'artista l'agafa d'on l'havia deixat el cubisme analític per convertir els termes rectilinis en ermes curvilinis. També fa esment a la uniformitat i el control de l'equilibri compositiu que aconsegueix Miró i a la evocació musical que va reconèixer el propi artista. Destaca, així mateix, la influència en l'escena jove de l'art nord-americà dels anys quaranta.

Per la seva banda, resulta inevitable fer esment al text del comissari de l'exposiciñ de l'artista al MoMA de Nova York de l'any 1941 James Johnson Sweeney [73]. En ell, l'autor realitza un ample balanç de caràcter retrospectiu d'una trajectòria tan prolìfica ja aleshores. L'exposiciñ va comptar amb dues teles de 1939, concretament: *Personnages magnétisés par les étoiles marchant sur la musique d'un paysage sillonne* i *Femmes et cerf-volant parmi les constellation*s. J.J. Sweeney es refereix a l'etapa final

[71] *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, Montroig 23/VII/1941. En l'actualitat sñn dues les constel·lacions que formen part d'aquesta col·lecciñ. A part de la ja esmentada s'hi troba *L'échelle de l'évasion*, datada el 31 de gener de 1940.

[72] "Nevertheless, it is this configuration that is the most important plastic contribution of this series -indeed, of all Miró's later work- to the development of post-World War II painting.", Rubin 1973, p. 81.

[73] Sweeney 1941.

de Mirñ com un treball que pertany a la joventut d'un perìode que s'està obrint, més que a una vella etapa que es tanca, i afirma la vitalitat, l'alegria, el lirisme naïf i l'amor a la vida com a auguris de noves pintures en el nou període per venir [74].

Una de les lectures més atentes i significatives que es realitzen en la dècada dels quaranta de l'obra mironiana és la de l'influent crìtic d'art Clement Greenberg [75]. L'autor deixa constància de l'empremta del modernisme en Miró, i del sentiment de decoració que hi persisteix en la seva obra. Respecte al període que ens ocupa, C. Greenberg destaca les obres que féu l'any 1939 sobre xarpellera -encara que no n'especifica els títols- conegudes com la sèrie *Varengeville II* [76]. Un conjunt de nou pintures datades entre els mesos de novembre i desembre i realitzades a Varengeville que va poder veure a la galeria de Pierre Matisse i una d'elles, concretament: *Femmes et cerf-volant parmi les constellations*, a l'exposiciñ retrospectiva del MoMA de 1941. C. Greenberg es mostra convençut de la importància de la dècada dels trenta dins la seva trajectòria, tot i que en la dècada posterior considera que Miró no va més enllà ni en termes de qualitat ni en termes de descoberta. Les causes podrien ser l'esgotament general del llegat modern en el continent i, sobretot, la seva llarga i forçosa absència de París, de les estimulacions de la qual depèn, com tots els artistes formats en l'Escola de Parìs [77]. Un altre aspecte d'interès de la seva

[74] "Miró's vitality, laughter, naive lyricism and love of live are, today, auguries of the new painting in the new period wich is to come". Sweeney 1941, p. 78.

[75] Greenberg 1948.

[76] "Among the few perfect things artists have done anywhere and at any time I would include one or two of the paintings in black, red and yellow on burlap Miró did in 1939 on the eve of the larger war". Greenberg 1948, p. 36.

[77] "In the decade since 1939 Mirñ has not gone as far in terms either of quality or discovery as in the decade previous. The general exhaustion of the modernist legacy on the Continent cannot be held alone accountable for this; Miró is still relatively young as painters go, and his art still hints at things left to say. What may be equally important is his long enforced absence from Paris, upon whose stimulation he depends as much as

anàlisi fa referència a l'eclecticisme de Mirñ, en el sentit que en la seva obra hi conflueixen gairebé cada impuls significatiu de la pintura moderna, una sòlida estructura pictòrica i una fantasia lliure combinada amb una emoció explícita [78]. La trajectòria de Mirñ, demostra les possibilitats d'una lliure imaginació a partir de les portes obertes que va deixar el cubisme.

Tanmateix, on la visió de C. Greenberg ens sembla més afilada és en el plantejament d'allò grotesc i burlaren de la seva obra. Seguint Ruskin, pel qual el concepte grotesc està compost per dos elements un un absurd o ridìcul i l'altre temorñs o horrend, C. Greenberg parla del grotesc èpic de Picasso per exemple, que conté una combinaciñ d'allò grotesc i una major proporciñ d'allò terrible. En el cas de Mirñ, hi hauria una major proporciñ d'humor que de terror perquè l'artista juga amb les seves pors. I com que l'element bàsic d'allò lúdic implica allò decoratiu, aquest seria un concepte que l'artista conté pels vincles nadius catalans que fan que no consideri inferior allò decoratiu. C. Greenberg, finalment, augura nous moments de major intensitat i agitaciñ en la trajectòria de l'artista, comparables amb els de les obres dels anys trenta [79].

Un dels historiadors amb una lectura més pròxima a l'artista és la de Roland Penrose que l'any 1970 publica: *Miró* [80]. En ell dedica el capítol IV a la guerra i l'aïllament, on analitza la influència del context en l'obra del moment, concretament en la sèrie *Constellations* i la *Sèrie Barcelona*. Ens

---

Picasso does, or as do any of the artists formed by the School of Paris". Greenberg 1948, p. 38.

[78] "Mirñ, in particular, is unique in that almost every significant impulse in modern painting as established during its "heroic" phase by Fauvism, Cubism, abstract art and Expressionism converges in his work or touches it at one point or another. No one else has succeeded so well in combining the initiatives of Picasso, Léger and Matisse with those of Klee and Kandinsky, in joining solid pictorial structure to free-floating fantasy and explicit emotion". Greenberg 1948, p. 40.

[79] Greenberg 1948, p. 42-44.

[80] Penrose, R., *Miró*, London, Thames & Hudson, 1970. La primera edició espanyola és de l'editorial Daimon, Barcelona, 1976. L'ediciñ que nosaltres hem consultat és de l'editorial Destino, Barcelona, 1991.

crida l'atenciñ l'esment a una carta que Mirñ li va enviar, en la qual li descriu l'inici de la primera sèrie [81].

També destaca l'autor la fortalesa, equanimitat i equilibri demostrat per l'artista en tan deplorables condicions. Les constel·lacions són, per R. Penrose, una destil·lació de la capacitat i la meditació de Miró [82].

Quan a la *Sèrie Barcelona*, R. Penrose ressalta la gran llibertat amb que l'artista utilitza els signes de la seva pròpia invenció per descriure les monstruoses activitats dels personatges i la mescla de l'humor negre i absurditat per transmetre tota la ràbia i conseguir atordir l'espectador.

Sidra Stich va publicar l'any 1980 el text principal de catàleg de l'exposiciñ *Joan Miró: the Development of a Sign Language*, duta a terme a la *Washington University Gallery of Art. St. Louis*, Missouri, EUA. En ell, S. Stich analitza de forma acurada la significació que la pintura prehistòrica i l'expressiñ primitiva té en el desenvolupament del llenguatge mironià. L'autora, s'interessa per les obres de Mirñ més pròximes a aquest enfoc, especialment de les dècades dels anys vint i trenta. Tanmateix, també fa una referència a algunes peces incloses en el nostre estudi, especialment de la sèrie *Constellations*, la qual considera com el clímax del desenvolupament del llenguatge sígnic.

Carolyn Lanchner fou la comissària de la magnífica exposició de Miró celebrada a *The Museum of Modern Art* de Nova York l'any 1993 [83]. Una

[81] "Concluido mi trabajo (de pintar al ñleo), metì las brochas en petrñleo y, para secarlas, las restregué contra las blancas hojas de papel del álbum, sin guiarme por ninguna idea preconcebida. La manchada superficie me puso en buena disposición y provocó el nacimiento de formas, figuras humanas, animales, estrellas, el cielo, la luna y el sol" Penrose 1991, p. 100. Cal advertir que de la data de la carta només indica que li va escriure no feia molt de temps. Em de suposar que es refereix a finals dels anys seixanta, si ens atenem a la data de publicació del llibre.

[82] "A decir verdad, hallamos aquì a Mirñ en su modalidad más seductora, poniendo en juego toda la gama de su talento. Es como si hubiera decidido condensar todas sus preferencias: mujeres, la noche, estrellas, pájaros, gotas de rocío al amanecer...en estos cuadritos, al mismo tiempo que insistía en lo precario, fugaz e ilusorio de nuestra existencia.". Penrose 1991, p. 105.

exhibiciñ que, entre d'altres aspectes remarcables, va aconseguir reunir la sèrie completa de les vint-i-tres constel·lacions per primera i única vegada fins ara. C. Lanchner firma l'assaig principal del catàleg amb el tìtol: "Peinture-Poésie, Its Logic and Logistics" en el que realitza una acurada interpretaciñ de bona part de la trajectòria de l'artista a partir del concepte clau en Miró de la pintura-poesia. Ens interessa aquí posar esment en el darrer punt i número IV amb el tìtol "The Reality of the Times", p. 68-74, en el qual analitza el període de 1936 a 1945 aproximadament. C. Lanchner dedica una especial atenciñ al relat de les vicissituds de l'artista en el tràgic i precari moment en que fa la sèrie *Constellations*. Considera aquesta sèrie com una sublim expressiñ de l'esperit de revolta, entès com a una llibertat sense lìmits, i de l'evasiñ com a transcendència del mñn extern, més enllà de la catàstrofe humana [84]. Totsdñs conceptes de revolta i d'evasiñ sñn, per altra banda, freqüents en els tìtols d'obres anteriors a aquesta sèrie. C. Lanchner també fa esment al ritme constant i la laboriositat i concentració necessàries per du endavant totes les peces, abstret de l'angoixa existencial en que foren fetes. També remarca la revelació que suposà la sèrie pels joves artistes expressionistes abstractes nord-americans, i especialment per a Jackson Pollock. Així mateix, C. Lanchner reflexiona sobre l'hiatus del període de la guerra i el reencontre amb la pintura a partir de les grans teles fetes el 1944-45, moltes de les figures de les quals estan relacionades amb les constel·lacions. L'autora considera que les àrees que explotarà l'artista en les pròximes tres dècades estaran en relació a nous mitjans però amb velles pràctiques, i resulta simptomàtic que el seu estudi no s'estengui més enllà dels anys quaranta. Els darrers comentaris són per a establir una

[83] "Joan Mirñ", The Museum of Modern Art, 17 octubre 1993 a 11 de gener de 1994.

[84] "Yet the Constellations are a sublime expression of the spirit of revolt, understood as unconstrained freedom, and of escape as trascendence of the external world, with its passing human catastrophe". Lanchner 1993, p. 70.

curiosa comparaciñ entre els mètodes de Mirñ i els de la ciència. L'artista sempre buscaria anar més enllà de l'ofici i de la tècnica per a subvertir-la a través del *flash* intuïtiu que li permet noves troballes i exploracions radicals.

Pel que fa a la *Sèrie Barcelona*, destaquem alguns dels estudis i publicacions més notables. L'any 1958, Sam Hunter publica: *Joan Miró. His Graphic work* [85]. Es tracta d'una obra molt primerenca si tenim en compte el nombre d'obra gràfica que encara feria l'artista, i suposa un reconeixement a la qualitat i varietat d'obra impresa ja als anys cinquanta. S. Hunter dedica un suggestiu apartat a l'anàlisi de les litografies de la *Sèrie Barcelona* les quals considera que aprofiten la nova llibertat del treball mironià posterior a les constel·lacions, al temps que mostren igualment el resultat d'aquella concentraciñ d'estil [86]. Per a S. Hunter, tota la tensiñ dramàtica de l'obra és deutora d'altres realitzades als anys trenta i fins i tot hi trobarem semblances amb les dones que ploren del *Guernica* picassià. La *Sèrie Barcelona*, en aquest sentit, es convertiria en la cristal·litzaciñ d'un mode d'expressiñ que havia començat cap a finals dels trenta, un aspecte habitual en l'artista que necessitava de llargs perìodes de gestaciñ i d'experimentaciñ. S. Hunter en destaca l'expansiñ de l'estil i de mitjans més concentrats, així com la monumentalitat de proporcions d'aquestes planxes. Igualment posa l'èmfasi en el repertori d'éssers masculins i femenins i les transposicions metamòrfiques que mesclen les seves identitats. El sexe, els instints elementals de l'home -essencialment agressius- o la necessitat del restabliment d'un cert sentit màgic de les

[85] Hunter 1958. Edicions en alemany i francès del mateix any publicades respectivament per Verlag Gerd Hatje, Stuttgart i Calmam-Lévy, Paris. L'ediciñ en castellà és de l'any 1959 a càrrec de l'editorial Gustavo Gili de Barcelona. Hem consultat l'ediciñ francesa.

[86] "Si ces lithographies prolifèrent de la nouvelle liberté apparente dans le travail de Miró, elles montraient également le résultat de cette concentration de style qui avait eu licu en 1939 et en 1940". Hunter 1958, p. 27.

coses sñn altres aspectes que S. Hunter considera significatius d'aquesta sèrie. També afirma que Miró tracta el sexe amb un esperit més delicat, menys directe i brutal que el gust rabelaisià de Picasso. Finalment, considera que l'art mironià posterior a 1944 -anticipant-se als pintors expressionistes abstractes contemporanis o pintors d'acciñ- sembla tornar als seus orígens, revela la forma artística en el seu origen en el mateix procés de la seva adhesió a l'existència i a l'ordre [87].

Domènec Corbella publicà l'any 1993 el llibre: *Entendre Miró, Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la SÈRIE BARCELONA 1939-1944* [88], concebut com una eina pedagògica de lectura i comprensió del vocabulari mironià a partir d'aquesta sèrie, i el seu origen està en la tesi doctoral titulada: *Anàlisi del sistema idiolectal de la Sèrie Barcelona de Joan Miró (morfogènia i composició)* [89]. Des d'un punt de vista bàsicament estructuralista, l'objectiu és realitzar una anàlisi formal i estructural del llenguatge mironià a partir de la seva descomposició en unitats tipològiques i relacions constructives [90].

D. Corbella hi estableix els quatre apartats següents: Configuracions còsmiques i orgàniques, paral·lelismes estilístics i diagnòstics sintàctics. Aquest llibre ofereix un il·lustratiu tractament gràfic dels motius i

[87] "Anticipant sur les peintres expressionistes abstraits contemporains ou peintres d'action, l'art de Mirñ après 1944 semble remonter à ses origines, révèle la forme artistique à sa source dans le processus même de son accession à l'existence et à l'ordre. Pour adopter la phrase de Valéry à propos de la nature de la poésie moderne, "elle nous incite à être, plutôt qu'elle ne estimule à comprendre.". Hunter 1958, p. 29.

[88] Corbella 1993.

[89] Corbella 1985.

[90] Com assenyala el mateix autor en el capítol introductori, les principals qüestions tractades sñn les següents: "1. Identificaciñ, selecciñ i ordenaciñ de les variables tipològiques del vocabulari ideogràfic. 2. Reconeixement de les propietats morfològiques i constructives de les entitats ideogràfiques. 3. Estudis estadístics dels cens que avaluen la població de signes i personatges més destacats. 4. Estudis associatius que determinen diferents nivells de parentiu i relació mimètica. 5. Estudis morfogènics que delimiten la producció i evolució ideogràfica, i estudis filogènics o evolutius que assenyalen els antecedents o arrels ideogràfiques".

configuracions bàsiques de la composició mironiana i per tant es una contribució que ajuda a desvetllar certs mecanismes de funcionament del seu llenguatge [91]. Es tracta en definitiva d'un tipus de plantejament que segueix l'estela de l'estudi, de caire més general de l'obra de Mirñ, d'Alexandre Cirici Pellicer: *Miró llegit*, publicat a Barcelona l'any 1971 per Edicions 62.

L'any 1984 es realitzà l'exposiciñ: **"**Joan Mirñ, Sèrie Barcelona" a la Casa Elizalde de Barcelona. En el catàleg, hi són reproduïdes les cinquanta peces de la *Sèrie Barcelona*. No cal dir que es tracta d'una valuosa eina de treball per el nostre estudi, especialment per l'acurada reproducció de les estampes. En el text introductori, signat per Maria Lluïsa Borràs [92], l'autora ressalta la raresa del conjunt i la seva qualitat estètica que culmina l'elaboraciñ d'un llenguatge original alhora que resumeix una nova iconografia realitzada -en gran isolament- en el perìode d'entre guerres. Un altre aspecte rellevant és que M.Ll.Borràs afirma que la idea de realitzar una sèrie amb aquests papers ja la tenia al cap aleshores, i només calia esperar a trobar un taller per a poder-la passar a la pedra. Segons l'autora, hauria començat a treballar en els papers a Palma i després, concretament a l'estiu de 1941, a Montroig.

També cal ressaltar les declaracions de Joan Prats, tot i que no fa constar d'on ni quan foren recollides. Prats fou l'amic que va aconseguir els diners necessaris per poder fer l'ediciñ de les litografies en els tallers de la Impremta Miralles de Barcelona. Les seves paraules ens parlen d'algunes dificultats tècniques del procés, però sobretot del seu entusiasme i la predilecció per aquesta obra dintre de la seva col·lecciñ de l'artista.

[91] Existeix també un treball de menors pretensions de recopilació i catalogació del repertori de signes d'aquesta sèrie realitzat per B. Favreau. Vegeu Favreau 1977.

[92] Borràs 1984.

L'any 1972 l'editorial Polìgrafa publica el primer volum de l'obra de Michel Leiris i Fernand Mourlot: *Joan Miró. Litógrafo* [93], que compta amb una acurada reproducció de la producció litogràfica de l'artista i de la *Sèrie Barcelona*. Ens interessa destacar, les reflexions que hi realitza Fernand Mourlot, un destacat col·laborador i amic de Miró. A les pàgines 21-24, fa un breu repàs a la relaciñ de l'artista amb la litografia des de 1930 fins 1947. Pel que fa al nostre àmbit d'estudi, F. Mourlot parla del consell de Braque de dibuixar -com feia Marie Laurencin- amb el llapis litogràfic sobre paper report o litogràfic. En la seva tornada a Espanya l'any 1940, l'artista va dur amb ell els papers i els llapissos litogràfics. F. Mourlot també afirma que fou a Montroig on començà a dibuixar les litografies [94].

Per la seva banda, Yvon Taillandier a l'obra: *Miró à l'encre* [95], fa un repàs a la trajectòria de l'obra gràfica de l'artista. Respecte a la *Sèrie Barcelona* cal apuntar les declaracions de Miró que recolleix, i que ens han ajudat a matisar algunes afirmacions d'una part de la bibliografia mironiana. En concret respecte a l'afirmaciñ que cap de les seves litografies fou feta a Varengeville, de que va ser a Montroig on va començar a fer els dibuixos sobre paper report o de l'ús del paper de vidre en la realització de les cinquanta peces [96].

Des d'una opciñ metodològica lligada a la psicologia de l'art, Joseph J. Schildkraut ha realitzat des de 1982 algunes interessants aportacions pel que fa a l'anàlisi de Mirñ en relaciñ amb els aspectes mìstics de l'art modern o les connexions entre depressió, desordres mentals i creativitat artìstica. En el seu primer assaig amb el tìtol: "Miro and The Mystical in

[93] Leiris-Mourlot 1972.

[94] "Cuando los alemanes desencadenaron su ofensiva e invadieron Francia, Mirñ hubo de regresar a España. Se fue pues, llevando consigo su papel, sus lápices litográficos, decidido a seguir los consejos de su amigo Braque. En Montroig empieza a dibujar sus litografias...". Leiris-Mourlot 1972, p. 23.

[95] Taillandier 1972.

[96] Taillandier 1972, p. 115, 119 i 122.

Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry" [97], l'autor analitza com hi ha una especial preocupaciñ de l'artista en el misteri de la creaciñ i el lloc de l'ésser humà a la terra i en el cosmos. En la trajectòria de Mirñ hi ha una constant exploraciñ mìstica de la trascendència de l'esperit humà i, per això, J.J.Schildkraut realitza una evolució per algunes de les obres més emblemàtiques dels anys vint. Un dels motius més significatius que en ressalta és el de la imatge de l'escala, com a connexiñ entre l'àmbit terrestre i el celest, precisament realitza un posterior seguiment d'aquest motiu en algunes obres de 1939 i certes peces de la sèrie *Constellations*. Per a aquest autor, aquesta recerca de la veta mística i espiritual ha estat quelcom que l'apropa a altres artistes d'aquest segle com Kandinsky, Mondrian o Pollock.

Joseph J. Schildkraut en col·laboració amb Alissa J. Hirshfeld publiquen l'any 1995 l'article "Mind and Mood in Modern Art I: Mirñ and "Melancolie"" [98], en el qual analitzen com les depressions han jugat un paper important en l'obra mironiana, així com explorar les relacions entre les creences espirituals de l'artista i les seves depressions i obres. Per a ambdós autors, resulten evidents aquestes connexions entre els sentiments de desesperaciñ i de turment intern, i l'evoluciñ del seu art, tot i les limitacions pel que fa a emparellar els estats depressius amb obres concretes i per saber la natura exacte dels desordres afectius que va patir.

Al llarg de l'article fan un repàs per algunes de les més assenyalades declaracions de l'artista quan al seu caràcter depressiu i els episodis més notables, la solitud i el caràcter introspectiu que l'han afectat amb freqüència, tots ells aspectes que marcaren l'artista des de la seva infantesa i adolescència. Aquests i d'altres aspectes, assenyalarien la causa de la necessitat espiritual de Miró. Per a la nostra investigació, resulten

[97] Schildkraut 1982.
[98] Schildkraut-Hirshfeld 1995.

especialment suggerents certes observacions sobre la imatge de l'escala de l'evasiñ -de la qual en torna a fer un seguiment en diferents obres de l'artista- i dels autoretrats que Miró realitza entre els anys 1938-1939 -en l'equador de la seva trajectòria. De manera especial, el gravat realitzat en col·laboraciñ amb Marcoussis l'any 1938 "Retrat de Mirñ" que du la següent inscripciñ: "*Pluie de lyres. Circuses de Melancolie*". Seguint a M. Rowell, J.J. Schildkraut i A.J.Hirshfeld parlen de l'estil més realista i el més imaginatiu que es dona dins la seva trajectòria, que es correspondrien amb les dues cares de la personalitat de l'artista: una més extravertida i l'altra més introvertida. Aquesta dicotomia que es veu en l'obra i la vida de Mirñ la podem traduir, metafòricament, com l'alternança de raigs de creativitat (*Pluie de lyres*) enmig de moments de melanconia (*Circuses de Melancolie*) [99]. En qualsevol cas, però, totes aquestes circumstàncies foren emprades per l'artista com a important font d'aliment i suggestiñ per a la seva creació [100].

Una darrera aportació de J. J. Schildkraut i Aurora Otero, com a editors, és el llibre: *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homage to Miró* [101]. Aquesta publicació dedica el capítol tercer a Miró, i recull un conjunt d'articles de diferents especialistes en l'obra mironiana, com ara David Lomas, Rosa M. Malet, William Jeffett o Barbara Rose [102]. J.J. Schildkraut i A.J. Hirshfeld hi signen l'article: ""Rain of Lyres Circuses of

[99] "In sum, the art and life of Joan Miró may be seen as the rain of lyres or outpourings of creativity amidst circuses of melancholy, the *pluie de lyres* and *Cirques de melancolie*, revealed to us in the 1938 engraving and drypoint, *Portrait of Miró*". Schildkraut-Hirshfeld 1995, p. 153.

[100] "Isolation, loneliness, despair, dissatisfaction with earthbound limitations, and the yearning to ascend to celestial heights became themes for his art... an art that transformed these painful feeling states into visual images that plumb the deepest recesses of the viewer's phyche, transporting the viewer beyond despair, revealing the sublime in everyday life". Schildkraut–Hirshfeld 1995, p. 153.

[101] Schildkraut- Otero 1996.

[102] Els altres capítols són: 1.- Mood Disorders and Artistic Creativity, 2.- The Spiritual in Modern Art, i 4.- Abstract Expressionists of the New York School.

Melancholy": Homage to Mirñ" [103], en el que tornen a insistir, bàsicament, en els aspectes ja tractats en l'anterior article que s'ha esmentat.

David Lomas a l'assaig: "The Black Border: Joan Mirñ Self-portraits, 1937-1942" [104], estableix un suggerent paral·lelisme i connexió entre la proliferaciñ d'autoretrats entre 1937 i 1942, determinats factors polìtics i culturals, i la crisis d'identitat [105]. D. Lomas realitza una precisa recerca de les fonts d'inspiraciñ per a la significativa obra de Mirñ "Autoretrat I" de 1937-38, a partir d'autors com William Blake, Vincent Van Gogh o André Masson, així com certes afinitats amb Georges Bataille. En tots ells, els trets visionaris, poètics o de sacrifici hi tenen quelcom de relació. Però també, D. Lomas parla d'aquest autoretrat a la llum de la Guerra Civil espanyola, la qual cosa el remet també a altres obres com "Dona en revolta" de 1938. Finalment, l'autor torna a investigar altres dos autoretrats fets en dibuix damunt paper. En el primer cas, *Autoretrat*, 31-12-38, l'artista realitza una mena de fusiñ quasi-mística amb el paisatge de Monserrat, carregat d'un missatge polìtic de solidaritat, mentre que en el segon, *Autoretrat*, de 1942 es tracta d'un dibuix damunt una carta, en el que l'artista hi esbrina alguns dels motius més significatius de la seva obra dels anys vint com l'escala o el gos bordant la lluna. Però el que resulta més significatiu és l'al·lusió a la pròpia mort i la mort de la identitat catalana.

Per la seva banda, Rosa Maria Malet a l'article "Chaos as a stimulus" [106], posa l'èmfasi, com diu el tìtol, en el fet de l'estimulaciñ creativa per a superar les dificultats que Miró extreu dels diferents moments de crisis.

[103] Schildkraut-Hirshfeld 1996.

[104] Lomas 1996.

[105] "For Mirñ... the act of self-portrayal was imbued with such urgency because his identity as an artist could no longer be taken for granted. Between 1937 and 1942, Miró not only reinvents the nearly moribund genre of sefl-portraiture, he also reinvents himself", Lomas 1996, p. 132.

[106] Malet 1996, p. 150-158.

Aquest enfortiment de la voluntat i la capacitat de creació no es deu a cap tipus d'alteracions del seu estat mental, i si a la superaciñ davant les condicions adverses [107]. L'autora considera que la seva reacciñ davant la Guerra Civil espanyola i la 2 Guerra Mundial fou molt diferent. En el primer cas posa com a exemples la sèrie de vint-i-set pintures damunt *masonite*, de 1936, en les quals el tractament del material juga un destacat sentit d'agressivitat i violència. En el segon, la sèrie *Constellations* suposa una aposta per l'evocaciñ poètica lluny de la realitat.

Un darrer conjunt d'articles i llibres que ens han aproximat a la conjuntura històrica i cultural, són els que de manera més breu ressenyarem.

Joan M. Minguet Batllori ha publicat el llibre *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)* [108], en el qual realitza un repàs dels moments més destacats de les relacions de l'artista amb els sistemes culturals català i espanyol. Els aspectes més directament relacionats amb la nostra recerca els trobem al punt tercer de l'apartat segon: "Mirñ i la resistència cultural en el franquisme", p. 71-80. L'autor hi explica la categoria oficial d'ignorat a la que se sotmet a l'artista en els primers anys de la tornada a Barcelona a partir de 1942.

Dintre d'un marc de referència més ample, igualment ens han estat útils algunes publicacions que s'han emprat per establir certs parangons amb la situaciñ polìtica i cultural, i envers l'obra i els artistes, de finals dels anys trenta i la primera dècada dels quaranta. Precisament sobre l'art d'aquesta dècada, l'any 1991 el MoMA de Nova York realitza una ample

[107] "I feel that his creativity was estimulated more by difficulty and the desire to overcome it than by any alterations in his state of mind. Although I do not intend to trespass on the field of medicine, and certainly have no right to do so, I would simply like to say that I do not agree with the hypothesis that psychic alterations enhanced Miró's creativity". Malet 1996, p. 150.

[108] Minguet Batllori 2000.

exposició *Art of the Forties*, en la que s'inclouen tres peces de Mirñ: dues de la sèrie *Constellations* i una de la *Sèrie Barcelona* [109]. Cal destacar, així mateix, el text de Guy Davenport: "Civilization and Its Opposite in the Ninenteen-forties", p. 15-32. Igualment, per contrast, hem emprat el llibre: *Surrealism in Exile and the Beginnings of the New York School*, de Martica Sawin [110]. Una obra que connecta els escenaris de París i Nova York -amb una incursió amb la ciutat de Mèxic- per establir un relat dels fets que enllaça la dispersió dels artistes surrealistes, majoritàriament cap a Nova York, i el substrat intel·lectual del que rebran influència els artistes emergents nord-americans de principis dels quaranta. Posteriorment, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid va organitzar una exposiciñ sota el mateix concepte amb el tìtol: "Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York" [111]. Una exposició a cura de Josefina Alix i Martica Sawin que pretenia posar de manifest el contacte tan enriquidor per a totsdós col·lectius d'artistes. De l'àmplia nòmina d'autors que escriuen sobre diferents aspectes d'aquesta aventura, podem destacar el texts de Maria Lluïsa Borràs : "Joan Mirñ y el *Guernica* en el espacio americano" [112], i el d'Emmanuel Guigon: "A la sombra del fascismo" [113]. Finalment, volem fer esment a tres publicacions. La primera és el llibre col·lectiu *L'art face a la cris. L'art en Occident 1929-1939* [114], en el que diversos autors enfoquen el període des de punts de vista diferents, amb temes que van de la fotografia surrealista, a l'arquitectura i la crisi econòmica o a la publicitat. Per la nostra recerca volem destacar els assaigs de François Moulignat: "Les peintres en France face à la guerre

[109] *Art of the Forties* 1991.
[110] Sawin 1995.
[111] *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* 1999.
[112] Borràs 1999.
[113] Guigon 1999.
[114] *L'art face a la crise. L'art en Occident 1929-1939* 1980.

d'Espagne", p. 63-73; i el de Jean Laude: "La crise de l'humanisme et la fin des utopies", p. 295-391, on analitza algunes de les problemàtiques bàsiques de la pintura i el pensament europeu en aquests anys. En segon lloc hi ha el llibre de la historiadora de l'art Laurence Bertrand Dorléac: *L'art de la défaite 1940-1944* [115]. L'autora, especialista en l'art francés realitzat sota l'ocupaciñ nazi i el règim de Vichy, fa una rigurosa aproximaciñ a aquest perìode, del qual n'és una recercadora pionera. Finalment cal esmentar el catàleg col·lectiu editat per Steven A. Nash: *Picasso and the War Years 1937-1945* [116]. La nostra investigació té una sèrie d'afinitats que passen per l'abast cronològic semblant, o el plantejament de l'obra realitzada per un dels majors artistes del segle al llarg d'un perìode especialment transcendent. Comprovar l'abast i les caracterìstiques de la influència d'aquest temps de guerra en l'obra de Picasso, en aquest cas, o en Miró en el nostre, ha estat un dels eixos bàsics tinguts en compte. Del catàleg que ara estam tractant són els més destacats els articles d'Steven A. Nash: "Picasso, War, and Art" i el de Robert Rosenblum: "Picasso's Disasters of War: The Art of Blasphemy" [117].

[115] Bertrand Dorléac 1993.
[116] *Picasso and the War Years 1937-1945* 1998.
[117] Nash 1998; Rosenblum 1998.

2. SÈRIES DE 1939

2.1 *Le vol de l'oiseau sur la plaine*

Una carta de Miró al galerista Pierre Matisse datada el dia 2 de gener de 1939, enviada des del Boulevard Auguste-Blanqui, 98 de París, ens serveix per posar-nos en antecedents de l'estat anìmic de l'artista [118]. Es mostra molt preocupat per la mare que viu a Montroig, lloc on s'aproximen les forces rebels contra la II República espanyola. Cal recordar que les tropes feixistes ocupen Barcelona el dia 26 de gener, i que l'1 d'abril s'acaba la guerra civil espanyola,

> "(...) maintenant nous sommes/ ici très inquiets à cause de l'offensive/ des rebelles, qui s'approchent de plus en/ plus de Montroig, où ma mère reste encore./ Je suis cé pendant fermement persuadé/ qui à la [il·legible] or finire par l'eraser le/ monstre fasciste".

Com veurem, resulta habitual en la correspondència amb el galerista, que Miró sempre li doni novetats respecte als processos de feina i l'estat anìmic, en aquest cas, de la manera succinta tan pròpia de l'artista, ens adonem que tot i les males notìcies d'Espanya, el treball va bé i es sent en bona forma,

> "Mon travail marche,/ je suis en bonne forme".

Finalment podem veure en la correspondència d'aquests anys una especial preocupació per les qüestions monetàries, de pagaments, etc. Si fins en aquest moment aquest tipus de relacions havien estat fluides i dintre d'una total normalitat, assistirem a partir d'ara a lògics temors a causa dels enviaments de diners des dels Estats Units cap a França primer i cap a

[118] Els textos sencers que s'esmenten: cartes, escrits, etc. sñn ìntegrament transcrits al corresponent apèndix documental.

l'Espanya franquista després, que potenciaran l'angoixa de l'artista i la seva famìlia per aquesta font d'ingressos econòmics,

> "Comme l'Europe est dans un état très/ inquiétant je préférerai que vous versiez/ mes meus [il·legible] dans mon compte de banque/ de New York, ei sera plus prudent, je donne-/rai avis de faire le transfert à mon banque/ de Paris [il·legible] à mesure que j'en aurai/ [il·legible]. - D'après mes comptes vous me/ devez pour l'année 1938- $ 660 + gauchir 1939 220 [fa una suma de] 880."

A través d'una altra carta a Tristan Tzara del dia 15 de febrer sabem que Mirñ s'havia assabentat que l'amic Joan Prats havia estat internat en un camp de concentració a Espanya [119]. Posteriorment, comentarà a Georges Raillard que foren vuit, els mesos de Prats a la presó [120].

La primera sèrie d'obres que podem dir que es defineixen per un altre estat anìmic, allunyat de la tensiñ i de l'agressivitat que desprenien les obres anteriors, al mateix temps que dotades d'una major sìntesis formal i iconogràfica, és la sèrie: *Le vol de l'oiseau sur la plaine*. Consta de cinc obres a l'oli damunt tela i quatre esbossos o estudis de composiciñ, aquests darrers són conservats a la Fundació Joan Miró de Barcelona i foren donats per l'artista l'abril de 1976.

Hi ha una primera tela, datada el dia 10 de setembre de 1938, a la que seguiran un primer esbós realitzat sobre un diari de dia 9 de juliol de 1939. Finalment realitzarà quatre teles datades el mateix mes de juliol i els corresponents dibuixos preparatoris que van numerats, en números romans: I, II i IV. El número III pensem que es tracta de l'esbñs damunt paper de diari.

L'anàlisi del conjunt, per tant, cal iniciar-lo amb aquesta pintura del setembre de 1938, que duu, al darrera, la següent inscripció: *JOAN MIRÓ/ "Le vol de l'oiseau/ sur la plaine"/ 10/IX/38*. Es tracta d'un oli damunt tela de 81x65 cm. CRP-609 (D-515). Cal constatar que en la primera

[119] Informació recollida per Umland 1993, p. 334 i 358.
[120] Vegeu Raillard 1998, p. 38.

catalogació de 1961 apareixia amb el títol *Le vol de l'oiseau sur la plaine I*, i la data de 1939. En el catàleg raonat de pintura, hi ha la rectificació de títol i data: *Le vol de l'oiseau sur la plaine*, 1938. Cal fer aquesta aclaració perquè ha representat un cert equívoc quan a la consideració de cinc i no quatre teles, així com en els corresponents títols i números de catalogaciñ. A hores d'ara, per tant, queden sistematitzades de la següent manera:

Le vol de l'oiseau sur la plaine, CRP-609 (D-515), 10 setembre 1938, oli damunt tela, 81x65 cm.

Le vol de l'oiseau sur la plaine I, CRP-610 (D-520), juliol 1939, oli damunt tela, 89x116 cm.

Le vol de l'oiseau sur la plaine II, CRP-611 (D-521), juliol 1939, oli damunt tela, 81x100 cm.

Le vol de l'oiseau sur la plaine III, CRP-612 (D-522), juliol 1939, oli damunt tela, 89x116 cm.

Le vol de l'oiseau sur la plaine IV, CRP-613 (D-523), juliol 1939, oli damunt tela, 81x100 cm.

S'observarà que la tela CRP-610, no havia estat fotografiada en la catalogació anterior. Dupin considera que la sèrie està composta per quatre i no per cinc quadres: "Mirñ té la idea dels quatre *Vol de l'ocell damunt de la plana* en el tren que el porta a Normandia" [121]. Aquesta frase és del seu llibre publicat el 1961[122]: "Mirñ a l'idée des quatre *Vol de l'oiseau sur la plaine* (fig. p. 336, 337, fig. 521, 522, p. 524), dans le train qui l'emmène en Normandie", i no fou rectificada al text del llibre de 1993. Pel que fa als capìtols objecte del nostre estudi, cal anotar que, en general, tret d'algun petit text nou, no es produeixen variacions significatives, tot i que les cinc

[121] Vegeu Dupin 1993, p. 238.
[122] Dupin 1961, p. 302.

obres apareixen, finalment, catalogades al catàleg raonat de pintura de l'artista [123].

Le vol de l'oiseau sur la plaine, encara que la seva realitzaciñ és d'uns mesos abans, ens ofereix el gruix dels trets formals i iconogràfics que distingeixen la sèrie: la tonalitat ocre-taronja del fons, el dinamisme, l'impacte d'alguns motius negres, especialment dels ocells amb les ales esteses i dels rectangles-quadrangles, així com els detalls de les línies sinuoses que evoquen el camp llaurat o determinats elements acolorits. També hi ha un sentit de lectura que els aplega, la presentació de cinc moments o escenes per a un mateix record. En canvi, un dels motius més rellevants de la sèrie com és el de la dona, no hi és convocat. Miró caracteritza les quatre teles restants amb el binomi dona-ocell, sens dubte una de les relacions més caracterìstiques i volgudes de l'artista. La seva càrrega polisèmica és ampla, com succintament descriu Roland Penrose:

> "Ciertas cualidades comunes a la mujer y al pájaro resultan seductoras, com la suavidad de las partes inferiores, el atractivo del color, la gracia de los movimientos en la danza y en el vuelo, y la hechicería del canto. Otras veces sus atributos son diabólicos, tomando la forma de garras, dientes o picos afilados, como los de las arpías o de los diablos medievales. Para Miró, el pájaro es además, con frecuencia, símbolo de movimiento, de fuga, que permite pasar de un elemento a otro, de la tierra al aire. Es también un signo indicador de la profundidad y de lo ilimitado del espacio, un medio de sugerir la trascendencia. Su significación es tal que no se puede limitar del todo la metáfora del pájaro al aspecto femenino: a menudo se refiere, en la obra de Miró, a la acción sexual del macho, como en la pintura de 1926, *Un oiseau poursuit une abeille et la baissé*, y en ciertas referencias al cisne, con su largo y delgado cuello y su fálico pico" [124].

En el cas de la sèrie que ens ocupa, totsdós motius apareixen en diverses combinacions, i estarien en relaciñ amb l'accepciñ de moviment i de fuga, del pas de la dimensió del terrestre a la del celest. Per altra part és coneguda la idea de que els ocells i els insectes, a causa de la seva capacitat

[123] Dupin-Lelong-Mainaud 2000, vol. II.
[124] Penrose 1991, p. 94-5.

per volar, són vists com a missatgers o intermediaris, i inclús que posseeixen poders místics [125].

Le vol de l'oiseau sur la plaine és la tela que conserva una major lluminositat en el tractament del fons, ja que les demés ofereixen una impressiñ més nocturna i obscura. El fons d'aquesta peça, també es diferencia per una major filiació texturada i informalista, amb notables efectes de veladures que deixen veure un rerafons de taques més obscures. Fins i tot és de destacar l'empremta circular i el regalims deixats per un pot de pintura, un efecte no sabem si és fortuït o intencionat, que sovintejarà en dècades posteriors però que aquí cal llegir-lo en clau experimental. La ubicaciñ a l'angle superior dret de la composiciñ, ens fa suposar que li interessava per l'evocaciñ de l'astre solar. L'obra té una especial tensiñ compositiva que deriva de la ubicaciñ i definiciñ horitzontal de l'ocell, i del grup d'elements superiors que accentuen la verticalitat. Efectivament, el cos de l'ocell, en aquest cas, es situa a l'angle inferior dret per donar espai al desenvolupament de tota l'extensiñ d'una ala. Una ala, que té una definiciñ sinuosa a mode de les flames tan caracterìstiques de l'artista, i que actua gairebé com una lìnia d'horitzñ. La sensaciñ que desprèn és de que l'ocell planeja, més que no pas agita les ales. L'au té el cap blanc, amb una protuberància punteguda a la part inferior i una trompa al damunt. També està personificat amb un enorme ull i quatre pels. Els tres quarts superiors del quadre són emplenats pels ritmes verticals de la resta d'elements. La presència i les dimensions del rectangle, un rectangle amb dos dels seus costats irregulars, li donen una especial rotunditat respecte els altres

[125] Sidra Stich ha relacionat les investigacions de Lucien Lévy-Bruhl amb la imaginaria mironiana i ha apuntat en relaciñ al tema dels ocells: "He noted [Lévy-Bruhl] that birds and insects, by virtue of their ability to fly (which puts them in close contact with gods and invisible beings), are viewed as intermediaries or messengers, themselves endowed with mystical powers". Stich 1980, p. 44.

rectangles de la sèrie. Aquesta forma, d'un negre radical, és un element d'una especial intensitat visual que contrasta, encara més, a causa de la lluminositat dels tons ocres, grocs i taronges que l'envolten. Una finestra que podria circumscriure la negror del panorama de la guerra civil espanyola. Al seu costat hi ha situats dos petits triangles, dues muntanyes, i tres filaments onats que evoquen els conreus i que a la vegada rimen amb la cabellera de l'ocell. Les notes de colors sñn limitades al vermell i groc de les muntanyes, de la trompa i de l'ull de l'ocell. En una observaciñ detallada d'aquesta tela podem veure algun altre tret del procés de feina de l'artista. Resulta una pràctica habitual seva, la de, en primer lloc, dibuixar i pintar els principals elements de la composició, per, després, pintar el fons. En aquesta tela, Miró segueix aquest procediment, i la prova la tenim en la diminuta rima blanca que perfila els motius, de manera més clara en l'ocell i el rectangle, a causa d'haver-los retallat amb el color ocre.

Precisament aquest element rectangular, que apareix en totes les obres de la sèrie, serà utilitzat en altres obres de l'any 1938, concretament en *Femme Assise I* i *Femme Assise II* [126], posteriors a l'obra comentada, i en *El tocador de Violette*, també de 1938 [127]. En tots tres casos, apareix situat a l'angle superior dret de la composició dual terra-cel, per la qual cosa ens fa suposar un cert sentit astral i/o aeri. La seva significació és difícil d'esbrinar, i ni el propi J. Dupin o P. Gimferrer, dos dels estudiosos que s'hi han apropat, no n'esmenten cap mot. En els casos de les *Dones assegudes I* i *II*, presenten una zona d'intersecciñ, i, per tant, de canvi cromàtic, amb un astre. En *El tocador de Violette*, el rectangle sembla ser la causa de l'actitud agitada i temorosa de la dona, que corr, mans enlaire i

[126] Oli damunt tela, 163'4x131 cm. Inscripciñ al darrera: "JOAN MIRÓ/ Femme Assise I/ 24/12/1938", CRP-606 (D-518). Oli damunt tela, 162x130 cm. Inscripció al darrera: "JOAN MIRÓ/ "Femme assise II"/ 27/II/1939", CRP-607 (D-517).

[127] Guaix damunt paper, 75'7x54 cm.

la cabellera solta al vent, en direcció oposada. És, per tant, un element enigmàtic que introdueix un clima de tensió, al mateix temps que juga un paper essencial en l'equilibri plàstic cromàtic i compositiu. Sñn obres que es troben en una fase de transició, que combinen o desenvolupen elements del realisme tràgic amb altres del vocabulari sígnic, tal i com diferencia J. Dupin [128]. En canvi, en la tela *Paisatge* de 1974, una forma similar -un quadrangle amb la base més ample- ocupa gairebé la totalitat de la composició. Miró interpreta un paisatge a partir d'un fons verd i la contundent presència massissa en negre del quadrangle, només acompanyat de dos petits astres al costat esquerre. En aquest cas, la inquietant forma, de qualitat tàctil i escultòrica, té tota la potència i l'impacte de l'obra. Potser que tant en el cas de la sèrie *El vol de l'ocell damunt de la plana* com en l'obra que comentem, el nexe d'uniñ entre ambdñs motius sigui el de remetre'ns a una certa evocaciñ de paisatge i de territori, una de les temàtiques que ofereix més variacions pel que fa als seus plantejaments formals. Un altre exemple que hi podrìem relacionar és el cas d'una aquarel·la de 1973, sense títol, en la qual apareix un altre contundent motiu quadrangular, un monòlit també amb la base més ampla, que es retalla damunt el fons magmàtic i primigeni d'esquitxos i taques [129].

J. Dupin, ha assenyalat que la sèrie neix durant el trajecte en tren que hi ha de París a la ciutat normanda de Dieppe, prop de Varengeville-sur-mer [130]. Mirñ havia estiuejat el 1938 a Varengeville a la casa de l'amic Paul Nelson, un arquitecte nord-americà. A la sala d'estar de la casa va fer-hi una pintura mural de la qual es conserven tres de les quatre parts de que

[128] "En passar de la primera a la segona *Dona asseguda*, que tenen l'aire de germanes enemistades, veiem com la forma pura arquetípica succeeix a la forma turmentada". Dupin 1993, p. 231 i 234.

[129] Sense títol, tinta xinesa i aquarel·la damunt paper, 44'7x57'6 cm. FJM 7784. Inscripcions al dors: "7/III/73// III".

[130] Dupin1993, p. 238 i 459.

constava [131]. L'agost de 1939 llogarà en aquesta localitat una casa, dita *Clos des sansonnets*, per fugir del París amenaçat per les tropes alemanyes. Per tant, totes les obres són realitzades encara a París, a partir del record i dels esbossos que havia pres. Precisament en una fotografia de D. Bellon realitzada la primavera d'aquest any, aproximadament, es veu a l'artista al seu estudi i casa del Boulevard Auguste-Blanqui, número 98, contemplant vàries obres penjades a la paret, entre d'elles *Le vol de l'oiseau sur la plaine* [132]. Com que els estudis de composició no van datats, no sabem si els feu l'any 1938 o el 1939, és a dir, abans de fer aquesta primera tela o després. L'única data concreta és la de l'estudi FJM 1319, realitzat damunt un paper de diari del dia 9 de juliol de 1939, i, per tant, l'esbñs fou fet en la mateixa data o en una posterior.

Entre aquesta primera obra de la sèrie i la resta, Miró va treballar en altres obres importants, com per exemple les esmentades: *Femme assise I* i *II*, *Groupe de personnages*; *L'Étoile filante*; *L'Échelle*; *Personnages et oiseau* o *Peinture*. Sñn obres, però, que cal situar més aviat en l'estela de l'obra dels anys anteriors, com també diversos estudis preparatoris d'un autoretrat, realitzats entre el trenta de desembre de 1938 i el dos de gener de 1939 [133].

---

[131] Pintura mural en tres parts realitzades a la casa de l'arquitecte Paul Nelson a Varengeville. Pintura/formigó, 184x610 cm; 180x82 cm; 155x72 cm. Respecte la data de realització, J. Dupin en posa dues de diferents: 1938 a la pàgina 234 i 1939 a la 448. Pensem que la correcta és la primera. Dupin 1993.

[132] Vegeu Umland 1993, p. 334.

[133] Sñn esbossos al voltant de la temàtica de l'Autoretrat, que l'artista reprendrà l'any 1942, realitzats amb llapis grafit damunt papers d'unes dimensions de 17x22 cm. Tots duen les dates de realització: FJM 1534, 30/12/38; FJM 1535, 30/12/938; FJM 1537, 30/12/38 (té adherit el FJM 1536, llapis grafit damunt paper de diari, 3'4x12 cm.); FJM 1533, 30/12/38; FJM 1538, 30/12/38; FJM 1531, 30/12/38 (du la següent inscripciñ: "l'auto-portrait que/ es metamorfosi/ en paisatges ciclòpics/ i paisatges i roques/ de Montserrat// que recordi el chien/ aboyant à la lune"); FJM 1532, 2/1/39. Recordem que l'artista acabava de fer dos importants autoretrats l'any 1938: l'*Autoretrat I* i l'*Autoretrat II*.

Una tela que té alguns aspectes propers a la sèrie que analitzem, acabada el 14 de març de 1939, és la titulada: *Jeune fille moitié brune moitié rousse glissant sur le sang des jacinthes gelées d'un camp de football en flammes* [134]. Com ha assenyalat J. Dupin, és la concepció dinàmica del conjunt el vertader protagonista del quadre, amb forces que actuen en direccions horitzontals, però també a través dels contrastos de les figures negres i detallades, amb les nebuloses blanques:

> "Però tot l'interès es centra en el moviment del conjunt que resulta del joc de forces contràries" [135].

Les similituds amb la sèrie *El vol de l'ocell damunt de la plana* estarien en relació, bàsicament, amb dos factors. En primer lloc i de manera més clara, amb el dinamisme general de les composicions, i en segon, té a veure amb l'ús destacat de les nebuloses. En el cas de *Jeune fille...*, blanca i més espessa, són per omplir els espais buits deixats per les figures, mentre que en les de la sèrie, tret de l'obra de 1938, sñn de color cel i rosa, i tenen varies funcions: resaltar, a mode d'aura, determinades parts dels elements; enriquir el cromatisme general, potser abans amb un to excessivament apagat; i acabar el necessari joc d'equilibris de la composiciñ. També podríem esmentar la intensitat que desprèn la combinació dels negres i la resta de colors.

Miró reprèn la sèrie *El vol de l'ocell damunt de la plana* amb un esbós que s'hi pot relacionar i que ja hem esmentat. Es tracta d'un document d'una riquesa excepcional, que combina un dibuix preparatori, una anotaciñ manuscrita i l'interès de les notìcies deixen entreveure. És un estudi de composició catalogat com FJM 1319, realitzat en llapis grafit i tinta

[134] *Joveneta mig bruna mig rossa lliscant sobre la sang dels jacints glaçats d'un camp de futbol en flames*. Oli damunt tela, 130x195 cm. CRP-608. Inscripció al darrera: " JOAN MIRÓ/ 14-III-939. jeune fille moitié brune moitié rousse glissant/ sur le sang des jacinthes gelées/ d'un/ camp de foot-ball/ en flammes".

[135] Dupin 1993, p. 242.

estilogràfica damunt el paper, concretament la capçalera de diari *L'Oeuvre* del diumenge 9 de juliol de 1939, amb unes dimensions d'11x37'5 cm. La utilitzaciñ de la zona de la capçalera d'un diari la tornarà a emprar en el cas de *La Vanguardia*, l'any 1942 [136]. L'avidesa de l'artista per tot tipus de papers no feu sinó incrementar-se al llarg de la seva trajectòria, com és conegut. En aquest cas, va poder cridar la seva atenció el nom de la publicació, amb la càrrega polisèmica que comporta, referida a l'art i al treball. Però hi ha més aspectes que cal tenir en compte d'aquest fragment, retallat per l'artista amb tota intenciñ, i que els podem interpretar com a dades contextuals. Per exemple, el text del costat de la capçalera:

> "Les aviations française, britannique et allemande se recontreront demain audessus du territoire belge. Mais ce ne sera qu'un carrousel".

Són notícies sobre aviació, en aquests moments encara en fase de preparatius dels enfrontaments que es succeiran després entre l'aviació aliada i l'alemanya. Alemanya envaeix Polònia el dia 1 de setembre, i el dia 3, França i Gran Bretanya li declaren la guerra, començant d'aquesta manera la Segona Guerra Mundial. Miró, també deixa a la vista el començament de la columna de la dreta, que no pot ser més premonitòria: "Mussolini". Potser aquesta dada ens pot donar una matisaciñ o una lectura paral·lela dels ocells de la sèrie. En totes les teles, apareixen amb les ales exteses, i en quatre d'elles (l'excepciñ és la número II), donen una clara sensació de planejar, reforçada per les seves grans dimensions i el protagonisme dins la composició, una sensació que els aproparia a la dels avions, aquests ocells mecànics de guerra. Fins i tot podríem esmentar el record de la rotunditat del negre de les lletres, especialment del nom del diari, amb la importància del negre dels motius principals de la sèrie. Una

[136] Ens referim als estudis de composició: FJM 1875, FJM 1876, FJM1873, FJM 1871, i FJM 1869. Els catalogats com FJM 1874, FJM 1872 i FJM 1870, són paper de diari però no de la capçalera. Tots estan fets entre el sis i deu de març de 1942, i hi predominen signes del celest, especialment els ocells.

altra de les qüestions que susciten l'atenció és el text manuscrit de l'artista que transcrivim:

> "fer una tela de/ 100 m. o fora/ mida sobre ma-/sonite. /Recordar/ Daphis/ et Cloe// molt allargat/ com un horitzñ/ que dongui l'idea/ de l'espai/ els mateixos/ colors que la/ sèrie, sobre tot/ el fons/ amb rosa, / vert i blau// com una pintura/ romànica// tractar-lo com un fris egipci// l'entrée du Crist à Bruxelles/ d'Ensor fa 4x3. "L'Entrée du Chr""

Per les al·lusions fetes, no podem relacionar aquestes anotacions amb la sèrie que analitzem. Només la idea de l'espai, allargat com un horitzñ, podria tenir a veure. Tampoc mai han estat relacionades aquestes apreciacions amb cap obra posterior. És de suposar, per tant, que no es varen concretar, com, per altra banda, va passar en nombroses ocasions, i com tendrem ocasió de comprovar en aquest estudi. Si bé és cert que la majoria d'anotacions i d'estudis preparatoris realitzats per Miró acaben prenen forma en pintures, escultures, obra gràfica, etc. En aquest cas és de suposar que tenen un caràcter evocatiu i primigèniament inspirador. En posteriors anotacions podrem veure com repeteix aquestes i altres frases, paraules i al·lusions, com a forma de suggestió de la memòria, capaces de desencadenar complexos processos creatius. A voltes, només en part són utilitzades en una mateixa obra, però en canvi en altres, una sola part pot donar peu a tota una sèrie.

Finalment, ens queda parlar d'aquest retall de diari com a estudi de composició, per a la tela *El vol de l'ocell damunt de la plana I* [137], l'única de les numerades de l'I al IV que quedava sense estudi de composiciñ previ. Cal advertir que no coincideix la numeració dels esbossos amb la de les teles, així l'esbñs I es correspon amb la tela IV, el II amb la III, i el IV amb la II. Quedava, per tant, la correspondència de la tela I amb l'esbñs de la capçalera: FJM 1319, a pesar que aquest no tingui cap numeració i que el

[137] Du la següent inscripciñ: "JOAN MIRÓ./ "Le vol de l'oiseau/ sur la plaine." I./ 7-939".

suport sigui diferent [138]. Els elements que ens fan afirmar la relació sñn diversos. Hi ha el fet significatiu que és l'única tela definida per una lìnia d'horitzñ, que es correspon amb la que hi ha a l'esbñs. En ambdñs casos, aquesta línia deixa a la zona superior a l'ocell, caracteritzat per les enormes ales que planegen i la part inferior del cos de l'animal més ampla, en forma triangular. La mateixa línia passa pel vèrtex superior del cos triangular en forma de faldilla de la dona. Un altra aspecte significatiu que els caracteritza, resulta de la definició filiforme de la resta del cos de la dona, inclinat cap a l'esquerra, i rematat per un minúscul cap que resta encerclat per un enorme motiu circular. Aquests trets defineixen les característiques bàsiques de totes dues peces. Altres motius que apareixen en l'esbñs a la zona inferior com ara les ziga-zagues de la dreta, o els triangles i semi cercles de l'esquerra, no formaran part de l'obra definitiva, aspecte que, com analitzarem en la resta de teles, Miró va repetir. Va prescindir de motius secundaris, altres canvien de lloc, i en general la composició en la tela té menys motius tot i que adquireix major complexitat, des del moment que s'introdueix el color, que el fa trastocar els equilibris compositius anteriorment resolts en l'esbñs a llapis.

El tercer element protagonista de la tela és el rectangle situat cap a la meitat superior esquerra. En aquest cas presenta la particularitat de que està travessat en horitzontal per una ala de l'ocell i en vertical per una llarga línia sinuosa, evocadora dels solcs del camp llaurat. De tal manera que els sis compartiments que defineixen són aprofitats per ser emplenats amb colors: vermell, blanc i verd. El negre resta en dues de les parcel·les, però ha perdut el caràcter únic que el distingirà en la resta de la sèrie. Els demés accents cromàtics són en el cos de la dona, el vermell en la zona

[138] Pere Gimferrer, al seu estudi de les fonts iconogràfiques de l'artista, només parla dels tres esbossos numerats. Gimferrer 1993, p. 225.

d'intersecciñ amb la lìnia de l'horitzñ, i especialment les rotundes franges cels de la zona del coll i del traç rosa que envolta la base del cos i les diminutes cames.

Com ja hem esmentat, és un tret comú en totes les teles de la sèrie, menys la de 1938, una atmosfera de nocturnitat, que les fa pesades i denses. Per aquest efecte, l'artista empra una vaporosa a voltes, més compacte en altres, imprecació de color negre. Ho dóna una vegada gairebé acabada la tela, per la qual cosa, el negre queda delimitant totes les zones no ocupades pels motius, que resten dotats d'un aura d'ocre clar. Aquest efecte de vaporositat negre, combinat i mesclat, a voltes, amb un to marronós obscur, transmet la sensació espessa de la nit o, qui sap si també, de la tensa conjuntura política que es podia respirar. És un recurs que havia utilitzat de manera semblant en l'obra *Joveneta mig bruna mig rossa...*, tot i que amb el color blanc.

Tot i que per Mirñ el que prevaleix és el fet de la categoria d'ocell per damunt de l'espècie concreta, J. Dupin ha identificat els ocells com corbs, un detall d'interès que justificaria el color negre intens dels animals i, sobretot, el tipus de vol pesant i planejador que dibuixen. També cal notar algunes característiques del paisatge normand que pogueren atreure l'atenció de l'artista, com les grans planes, que fins i tot donen nom a la sèrie, o el seu horitzó, encara que només apareix en una de les teles:

> "Quedà molt impressionat pel vol pesant dels corbs per damunt de les planes d'amples horitzons de Normandia o del Vexin" [139].

Però l'aspecte més singular de la sèrie també prové d'un detall de percepció i direccionalitat. Es tracta del dinamisme i del joc de forces que actuen per transmetre una contraposició entre el vector tren i els elements del paisatge. J. Dupin ho expressa en els següents termes:

[139] Dupin 1993, p. 238.

> " Del doble moviment oposat del tren i del vol dels corbs extreuen un dinamisme sorprenent obtingut mitjançant hàbils inflexions de corbes i desequilibris calculats de formes" [140].

Les cinc teles de la sèrie, i, especialment, les numerades de l'I al IV, conserven un particular efecte compositiu que provoca que tots els elements es decantin lleugerament cap a la dreta. No és que l'ocupin, sinñ que els seus eixos verticals estan inclinats, obliqüus, de tal manera que descriuen més aviat una diagonal. Aquest fenomen té a veure amb la percepciñ d'un paisatge, per exemple, des d'un punt de vista en moviment, com és el cas d'un tren. Podem imaginar com l'artista recordava certes sensacions del viatge que provocaren la necessària inclinació de les imatges i, en alguns casos, la distorsió formal de certes parts. És un tret particularment evident en el cos i el coll de la dona, que descriu una línia corba vessada cap a la dreta -teles números I-IV- o en les ales dels ocells -teles números I i III-, que en alguns casos provoca que l'ala esquerra s'allargui desmesuradament -tela de 1938 i la número IV.

La següent tela és *Le vol de l'oiseau sur la plaine II*, també realitzada a l'oli damunt tela de 81x100 cm. i datada el mes de juliol de 1939. Correspon al número de catalogació CRP-611 (D-521). El dibuix previ és el FJM 1320, fet amb llapis grafit damunt paper de 21'1x27 cm. Du la inscripció: *IV*. Pere Gimferrer, en una detallada descripció i anàlisi del trànsit d'un a l'altre, posa de manifest les modificacions que hi tenen lloc, i ho cita com l'exemple més significatiu de la sèrie [141]. Ja hem comentat algunes substancials variants en els casos anteriors i que es repetiran en la resta. També hem esmentat la diferència fonamental que hi ha entre un dibuix a llapis sobre un paper, on tots els motius perfilats creen unes determinades estructures de força, i la tela, en la qual entren en acció altres

[140] Dupin 1993, p. 238.
[141] Gimferrer 1993, p. 225 i 226.

elements formals com el fons, els colors, les dimensions, etc. Aquestes qüestions són particularment destacades en la sèrie que analitzem. Al marge de les variacions, distorsions i reubicacions dels motius, un tret general és l'eliminació d'imatges tan pròpies de l'artista com la lluna, l'estrella o el sol, i de les caracterìstiques nebuloses de cercles, que Mirñ dibuixa en els esbossos i que mai no apareixen en les teles. És com si hagués volgut prescindir, finalment, d'aquests elements del celest, que recuperarà, tanmateix, en les properes sèries.

L'aspecte més destacat del canvi que opera en aquest cas és, precisament, la eliminació dels astres: una enorme estrella punxeguda i tosca, situada a la zona inferior esquerra que ocupava una quarta part de l'esbñs; el sol, de menors dimensions, flamejant com una estrella marina, situat a l'angle superior dret; i, finalment, la lluna decreixent, ubicada a la zona superior esquerra, que actuava com a contrapunt de l'astre solar. També queda eliminada la nebulosa del seu costat dret. Per contra, agafen el protagonisme l'ocell i la forma circular que encercla el minúscul cap de la dona. L'esbós que ara analitzem, és el que concedia a l'ocell el paper més secundari de tots els estudis de composició de la sèrie, a causa tant de la mida com de la ubicació. En canvi, en el seu traspàs a la tela, es beneficia d'un notable augment quan a dimensions, d'una especial ubicaciñ dintre del joc d'equilibris compositius i, finalment, d'un nou impacte cridaner per motiu dels traços gruixuts que, a mode d'aura, l'envolten. Sñn dos elements cromàtics situats a la base del cos de l'ocell, el rosa, i al llarg del perìmetre del coll, el cap i l'ala esquerra, el cel. La resta del cromatisme de la pintura, al marge de l'ocre i el negre, és el groc del cos-faldilla de la dona, el vermell del cap, el traç rosat de la part superior de la ziga-zaga, així com el blanc del cos de l'ocell i dels cims dels dos semicercles. El segon element que agafa importància és el cercle, que s'engrandeix i té un

pes més significatiu en la composició, accentuat pel fet que el seu interior, tret del petit cap de la dona, és una enorme superfície nua d'un to ocre més clar que la resta de la tela. Els demés elements formals no sofreixen canvis substancials, tret de la seva reubicació, especialment de la ziga-zaga, que passa de definir l'eix central del dibuix, a situar-se al costat dret de la pintura.

La quarta pintura és *Le vol de l'oiseau sur la plaine III*, oli damunt tela de 89x116 cm. datada el juliol de 1939 i catalogada amb el número CRP-612 (D-522) [142]. L'estudi preparatori correspon a FJM 1321, realitzat en llapis grafit damunt paper de les mateixes dimensions que l'anterior: 21'1x27. Duu la inscripció: *II*. Com en el cas anterior, en aquesta pintura també han desaparegut una estrella, la mitja lluna i el sol flamejant de la zona inferior esquerra, així com una gran nebulosa de l'angle superior dret de l'esbñs. No han estat substituïts per cap altre element, sinñ que els quatre motius principals s'han reestructurat i engrandit. Els cas més evident és el de l'ocell, les ales del qual, han agafat volum i arriben a ocupar pràcticament de banda a banda de la superfície de la tela. En l'esbñs, la seva definiciñ cridava l'atenciñ igualment per l'extensiñ i, també, per la finura. La presència de l'au sembla servir, ara, d'aixopluc de la resta de motius. Com en el cas de la darrera tela de la sèrie, té el cos com a desencaixat, fet de la superposició de dues formes còniques, una per la part inferior i la cua -tot junt- i l'altre pel coll. En el cas que ens ocupa, també hi observem aquell tret gairebé humanitzador que practica l'artista en relaciñ als éssers vius del regnes animal i vegetal. El cap és una gran forma ovoide dotada de dos puntets -els ulls- i un nas. L'antropomorfisme és una altra de les caracterìstiques que afecten a totes les pintures d'aquesta sèrie, amb lleugeres variants. El segon motiu que pren un major protagonisme és la

[142] Duu la inscripciñ: " JOAN MIRÓ/ "Le vol de l'oiseau/ sur la plaine." III/ 7-939.".

ziga-zaga que recorre la banda esquerra de la composició, que augmenta de grossària. Quatre formes ovoides, a mode d'astres o planetes, la singularitzen, i es deixen tallar, en vertical, per la forma sinuosa. De tal manera que queden diferenciats per dues meitats que l'artista aprofita per emplenar de color negre i l'altra meitat de blanc o vermell. Un potent traç de color rosa acompanya la sinuositat de la meitat inferior de la ziga-zaga, que serveix de contrapunt cromàtic a l'altra traç de color cel que gairebé encercla el cap de l'ocell. Són les dues notes de color més destacades d'aquesta obra, que, en sintonia amb la resta del conjunt, també presenta notes de color vermell o blanc.

Ens queda l'enigmàtic rectangle negre, que si bé no sofreix alteracions apreciables d'ubicaciñ o de dimensions, sì que resulta curiñs que en l'esbñs presenti pilositats a l'interior i, sobretot, al perìmetre, una particularitat única en tota la sèrie. El darrer aspecte que cal comentar és la potència que destil·la la zona central del fons de la composició, on Mirñ deixa d'un to ocre més clar, aconseguint il·luminar la pintura alhora que li imprimeix una major expressivitat i nervi.

La darrera tela que tanca la sèrie és *Le vol de l'oiseau sur la plaine IV* (Fig. I), oli damunt tela de 81x100 cm. datada el juliol de 1939 i catalogada amb el número CRP-613 (D-523) [143]. L'estudi preparatori és el FJM 1322 (Fig. 1), a llapis grafit damunt paper, amb unes dimensions de 21'1x27 cm. i la inscripció: *I.* Les alteracions més significatives són les que sofreix el gran disc solar flamejant que ocupa l'angle superior esquer de l'esbñs, que desapareix a la tela, i el seu lloc és habitat per les ziga-zagues que s'han d'engrandir, com també li passa a l'esfera negra que encercla el cap de la dona. Resulta interessant constatar que una similar configuració solar és la

[143] Du la inscripciñ: "JOAN MIRÓ./ "le vol de l'oiseau/ sur la plaine. IV/ 7-939.". J. Dupin ha advertit que a causa que al darrera ha estat revestit, la inscripció es probable que no sigui la original de Miró, vegeu Dupin; Lelong-Mainaud 2000, vol. II.

que Miró destaca, a mode de dos ulls, en una de les teles més importants de l'any 1938: *Auto-portrait II*. Si bé la podem trobar en altres teles del moment, i fins i tot d'abans, en aquest *Autoretrat II*, adquireixen una especial intensitat reveladora i visionària, íntima i enigmàtica. L'ocell de l'angle superior dret, també es veu obligat a guanyar en presència, i així, l'artista, el dota de major volum tant de cos com de cap. Per efecte del dinamisme oposat a la direcciñ de la marxa del tren, l'ala esquerra presenta la mateixa distorsiñ d'allargament que succeïa en l'obra de 1938. També desapareixeran altres motius secundaris com ara la nebulosa que envoltava l'ocell, un solc de la banda esquerra de la composiciñ, i un dels tres semicercles. La resta dels motius només són afectats per certes redistribucions. Quant al colors, la pintura presenta una major riquesa que les anteriors, no tant per la varietat, que és la mateixa, sinñ per l'espai ocupat. Així, el vermell és aplicat en una gran zona del cos de la dona i, en menor espai, al gran cercle. El negre, és emprat per donar solidesa al rectangle, al gran cercle, a part del coll de la dona, i, especialment, al cos de l'ocell. Altres masses de color groc sñn aplicades al coll de la dona i a un angle del rectangle; el blau a un semicercle i el blanc al tram final del coll de la dona i, de manera destacada, al cap de l'ocell, tret dels dos ulls astorats. Com en la resta del conjunt, també apareixen els característics traços, el de color cel, que perfila part del rectangle, i el de color rosa que en aquest cas dota d'aura a gairebé tot l'ocell. També cal destacar la texturaciñ del fons ocre, generosa i plena d'efectes lumìnics.

A nivell iconogràfic, és de destacar, la configuració del cos i el coll de la dona. Tant en aquesta, com en l'anterior pintura, presenta un volum triangular, com si es tractés d'una faldilla, amb una forma de tub o cilindre al damunt que decreix a mesura que s'enlaira, i que dibuixa una inclinaciñ aproximadament de quaranta cinc graus cap a l'esquerra, per, finalment,

connectar-se amb el cap. El primer referent que podem trobar en l'obra mironiana és el de l'estufa de l'habitaciñ de l'obra titulada *La Fermiére*, pintada entre els anys 1922-23 [144]. És una estufa fortament estilitzada, que presenta la base del triangle lleugerament en semicercle, i que té un forat de sortida a l'exterior a la part superior del tub. Al llarg de tota la trajectòria de l'artista, sens dubte ha estat un dels motius més volguts i amb una inesgotable capacitat de variació, com hem pogut comprovar en aquesta mateixa sèrie de *El vol de l'ocell damunt de la plana*. Bé sigui a través del triangle amb dues cames-potes, a sobre del qual hi ha el filament que connecta amb el diminut cap, exemples de la qual en són les dues teles numerades com a l'I i II. Bé, a través del triangle, també amb dues petites potes, però que té la resta del cos amb més volum, culminat també amb un diminut cap, com en el cas de les numerades com a III i IV. El signe transformat d'aquesta imatge, serà una de les icones més característiques del propi vocabulari.

Com succeeix amb altres temes, Miró, als anys seixanta i setanta, realitza un exercici de capbussar-se en la pròpia trajectòria per a recuperar temes i signes que reinterpretarà amb les característiques del llenguatge del moment. El tema de la sèrie que ens ocupa, també fou recuperat, tot i que no a través de teles o d'obra gràfica, sinñ de dibuixos. P. Gimferrer n'ha proposat l'exemple en el dibuix datat el 20 de novembre de 1967, realitzat amb bolígraf i llapis cera damunt paper, d'unes dimensions de 19'5x15 cm. [145]. El protagonisme, en aquest cas, és del rectangle-quadrangle negre, totalment centrat dins la composició, i un enorme cercle vermell que ho abraça. Altres canvis significatius són la proliferació de tres estrelles i dues nebuloses i la posiciñ en segon terme d'un petit ocell a l'angle superior

[144] *La masovera*, també titulat, *Interior (la grangera)*. Oli damunt tela, 81x65'5 cm.

[145] Vegeu Gimferrer 1993, p. 233.

esquerre i d'un personatge indefinit a l'angle inferior dret. El fons també s'ha convertit en tonalitats verdes i grogues, i queda un element de color taronja al centre del quadrangle.

Abans d'abandonar la capital francesa és molt probable que Mirñ dugués a emmagatzemar un nombre indeterminat de teles a la casa Lefebvre-Poinet's, magatzem i proveïdor d'artistes. Les obres no seran retirades fins que el 1956 es trasllada a Palma, on també gaudirà del nou i espaiñs estudi projectat per l'amic Josep Lluìs Sert [146].

Abans de dia 25 d'agost de 1939, la famìlia Mirñ ja viu a la casa dita *Clos des Sansonnets*, situada a la *route de l'Eglise* de Varengeville [147]. En una carta enviada a P.Matisse, Miró es refereix als nous avatars que li toca viure, que qualifica de malsons, i que l'han sacsejat de la tranquil·litat que havia gaudit fins ara,

> "Je travaillais très bien,/ dans ce beau pays et noces voilà plongés/ maintenant dans ce cauchemar" [148].

A Varengeville hi vivien una bona sèrie d'amics i coneguts de Mirñ: Paul Nelson [149], Georges Braque, del qual Miró conservarà una marina de la costa normanda titulada *La plage de Varengeville*, de 1956, o el poeta Raymond Queneau. Precisament aquest darrer recorda el tarannà de l'artista català,

---

[146] Umland 1993, p. 334 i 358.

[147] Una carta a P. Matisse de dia 25 d'agost duu la següent inscripciñ: "Varengeville// Route de l'Eglise// le "Clos des Sansonnets"// Varengeville sur mer// (Seine Supèrieure)". PML.

[148] "Estava treballant molt bé en aquest bell paìs, i aquì estam, ara, inmersos en aquest malson". Carta a Pierre Matisse 25-08-1939. PML.

[149] "Paul Nelson, arquitecte americà instal·lat a França, on reconstruí el complex hospitalari de Lille. Amic de Zervos, Calder, Léger i Miró, que viu, el març de 1937, el seu apartament del 98 boulevard Auguste-Blanqui de París. Miró també passà diverses temporades a la seva casa de camp, a Varengeville-sur-Mer, que decorà amb una pintura mural de 1939", Dupin1993, p. 448. La data de 1939 és errònia, és l'any 1938, quan executa aquesta obra: *Pintura mural en tres parts realitzada a la casa de l'arquitecte Paul Nelson a Varengeville*, pintura sobre formigó, 184x640 cm, 180x82 cm, i 155x72 cm. Un quart plafó fou destruït.

"Mirñ vivia en una casa petita, del mateix tipus que aquella en què jo vivia, la típica casa normanda que deixa meravellats els estiuejants i que a mi em carrega. Miró pintava. Però no vaig veure mai una sola tela. Jo intentava com podia fer-lo parlar. Però era inútil. Li posava trampes. No hi queia. Mirñ m'agrada força. Però és especialment dur pel que fa a les confidències" [150].

[150] Queneau 1949, s/p, citat per Dupin 1993, p. 242.

2.2 *Varengeville I*

Entre els mesos d'agost i desembre, realitza dues sèries de teles, que J. Dupin ha proposat d'anomenar: *Varengeville I* i *Varengeville II*, en funció del fons de color vermell gerd, la primera, i xarpellera, la segona, tot i que cada una té un títol propi [151]. Aquest autor, ha destacat, com a característiques bàsiques, la importància que donen a la línia, la gran concentració de la seva factura, el paper suggestionador del fons, o, la colpidora sensaciñ nocturna, on destaca el negre i l'esclat cromàtic [152]. Quan als canvis en l'escriptura, concreten, entre d'altres aspectes, el pas de la figura al signe,

> "Aquest domini espiritual es tradueix fidelment en els canvis d'escriptura: absència total de modelat, de to local, d'opacitat de les formes; tendència a combatre l'aïllament de les figures per associar-les i articular-les. Totes les modificacions propendeixen a una simplificació i a una intricació més estreta de tots els elements. L'estilitzaciñ i la immobilitat de les figures revelen el pas de la figura al signe." [153].

La sèrie *Varengeville I* consta de cinc teles de reduïdes dimensions, datades entre els dies 22 d'agost i el 8 de setembre. Resulta curiñs que en poc més de dues setmanes, doni per acabades cinc obres. Suposem que molt probablement ja havia preparat les teles i treballat en elles anteriorment, i que en aquest breu lapse de temps, Miró, va decidir enllestir-les d'un sol buf. La celeritat i el frenètic ritme de treball que ja s'havia autoimposat amb la sèrie *Le vol de l'oiseau sur la plaine*, realitzada el mes anterior de juliol, no el deixarà fins que les circumstàncies adverses el fan tornar a Espanya, cap a finals de maig de 1940. Observarem com s'enllacen les sèries *Varengeville I* i *II*, amb les deu primeres peces de les vint-i-tres de la sèrie *Constellations*. Tot un treball constant i metòdic,

[151] Dupin 1993, p. 243.
[152] Dupin 1993, p. 243.
[153] Dupin 1993, p. 246.

realitzat en un context certament desesperançador i amenaçant, com és el de l'inici de la Segona Guerra Mundial. Recordem que el dia tres de setembre de 1939, França i Gran Bretanya declaren la guerra a Alemanya.

Jeune fille courant és el títol de la primera de les teles de la sèrie *Varengeville I*, i fou datada el 22 d'agost de 1939 [154]. Raymond Queneau observa, respecte els aspectes ressaltats al títol: joveneta i corrent, el següent:

> "La impressiñ de cursa, de lleugeresa, de rapidesa, de joventut i de gràcia d'aquesta Atalanta prové de l'allargament del fil corporal (amb el petit triangle facial al capdamunt) i l'afegit al ventre de dues gruixudes protuberàncies de colors diferents -de dues superficies esteses que "equivalen" a les cames de la jove corredora" [155].

Efectivament, la composició té un clar protagonista en la jove que corre cap a l'esquerra de la tela, efecte que l'artista vol accentuar amb la lleugera curvatura del cos filiforme i la disposició de les cames. Es tracta d'un cos que inevitablement ens remet a certs tractaments formals biomòrfics, propis d'obres dels inicis dels anys trenta com les pintures a partir d'un col·lega, de l'any 1933, o d'algunes de les denominades *Pintures salvatges* del 1934-38. Tampoc ni l'actitud ni el moviment que denoten són nous. Recordem la que ja hem analitzat de *El tocador de Violette*, de 1938, amb la dona corrent i les mans enlaire, i la part inferior del cos bulbiforme. El personatge femení, en el cas de *Joveneta corrent*, té dues prominents i destacadíssimes cames que enllacen amb un cos, que, com l'esmentat, té forma de bulb. A l'interior, Mirñ hi posa dos pits afilats i de perfil. De la part superior, en surt la resta del cos, que en principi només havia de ser el coll que es rematat pel diminut cap triangular. Però

[154] CRP-614 (D-524). Oli/tela, 24x16. Incripciñ del darrera: "Joan Mirñ/ 22.8.939/ "Jeune fille courant"".

[155] Queneau 1949, s/p, citat per Dupin 1993, p. 246.

d'aquest fil, també emergeixen dos braços enlairats, i assistim, per tant, a una definiciñ ambigua i polivalent d'aquesta zona corporal. Els demés atributs del cap sñn tres puntets a mode d'ulls i boca, així com cinc pels que defineixen la cabellera.

Acompanyen a la jove una gran estrella de sis braços com filferros, units al centre per un punt, un ocell que comparteix definició formal amb les figures femenines, i, finalment, a l'angle superior dret hi ha un altre element estel·lar. Aquest, ofereix una singular configuraciñ d'estrella dins el repertori iconogràfic mironià, i es caracteritza per una munió de triangles rectangles i isòsceles, i de rombes. Un altre element significatiu dintre de la composiciñ és la lìnia de l'horitzñ, situada a un nivell molt baix, que actua a mode de contrast de l'eix vertical de la jove, i que en aquest cas, Mirñ l'ha perfilat a través de l'encadenaciñ de dues lìnies d'una suau ondulaciñ. Quan a la policromia, cal indicar que tota la sèrie resta unificada, com indica el títol donat per J. Dupin, pels fons vermells gerd, un color aplicat gairebé de manera uniforme, tret de certes zones fregades que deixen emergir un rerafons blanquinñs. També hem d'indicar la profusiñ d'un cert tipus de taques diluïdes, d'efectes transparents i/o difuminats. Això no obstant, resulta també característic de la sèrie, una primmirada aplicació del color negre per emplenar determinats motius que donen una major sensació de massa i pes, complementada per una altra aplicació més gestual i de taca, menys perfilada, de colors com el blanc, groc, vermell, verd i blau. Aquesta policromia reequilibra la composició i introdueix notes dinàmiques que rompen cert hieratisme d'algunes teles.

Dos dies després, el 24 d'agost, Mirñ signa i data la segona obra titulada: *Femmes aux chevelures défaites saluant le croissant de la lune* [156]. És una composició marcada per la presència de tres personatges femenins

[156] CRP-615 (D-525). Oli damunt tela, 33x22 cm.

que gairebé eclipsen la mitja lluna decreixent de petites dimensions, tot i estar perfectament centralitzada. Els cossos de les tres dones són piramidal, l'inferior, i rectangulars, els dos superiors, sempre amb la característica part inferior més ample. Resulta com una mena de personatges tocats amb un llençol a mode de vestit. En el cas de les dues dones inferiors, la rotunditat del color negre les confereix major gravetat, i no tenen cap altre atribut. En canvi, la dona situada a l'angle superior dret, confon el seu cos amb el fons de la tela, i hi destaquen dos pits, triangulars, i un conjunt de petits punts a sota. El seu caràcter general és més volàtil. Totes tres tenen, com a nexes d'uniñ, una similar gestualitat amb els braços, a mode de banyes, enlairats, i, sobretot, les cabelleres desfetes a que fa al·lusiñ el tìtol. Mirñ passa de l'al·lusió a la cabellera a través dels caracterìstics tres pels, a una major profusiñ d'aquests, especialment en dues de les dones, els caps de les quals resten gairebé envoltats de pels. D'aquesta manera, la cabellera es converteix en una sèrie de fils més o menys llargs, sovint lleugerament onats, que a voltes fan l'efecte d'estridència. Sñn, al mateix temps, veritables antenes sensibles que exploren l'entorn i que ens remeten a la fascinaciñ de l'artista pel mñn dels insectes. Si bé els tres cossos estan en una posició frontal, no és així la dels caps. Els dos inferiors resten de perfil, com ens ho indica el fet d'un sol ull i la cabellera al costat dret, mentre que el de la dona superior té tres minúsculs puntets: ulls i boca, i la cabellera simètricament distribuïda a ambdós costats. És de destacar, així mateix, les tres diferents configuracions dels caps: ictiforme o pisciforme, rectangular amb els cantons arrodonits i una tercera, amb el característic perímetre semblant al moniato. Resulta important, finalment, l'interès de l'artista per dotar a la composició de profunditat. Ho aconsegueix a través de la ubicació en un primer plànol d'una de les dones, a la qual fins i tot no se li veuen els peus,

seguidament hi posa una altra en un segon terme, i, ocupant l'angle superior dret, el tercer personatge de menors dimensions. Descriu d'aquesta manera una línia quebrada que arranca de l'angle inferior dret, segueix cap al costat esquerre, i acaba a l'angle superior dret altra cop.

R. Queneau ha parangonat el signe dona d'aquesta obra amb el caràcter xinès que significa dona, en un intent de reivindicar la necessitat de desxiframent que necessita la pintura mironiana:

> "M'he divertit amb aquesta "exegesi" una mica fàcil per mostrar la construcciñ perfectament plàstica i explicable d'aquest quadre, i, si he utilitzat la semblança entre la figuració de la dona i el caràcter xinès corresponent, no és gratuïtament, sinó perquè la pintura de Miró és una escriptura que cal saber desxifrar, igual com el xinès, del qual es pot descobrir el sentit dels 50.000 caràcters gràcies als 214 signes principals. Però aquest desxiframent pot semblar arbitrari o ardu (...). Es podria establir un diccionari miroglìfic, i mijeroglìfic" [157].

Femme et oiseau dans la nuit [158], és acabada quatre dies després, el dia 28 d'agost (Fig. II). Cal assenyalar que al catàleg raonat de J. Dupin de l'any 1961 el tìtol apareix lleugerament canviat, envers de *Femme* hi ha *Femmes* [159]. En el catàleg raonat de pintura, explica en la fitxa tècnica de l'obra, que està signada, titulada i datada al darrera, però no transcriu la inscripciñ de l'artista, tal i com sovint fa. Si ens hi fitxem, la composiciñ està presidida no per una, sinó per dues dones i un ocell en la nit. Per tant, hi ha la possibilitat de que hi hagi un error en el títol, i que el bo sigui, realment, el que apareix al catàleg de 1961. Una altra causa podria ser la de l'error tipogràfic en el catàleg raonat.

Les dues dones en primer terme presenten definicions ben diferenciades. La situada al costat dret ens remet a la *Joveneta corrent*, encara que menys estilitzada, especialment en la zona del coll-tronc i dels braços. Té un petit cos bulbiforme i dues amples cames. La dona de

[157] Queneau 1949, s/p, citat per Dupin 1993, p. 246.
[158] CRP-616 (D-526). Oli/tela, 35x24 cm.
[159] Dupin 1961, p. 524.

l'esquerra, presenta un cos en forma d'arc de mig punt peraltat, d'una contundència immòbil accentuada pel color blau fosc que ho emplena. Com a atributs destacats té dos pits, un de rodonenc i l'altre afilat, i dos braços com filferros. També aguanta un primíssim coll, rematat per un cap triangular, ulls, boca i quatre pels. El tercer ésser viu és l'ocell situat a la zona superior esquerra, caracteritzat per la sensaciñ d'excessiva pesadesa a causa de la desproporció que existeix entre el volum del cos i les ales. Finalment, cal parlar d'alguns altres elements situats a l'eix central de la composició, com ara un astre amb una contundent forma ovoide, enmig de la tela, i, a la zona superior, una nebulosa transparent, a l'interior de la qual hi ha una evocació del firmament a través de cins petits punts i una estrella. Com en altres obres de la sèrie, una destacada nebulosa de color blanc introdueix un punt d'atenciñ preferent i singular respecte a la resta de la gamma cromàtica emprada.

La següent peça és de dia 30 d'agost i es titula *L'Oiseau-nocturne* (Fig. 2) [160]. És una de les obres més interessants de la sèrie, especialment pel contrast i el particular joc d'equilibris i de definicions aconseguit entre la imatge de la dona i la de l'ocell. Així mateix, cal tenir en compte l'interès de Mirñ per aquest tema, i que posteriorment tornarà a transformar, derivant en dues de les escultures més importants: *L'Oiseau solaire* i *L'Oiseau lunaire*. Sobre d'una franja negre que ens informa d'una paisatge, hi situa l'enorme forma femenina, vista de front i braços enlaire. Aquesta dona té una particular conformació paquidèrmica, amb enormes peus i un gruixut cos, del que en sobresurten dos pits i sengles homuncles, així com un sexe pilós que li penja. Al damunt, i en posició també frontal, hi ha un enorme i singular ocell que sembla que fes un alt en el seu camí, per interpel·lar, amb la mirada atònita i curiosa, l'espectador. El contrast

[160] CRP-618 (D-527). Oli damunt tela, 41x27 cm.

amb el cos de la dona és explícit, a causa de la densitat que aconsegueix al pintar el cos de l'animal de negre, mentre que el de la dona era del color del fons. També caldria destacar la característica posició de l'au, amb una gran cua i dues diferents ales, la inferior amb una definició gairebé de pal, i, especialment, el cap, un cap amb forma de cor invertit, rematat per dues banyes-plomes. La sensació expectant li ve donada pels dos grans ulls rodons i un nas en forma de triangle equilàter. La nocturnitat de la composiciñ no només la dñna el negre de l'ocell, sinñ també la resta d'elements del repertori de l'artista com ara, estrelles, un astre i una lluna decreixent. A nivell cromàtic, Miró hi destaca dues nebuloses estridents i de forma allargada, una blanca i l'altra groga.

La darrera obra es titula *Personnages magnétisés par les étoiles marchant sur la musique d'un paysage sillonnè* [161], i fou acabada el dia 8 de setembre. En aquest cas, l'obra té una voluntat més narrativa, tal i com ens indica el llarg títol. Són tres els personatges que protagonitzen la composiciñ, tots ells amb definicions prou diferenciades, dos d'ells negres amb el típic cos en forma de llençol i els braços alçats, i un tercer que presenta un perfil més amèbic i informe. A sobre tenen un conjunt d'estrelles configurades a partir de l'encreuament de quatre segments i totes, tret de la major, tenen un punt a la zona central. Actuen a mode d'elements magnètics pels protagonistes, els quals, seguint les indicacions del tìtol, marxen vers la música d'un paisatge llaurat. És interessant observar la polivalència de les línies onades que al·ludeixen als solcs horitzontals i verticals del camp i, al mateix temps, a una certa música que flueix, a un so muntat damunt un flaire. Les al·lusions als solcs ja hem comprovat a través de la sèrie *Le vol de l'oiseau sur la plaine*, que tenen un especial interès per Mirñ en aquests moments. Del paisatge que l'envolta,

[161] CRP-617 (D-528). Oli damunt tela, 46x33 cm.

gairebé només resta aquesta característica que ja formava part del repertori més antic de l'artista, des de la seva etapa *fauvista* cap els anys 1915-17. L'altra element que cal esmentar és el de l'al·lusiñ a la música, que com tendrem ocasió de comprovar, serà una de les fonts d'inspiraciñ més importats en aquest perìode.

Pour Pilar de tout coeur és un guaix damunt paper datat el dia 12 d'octubre [162]. Fou el regal del pintor a la seva esposa, Pilar Juncosa, en el dia de la seva onomàstica. El fons és gris, plomós i opac, i deixa entreveure les pinzellades aigualides de la seva coloració. La composició es caracteritza pel pas d'un personatge femenì que corre, en una actitud i una definició formal similar a les ja vistes anteriorment. La llarga cabellera de la dona és la que suposa el nexe d'uniñ amb dos personatges més, un ocell i un astre. Mirñ s'interessa, en aquest cas, per les possibilitats cromàtiques de zones d'intersecciñ de les lìnies, del joc de combinaciñ dels espais tocats. Si el fons desprenia una sensació pesada, Miró hi contrasta els ocres, vermells i blancs que la dinamitzen i insuflen vitalitat. Els detalls de l'equilibri lumìnic ho complementen, a més a més, les petites pinzellades que deixa aquí i allà.

Una altre obra damunt paper de 1939 és *Dona fugint de l'incendi* [163]. La data exacte no la tenim, però ens inclinem a situar-la, aproximadament, en relació amb les obres de la sèrie de *Varengeville I*, a causa, fonamentalment, de la rotunda presència del color negre en el personatge que corre. La composició és bipartida, terra-cel, i en la zona inferior hi ha l'esmentat personatge en actitud de corre, amb un dels grans peus en un primer pla. Aquesta dona, com ens indica el títol, tot i la manca de cap tret sexual explìcit, indica un vector direccional cap a l'esquerra, mentre que la

[162] 48'8x64 cm. Inscripcions: "pour Pilar/ de tout coeur// Mirñ// 12-X-39"

[163] *Dona fugint d'un incendi*, 1939. Guaix i aquarel·la damunt paper, 33x40'7 cm. Vegeu Dupin 1993, fig. 240, p. 217.

resta d'elements ho fan cap a la dreta de la composició. Són tres flamarades a l'aire que rimen amb una altra de més gran, situada al terra, prop de la zona d'on fuig la dona. Sñn flamarades que no sorgeixen de cap lloc, objecte o edifici concret, i que presenten unes definicions punxegudes i triangulars. Destaca la forta presència d'una gran escala situada sobre la lìnia de l'horitzñ i que, com és constant dins la seva iconografia, enllaça el terrestre amb el celest. En aquest cas, l'escala de l'evasiñ, un dels temes més tractats en aquests moments, com tendrem ocasió de comprovar, té una base més ampla i està formada per dues barres verticals i tres de més petites dimensions en horitzontal. El fet que arranqui des de la lìnia de l'horitzñ i des d'una posiciñ inestable fa que la seva imatge sobresurti dels límits de la composició. Cal apuntar, en qualsevol cas, que la dona no corre en direcciñ a l'escala, sinñ just en direcciñ contrària. Aquesta obra manté certs trets similars amb *Femme en révolte* de 1938 [164], una important obra damunt paper, sobre la qual J. Dupin ha realitzat una acurada anàlisi [165]. Resulta inevitable pensar en el clima de guerra i de destrucciñ que l'artista ha pogut seguir de les notìcies que venien des d'Espanya, i en destaca el fet que sigui una de les poques obres de Miró sobre la Guerra Civil que no responen a cap encàrrec [166]. És una peça que segueix l'estela de les obres del perìode de les *Pintures salvatges* (1934-38), i, especialment, és hereva de les brutals transformacions formals a que sotmet el cos femení en els dibuixos fets a l'*Académie de la Grande Chaumière* de París [167]. *Dona fugint de l'incendi*, suposa una passa més

[164] Aquarel·la i llapis damunt paper, 57'3x74'3 cm. Vegeu Dupin 1993, fig. 241.

[165] Dupin 1987 a.

[166] "This pencil and watercolor drawing is one of the few works by Miró that refers directly to the Spanish Civil War. Most of the other were commissions, works for particular occasions.". Dupin 1987 a, p. 42.

[167] "It contains the same distorsion of forms, the same accentuation of volumes, the same precision and economy of strokes, the same stylized search fo the essential". Dupin 1987 a, p. 42.

enllà en el procés de metamorfosi i síntesi del propi vocabulari. Ja no interessa aquì la lluita per la definiciñ d'ossos i pell i músculs, l'exageraciñ i la desmesura que provoquen l'angoixa i el desconsol de la dramàtica situaciñ, sinñ que el cos de la dona s'ha convertit en una gran taca biomòrfica negra, de perfils siluetejats i uniformitat i planitud en el color. També ha operat un major esquematisme quan als motius, els seus atributs i les seves configuracions, que no farà sinó continuar en els propers anys. Davant la duresa de la situació Miró va tornar voluntàriament a l'exercici metòdic de copsar la realitat del model natural a través del dibuix,

> "J'ai compris que le réalisme, un certain réalisme, est un excellent moyen pour surmonter le désespoir tandis que la forme maltraitée vous amène à la mutilation, à la monstruosité. Je me suis donc remis à dessiner."[168].

Dona fugint de l'incendi suposa una passa qualitativament singular en el camí vers el llenguatge vinent. La dona protagonista, ja no presenta cap actitud combativa i de lluita, ni tant sols té els braços enlairats, més aviat sñn el cos i el rostre d'algú atemorit. Hem de tenir en compte que les flames que l'envolten sñn més aprop que en l'obra anterior que es veien a l'horitzñ més llunyà. Tanmateix, en totes dues escenes hi és present la voluntat i sobretot el desig d'escapar.

Com ja hem esmentat, el dia quinze d'agost Mirñ dñna l'adreça de Varengeville al galerista. Un mes després, concretament el 15 de setembre [169], l'artista li comenta varis aspectes del seu treball i assumptes professionals. Hi podem observar una major preocupació de Miró pels diners i la fluïdesa dels pagaments. Li fa una observació de que es preferible, en les actuals circumstàncies, que el compte que té al banc de Nova York estigui al seu nom i al de Pilar, que el compte quedi a aquesta

[168] Chevalier 1962, p. 11.
[169] PML.

ciutat però que ells poguessin treure directament els xecs en la sucursal de París quan en tinguin necessitat. Demana que Pierre Matisse o la seva esposa Teeny s'encarreguin d'això,

> "Dans les circonstances actuelles, il est préférable que le compte que que[sic] j'ai dans votre banque à New York, soit à mon nom et à celui de Pilar - je vous serais très reconnaissant de que vous ou Teenny vous en occupiez - Deme [il·legible] ce compte reste à new York mais que Pilar et moi puissiez directement encaisser les chèques à la succursale de Paris quand nous en aurons besoin voici les nous ».

Així mateix, li demana pel pagament de la mensualitat del mes de juliol, ja que aquestes gestions li exigiran un cert temps. Cal notar que d'aquesta manera comprovem l'assignaciñ mensual de 220 $ que tenia subscrit en el contracte,

> « Comme ce demandera un peu de temps/ je vous demande de m'envoyer un/ chèque de 220 $ (mensualité juillet)/ merci de tout cela, mon vieux ».

Una de les contrasenyes que van establir totsdós va ser la de que si Miró necessitava diners i pel qualsevol motiu no es pogués referir o anomenar aquesta paraula, la substituís per catàleg. Un catàleg seria l'equivalent a 100 dòlars, i en tenim constància almenys des de 1937:

> « Si a un moment donné il y avait la censure/ ici ou je partais en Espagne et j'avais/ besoin d'argent c'est entendu que pour vous/ le demander 1 catalogue serait équivalent/ à 100 $, comme vous m'avez proposé de/ la faire » [170].

En una carta del 20 de gener de 1939, P. Matisse li recorda a Miró aquesta curiosa contrasenya [171]. Altres observacions que apareixen en la carta del 15 de setembre, fan referència al fet, tant important per l'artista, de tornar a una certa rutina, d'una "vida regular" com ell diu, amb la necessària concentració pel treball meticulós que realitza en aquests mesos, així com esmenta que quan vagi a París té previst acabar els treballs d'obra gràfica que tenia començats,

[170] Carta de Miró a P. Matisse, 12-1-1937. PML.
[171] Existeix una còpia a PML.

"J'ai entièrement repris ma vie/ ordinaire et suis satisfat de mon/ boulot. -Les graveurs restent ici en/ attendant vos indicacions -Le jour que/ j'irai a Paris je m'occuperai de rayer/ les curieres [il·legible] et de faire tirer les épreuves/ pour la justification du tirage".

Les primeres anotacions manuscrites de Miró que fan referència a aquest perìode sñn les que apareixen datades els dies 15 i 17 d'octubre. En elles hi ha la preparaciñ d'unes obres titulades *La Pluie sur la route* i *Paysage*, i hi esmenta les característiques tècniques :

""La Pluie sur la route" Varengeville 15/10/39,// Blau coeuroleum sobre/ tela 120f. absorvent/ Castelucho"

1678-1679

""Paysage" Varengeville 15/10/39// 120f. Blau coeuroleum sobre tela absorvent Castelucho"

1675b i 1676b

""Paysage" Varengeville 17/10/39// 120 f. tela absorvent castelucho fons coeruleum pero posat d'una manera/ irregular, com si fos a la tem-/ pera, amb fregalls, grans/ pizells, etc. fregant/ - horitzontalment, etc./ que el blau no quedi/ opac." [172].

En aquestes darreres anotacions també hi ha uns senzills esbossos amb motius com un astre, una estrella, una lluna, o una ziga-zaga. Els fulls catalogats amb els números 1675a i 1576b són altres esbossos esborrats que poden estar relacionats amb la mateixa temàtica del paisatge.

[172] Fons de la FJM.

2.3 *Varengeville II*

La primera referència a la realitzaciñ d'aquesta sèrie de nou teles és a una carta de Mirñ a P. Matisse datada el 24 d'octubre de 1939 [173]. En ella, esmenta que treballa tot el temps en una sèrie de pintures sobre xarpellera, que fou molt dur al començament, encara que després tot marxava sol, i es mostra confiat del seu interès,

> "Jei ça va, je travaille tout le temps/ à cette série de peintures sur de la grosse/ toile, [il·legible] a été très dur de les faire déma-/ rrer, mais maintenant tout va seul, je crois que cette série sera bien".

També trobem unes clares afirmacions en relació a la necessitat de poder tornar a estar en contacte amb la natura, de fet, l'estiu de 1936 va ser el darrer que va passar a Montroig. El fet de carregar-se d'energia i poder recloure's en un major estat de concentraciñ és absolutament vital per la seva vida i la seva trajectòria professional. En la carta, parla de l'inevitable pèrdua de temps i d'energia que sofreix estant a la ciutat de Parìs,

> « La campagne est merveilleuse en/ ce moment, la verdure et les arbres dorés/ éclatants de rouge, une uranie féerie./ Il y avait des années que je n'avais travaillé/ en plein contacte avec la nature - cette loi/ éternelle- concentrée en plein, sans ce gaspi-/ llage de temps et d'énergie qu'on ne peut/ pas éviter à Paris ».

Altres qüestions que s'hi esmenten es refereixen a que ha enviat la maqueta per un brodat de la sogra de P. Matisse, a través dels Nelson que van a París,

> "Les Nelson sont a Paris proces quelques/ jours; je leur ai confié la maquette pour/ la broderie de votre belle-mère".

Un dels temes més importants que afecten a les relacions de l'artista i el galerista en aquests moments és que P. Matisse li ofereix fer-se càrrec de la representaciñ de Mirñ en exclusiva. L'altre contracte per Europa ho tenia Miró amb el galerista parisenc Pierre Loeb. Podem seguir el procés a través

[173] PML.

d'una sèrie de cartes i telegrames d'aquests mesos. Així, per exemple, en una carta de Matisse a Mirñ datada el 31 d'octubre de 1939 [174], el galerista li ho explica, i comenta que ja n'havien parlat, d'això, per telèfon. Mirñ li envia una altra carta datada el dia 3 de novembre de 1939 en la que li confirma que es pot fer càrrec de la representació en exclusiva de la seva obra. Tanmateix, Miró vol guardar-se la meitat de la producció per tenir obra que es presenti a París quan el context polític canviï per bé,

> "Mon cher ami; j'ai réfléchi au sujer/ de votre conversation, et j'ai décidé, pour/ voy mettre en disposition de vous accuper/ à fond de mon oeuvre, de vous le céder/ entièrement..."
>
> "Si je tenais à conserver la moitié de/ mon oeuvre c'était dans l'intention de/ me faire un stock et pouvois àtre bien/ réprésenté à Paris le jour oú les affaires/ se normaliseraient".

Així mateix, Mirñ vol una pujada en l'assignaciñ mensual, ara de 320 dòlars, durant un any, amb dret d'elegir alguna tela per una petita, en funció de les oscil·lacions de la cotització del dòlar,

> "Vous me donneras done $ 320, par/ mois, pour la durée d'une année, avec/ le droit de choisir quelques toile pour la/ petite, en que noz ferion amicalement/ si le cours de dollar veneit à subir un/ changement sensible, vous cherchérionz/ un moyen pour équilibrer cette différance".

En la tercera plana de la carta hi ha un conjunt d'anotacions sobre assumptes com el brodat de la sogra de Teeny, l'enviament dels gravats de Lacourière, les fotos per a Zervos o el record dels comptes bancaris,

> "Brodéries Teeny// Chercher gravues Lacourière// Photos pour Zervos// Banque américaine// Compte new-York"

Un estat de comptes de les mensualitats degudes i pagades,

> "En 31 Juillet/Matisse doit $ 220// 19 Sept. Chèque Matisse $ 250// Mirñ doit $ 30"

[174] PML. No podem confirmar si aquesta carta fou enviada a Miró, tot i que només hem vist un manuscrit, potser un borrador, amb moltes rectificacions. Miró li envia una carta el dia 3 de novembre, una data massa propera com perquè sigui la resposta a la de P.Matisse.

I, finalment, una anotació de que el contracte amb Pierre Loeb acabava l'agost de 1939,

> "Contract Pierre est réglé jusqui à/ fin Août."

Com diu John Russell, això no degué agradar a Pierre Loeb, i fou la més gran responsabilitat financera que va haver de solventar Pierre Matisse, en uns moments gens propicis pel mercat de Nova York. En una carta del dia catorze de desembre Miró, diplomàticament, recorda a P. Matisse, que havia guanyat 1210 $ [175]. En aquesta mateixa carta, també s'hi parla de comptes bancaris, com el del Royal Banc of Canada o l'assumpte Pierre Loeb. En aquest sentit, Miró evidencia un enduriment del seu caràcter i es mostra decidit a no deixar-se emportar per cap mena de sentimentalisme respecte l'antic galerista francès. Afirma que l'etapa sentimental de la seva vida s'ha acabat i que en el pervenir, s'enfrontarà a les coses d'una manera clara i objectiva,

> "Je n'ai encore rien décidé au/ [il·legible] de Pierre; mais n'ayes crai-/ se [il·legible] que je ne me laisserai emporter/ par avengle sentimentalité.- L'éta-/ pe sentimentale de ma vie est déjà/ périmée, désormedi [il·legible] c'est d'une manië-/ re claire et objective que j'envisage/des choses."

Tanmateix, allò que ens apropa, altra cop, a la situació de feina continuada i de natura plena de poesia que l'inspira, a pesar del fred i del sombrìvol hivern que l'envolta, sñn els següents mots:

> "Déjà íl fait froid et sombre, mais/ ce pays est toujours plein de poésie/ par n'importe quel temps.- mon/ travail avance."

La sèrie *Varengeville II* fou acabada els mesos de novembre i desembre de 1939, concretament cinc i quatre obres respectivament. Clement Greenberg ha posat de manifest la força i intensitat d'algunes obres del perìode de

[175] "Naturally, this did not please Pierre Loeb. It also meant a further financial responsability for Pierre at a time when the market in New York was dead in the water. On december 14, 1939, Miró politely reminded Pierre Matisse that he was owed $ 1,210. Could something be done, and fast?". Russell 1999, p. 131.

1935-39, que ell considera superior, fins i tot, a les grans pintures horitzontals de 1933, que per molts són les seves grans obres. El mateix C. Greenberg reconeix que les darreres obres són més fluixes en dibuix, tot i la força del color i l'estil dels detalls individuals,

> "Althought he was cut off Montroig, his favorite place of work, Miró's painting continued to gain in strength between 1935 and 1939 and reached then I consider to be its greatest height so far; some of the canvases he finished during these years I would hold superior even to the large horitzontal pictures he did in 1933 -which many think his greatest works. (I myself find that these latter too loose in design, despite the strength of their color and the phrasing of individual details)."[176].

Però on el crític es mostra més entusiasta és, precisament, amb la sèrie *Varengeville II*, de la qual afirma que entre les poques coses perfectes que han fet els artistes en qualsevol lloc i temps, ell inclouria una o dues pintures en negre, vermell i groc sobre xarpellera que Mirñ feu l'any 1939, en vísperes de la Segona Guerra Mundial,

> "Among the few perfect things artists have done anywhere and at any time I would include one or two of the paintings in black, red and yellow on burlap Miró did in 1939 on the eve of the larger war"[177].

Per la seva banda, J. Dupin ha posat de manifest que la unitat de la composició és la superfície de les teles, i que la utilització total de les mateixes, anuncia la sèrie *Constellations* [178]. En relació a aquesta sèrie, també realitza un parangó entre les trames rítmiques de xarxes formals de totes dues sèries,

> "El tema que hi troben dues vegades de la teranyina il·lustra perfectament aquesta recerca; la xarxa que teixeix l'aranya és anàloga a la trama rìtmica i cromàtica mitjançant la qual el pintor intenta copsar d'entrada la totalitat de la seva superfície. En resulta una creació activa, una composició musicalista, una escriptura sintètica, a la vegada lleugera i atapeïda, que es basa en un ritme vigorós i afirma la seva autoritat en el traç, les capes de colors, el tocs de matèria blanca i el joc sobri dels colors purs."[179].

[176] Greenberg 1948, p. 36.
[177] Greenberg 1948, p. 36.
[178] Dupin 1993, p. 247.
[179] Dupin 1993, p. 247.

De manera general podríem dir que les cinc primeres pintures, fetes el mes de novembre, són de menors dimensions i, formalment, tenen més punts de connexió amb la sèrie anterior *Varengeville I*, mentre que les realitzades el mes de desembre, els tenen amb la sèrie posterior, és a dir, les *Constellations*. Les primeres inclouen pocs personatges i demés figures que els acompanyen, hi ha una escassa narrativitat i més haviat podem parlar de composicions estàtiques, on els elements formals es presenten en uns primers plànols. Les pintures de desembre presenten una clara dimensió narrativa, sñn escenes d'una mateixa seqüència formal que necessiten una semblant acumulació i profusió iconogràfica. Ocupen tota la superfície de la tela i sembla que volen anar més enllà d'aquests lìmits. Estam, per tant, davant aquell element tan característic de les constel·lacions com és l'*all over*, tret, així mateix, essencial dins la poètica expressionista de J. Pollock. Un altre punt d'aproximaciñ a les constel·lacions és l'auster però intens cromatisme. Són relativament pocs els colors però són emprats i ubicats de tal manera que fan l'efecte d'un gran espectre i d'una variada tonalitat. El resultat és d'un perfecte equilibri compositiu i d'una harmonia extraordinària.

Femme et papillon [180], és una composició molt senzilla amb els dos únics elements a que fa referència el títol, situats al bell mig de la composició. La forma del cos de la dona és alveolar i té els braços enlaire. La cabellera és l'element que permet establir un lleuger contacte amb la papallona, de trets antropomorfs com ara el cos i el cap, aquest darrer rematat amb dues grans antenes acabades amb grans punts. També resulta molt esquemàtica la següent tela: *Femme se coiffant* [181], una composició amb el cos triangular amb una ample basa en primer terme, que s'aprima i

[180] CRP-619 (D-529). Oli damunt xarpellera, 22x14 cm.
[181] CRP-620 (D-530). Oli damunt xarpellera, 18x12 cm.

s'allarga enormement per enllaçar amb la resta dels atributs com els dos filferros de braços. El cap té forma de gota invertida i estirada, i ,a la zona inferior, frega amb un astre. L'altra element que acompanya a la dona és un sol amb un gran disc negre central i vuit filaments o raigs. L'enorme cabellera és un dels motius més significatius de la pintura i ocupen gran part de la zona superior, encara que Miró no es mostra gens evident quan a l'acciñ o la inserciñ de cap estri per a pentinar-se. A nivell cromàtic dominen, com en totes les pintures datades el mes de novembre, el vermell, el blau, el blanc i el rosa. Els colors, tret dels que emplenen les zones d'intersecciñ dels motius que estan perfectament delimitats, són com a taques de matèria acolorida que s'escampa i es difumina, vibra i embruta la particular textura gruixuda de la xarpellera. *Personnages et oiseau devant le soleil* [182], és com un fragment ampliat de l'intricat i del característic joc de relacions afectives derivat de l'ús de la lìnia a mode de xarxa i/o teranyina (Fig. III). En aquesta obra podem identificar el personatge de la dreta com a femení per les sines, que en aquest cas, ofereixen una particular dicotomia geomètrica entre un cercle vermell i un triangle rectangle invertit negre. Els dos personatges i l'ocell, situat a l'angle superior dret, resten en connexiñ a través dels allargats raigs de sol que s'extenen per tota la composició. Aquests filaments, a mode de tentacles, irradien des d'un cercle negre que rima amb altres punts coms ara els ulls de les tres figures o l'esmentada sina de la dona. Mirñ teixeix una trama filamentosa a través de les cabelleres, els pels de les aixelles o els raigs solars, que li permet configurar unes divisions entre els motius. De tota la trama de motius imbricats, l'artista n'elegeix les parts de contacte i les zones d'intersecciñ que cal accentuar o diferenciar a través de colors distints. Com tendrem ocasió de comentar a través d'altres exemples, aquesta soluciñ formal serà

[182] CRP-621 (D-531). Oli damunt xarpellera, 19x37 cm.

un dels trets més definitoris de les obres de la sèrie *Constellations*. Com en la resta de les obres, el negre, com element d'escriptura, va més enllà d'un simple color. A partir d'aquests moments, per a Mirñ constituirà la base de la seva plàstica i dirigirà les orientacions de la resta d'elements formals. A nivell formal, perquè la línia negra és la que defineix els perfils de totes les imatges. A nivell cromàtic, perquè les zones emplenades d'aquest color són les que quantitativament i qualitativa més forta presència ocupen en totes les composicions. De la suma d'ambdñs factors en resulta el particular i dinàmic equilibri que destil·len.

Tete de femme [183], és una més de les incursions de l'artista en la transformació de la zona del cap dels personatges, bé siguin masculins, bé femenins, o del propis autoretrats, i que venia elaborant en els darrers tres anys. Ara, tenim una altra mutació formal. El cap de la dona, de forma tuberculosa, ocupa tota l'àrea preferent de la superfície de la xarpellera. La base es més ample i presenta al costat esquerre cinc petits pels a mode de cabellera. Dins la zona central hi ubica un gran ull frontal que interroga l'espectador, mentre que l'altre ull amb parpella resta a la punta superior del cap. A l'àrea superior dreta del cap hi trobem, també una particular definició en ziga zaga pel nas i la boca, un recurs que posteriorment tornarà a emprar. De la resta del cos de la dona potser cal, només, destacar una altra conformació de pits frontal i de perfil -com una tetina- els braços enlaire amb pels a les aixelles, i els dits de les mans, a partir de petits segments de terminacions puntuades i que evoquen els de les granotes. Però Miró introdueix un element que aconsegueix una nota de tensió i de violència formal. Es tracta d'una estrella de cinc puntes, una de les quals és molt més pronunciada i allargada, i aconsegueix punxar el cap de la dona de forma feridora. La darrera peça d'aquest conjunt es titula *Deux femmes*

[183] CRP-622 (D-532). Oli damunt xarpellera, 61x46 cm.

[184]. Hi destaca el joc d'eixos verticals i horitzontals. Els primers, especialment a través del cos rectangular i dels braços enlairats de la dona del segon terme que recorren de d'alt a baix tota la superfície. Els segons, a través dels braços estirats en forma de creu de la dona més petita i dels pels de la cabellera, de les aixelles i de la vulva. Quan al tractament iconogràfic, la frontalitat de totes dues i les menors dimensions de la situada en primer terme, podria fer pensar en les figures d'una mare i la filla petita a la seva falda. Però Miró constata en el títol que es tracta, només, de dues dones sense cap tipus de diferència ni parentiu. També cal esmentar els destacats atributs sexuals de la més petita, amb una vulva en forma de figa dividida per la meitat amb dos colors i quatre pilositats, així com dos pits caiguts en forma de tetines. Resulten curioses, així mateix, les ungles com a pues de roser en una de les terminacions d'un braç de la més petita.

Femmes et cerf-volant parmi les constellations [185], és la primera de les obres catalogades dins el mes de desembre de 1939 i ens introdueix, com abans esmentàvem, dins la dinàmica de la sèrie posterior de les constel·lacions. En aquest cas, hi ha una primera evidència en el títol, que inclou, significativament, la paraula constel·lacions. Tot i que hem de recordar que aquesta sèrie no tenia títol quan fou acabada pel pintor i, només posteriorment, se n'hi va donar un de tan encertat com el de *Constellations*. També ens hi aproxima el caràcter del mateix títol, l'al·lusió a un cérvol-volador que potser no té res a veure amb cap dels motius de la pintura, i que actua com a idea poètica paral·lela a la iconografia de l'obra. En qualsevol cas, entrem dins una nova atmosfera de sensació nocturna, en la que els elements que habiten el celest aniran fent

[184] CRP-623 (D-534). Oli damunt xarpellera, 55x38 cm.

[185] CRP-624 (D-533). Oli damunt xarpellera. 81x60 cm. Cal anotar l'errada de J. Dupin que titula aquesta pintura *Dones i estel entre les constel·lacions*. Vegeu Dupin 1993, fig. 268, p. 245. També en el catàleg de l'any 1961 l'havia numerada abans que l'obra anterior.

aparició i adquiriran una major i més significativa presència. Així els sols i les llunes, els astres i les estrelles, les dones i els ocells, l'escala i els segments conformaran el repertori que l'artista manejarà amb profusiñ. En aquesta pintura concreta, situats estratègicament, ha emprat tres punts negres, a mode d'astres, un dels motius més freqüents de les constel·lacions. En el cas que ens ocupa, la composició està determinada per una lìnia d'horitzñ que separa terra i cel. A la zona inferior, dos personatges amb els braços enlaire miren el pas d'un tercer, d'enormes dimensions, en actitud de córrer i els braços també enlairats. Dues grans cames paquidèrmiques sostenen un cos caracteritzat per una perfecta definició ovalada, del damunt de la qual, hi sobresurt un estilitzat coll que sosté el cap. La determinaciñ formal d'aquest personatge ens remet als altres personatges corrent, sempre de dreta a esquerra, que sovintegen en aquests anys i que ja hem analitzat abans. Tanmateix, una de les imatges més destacades de la pintura és la situada a l'angle superior dret. El cos té la forma d'un rellotge de sorra, això és, dos triangles que es toquen per la punta de l'angle més afilat. Aquest signe és un dels més polisèmics del vocabulari de l'artista perquè pot al·ludir almenys a tres grans grups d'imatges. En primer lloc cal esmentar l'estilitzaciñ humana, sovint tenen atributs antropomòrfics com mans, ulls, cabellera, etc. com seria el cas que apareix en aquesta obra concreta, inclús cames, boques, etc. que surten en altres casos i que evoquen un personatge asexuat. També cal assenyalar que la forma triangular com a base del personatge, sol utilitzar-la quan vol representar una dona, mentre que unes formes més quadrangulars són per l'home. Aquest tipus d'esquematitzaciñ és el que H. Breuil ha denominat "dones almerienses", per reproduir el tipus d'ídol almeriense. Precisament, aquestes i d'altres estilitzacions i signes prehistòrics de *Las Batuecas*, fascinaran a Miró.

La segona significaciñ fa referència a l'estrella, com un element del reialme celest. És un signe que apareixerà molt sovint en la sèrie de les constel·lacions i que més envant tendrem ocasió de comentar en detall. La tercera, és una de les moltes possibilitats d'evocaciñ de l'ocell. En qualsevol cas, influeixen en el significat altres aspectes com la ubicació, la posiciñ en relaciñ a altres figures que l'envolten o altres particularitats formals. Fins i tot, no són gens estranyes, possibilitats mixtes com l'exemple d'aquesta obra *Femmes et cerf-volant parmi les constellations*. Ja hem esmentat els atributs antropomòrfics, però la seva situació com de suspensió en l'aire, i una mena de filament acabat en un triangle negre pilñs, podria ben bé remetre'ns a l'ocell. Altres aspectes relacionats i/o derivats del que estam analitzant també apareixen en aquesta obra. Un, es refereix a l'ús, en un sentit estrictament formal, de la definició de rellotge d'arena, que és utilitzat aquì pel coll del personatge situat en primer pla. L'altre, és la utilitzaciñ només d'un triangle emplenat o no en negre, com en el cas de les mans del personatge principal, que Miró començarà a emprar amb assiduïtat, adoptant una variada gamma formal, des del triangle rectangle fins a l'isòsceles o d'altres possibilitats en funciñ del grau d'obertura angular. D'aquesta manera, tota una infinita variabilitat de triangulacions s'escampen per la superfície de la xarpellera, creant ritmes, provocant tensions i actuant, sempre, com a contrapunts de l'equilibri compositiu, l'aspecte més important de les seves funcions.

Quan a la utilització dels colors, ja hem dit que és una reduïda gamma que inclou el vermell, els blaus, el blanc i el verd. En aquesta pintura, és destacada la forma ovoide del cos del personatge principal, emplenada per un verd obscur, transparent i sec. La resta de policromia sempre és usada en petites superfícies, sovint com a tocs de pinzellada refregada, que actuen com a contrapunts d'equilibri. Com en la resta de les quatre darreres obres

de la sèrie *Varengeville II*, l'ús de les nebuloses d'un blanc neu, reforça la sensació de resplendor lumínic.

Personnages et oiseaux dans la nuit [186], és una pintura que ens crida l'atenció per l'aspecte grotesc i agressiu del personatge principal, situat en primer pla. És una de les dues dones, amb una mà estesa i l'altre enlaire, que aconsegueix tocar un dels ocells. Però el que la caracteritza és l'enorme cap amb una boca oberta que Miró destaca a la zona central de la composició. A aquesta peculiar mescla de cap-boca, amb la zona inferior o galta arrodonida i la superior a mode de bec, punxeguda, que només deixa espai a un cervell reduidìssim, s'hi afegeix una exagerada dentició de set peces afilades que semblen atrapar una ala d'ocell. Inevitablement, ens remet a certes configuracions femenines d'anys anteriors, tocades per l'angoixa i l'exasperaciñ que les deforma i desencaixa. També al cap hi ha un ull en forma de gota invertida i filaments a mode de parpelles. A l'interior del cos hi ha dos pits, un frontal i l'altre de perfil, i, endemés, un curiñs motiu d'un ull a la zona pròxima de l'aixella esquerra. Es tracta d'una amalgama d'una inacabada forma circular amb un punt central, una lluna decreixent a l'esquerra i sis filaments a la dreta. L'altra dona té un volum principal de cos-túnica i un petit cap caracteritzat pel gran nas que en sobresurt. La zona superior de la composició és travessada per dos ocells, el de l'esquerra, amb una peculiar morfologia. Podrìem parlar d'un ocell nocturn d'estilitzades lìnies aerodinàmiques, amb una gran cua-timó i unes ales que ens recorden el perfil d'una lluna decreixent. Un minúscul punt-cap resta tocat per dos petits filaments.

L'échelle de l'évasion [187], com indica el títol, és protagonitzat per l'escala de l'evasiñ, un dels motius més emblemàtics i recurrents dins l'imaginari de l'artista (Fig. IV). Es tracta d'un dels signes d'uniñ entre la

[186] CRP-625 (D-535). Desembre 1939. Oli damunt xarpellera, 65x50 cm.
[187] CRP-626 (D-536). Desembre 1939. Oli damunt xarpellera, 73x54 cm.

terra i el cel, els seus àmbits i territoris i, al mateix temps, evidencia la voluntat alliberadora de l'artista.

En aquest cas, està composta per dos segments verticals puntejats i tres segments horitzontals que defineixen els escalons. Ni per les dimensions ni per la ubicació, cal considerar-lo com el motiu més significatiu d'un paisatge de dones, ocells i astres, tot i que resta perfectament visible sense cap interferència visual. Aquest títol és el mateix que el de la segona peça de les vint-i-tres de que consta la sèrie *Constellations* [188], un altre nexe d'uniñ de totes dues sèries.

La composició està dividida en dues meitats, la inferior gairebé emplenada tota de negre, i la superior, més gran, on transcorre l'escena. D'aquesta manera trobem que les tres dones i l'escala emergeixen d'aquesta lìnia de paisatge i, en el cas de la dona de majors dimensions, els seus peus penetren el negre per acolorir-lo dels colors de l'atmosfera. Aquesta dona de majors dimensions respon a la tipologia analitzada en l'obra *Femmes et cerf-volant parmi les constellations*, és a dir, un cos bulbiforme, dues cames de reminiscències d'elefant, dos filaments com a braços, un coll, en aquest cas tubular i flexionat, rematat pel cap. En totes dues pintures, és el personatge de majors dimensions, al voltant del qual es situen la resta de motius. En el cas que ens ocupa, ja hem esmentat el particular assentament dels peus al terra, definint un clar contrast, i també cal assenyalar que en el cas del peu de la dreta, hi han marcats els dits i una ungla. Potser els elements més significats de la resta del cos siguin la guixa en forma circular i vermella; els testicles, també de color vermell; i, finalment, la definició del cap que segueix el model de la dona bocabadada de l'obra *Personnages et oiseaux dans la nuit*, tot i que ara, la zona de la

[188] *L'échelle de l'évasion*, CRP-629 (D-539).

boca s'ha convertit en una ziga zaga en vertical, amb una gran nas en forma de triangle invertit.

A l'aixopluc de la seva allargada definiciñ hi ha dues altres dones que actuen de manera complementada. Totes dues tenen uns perfils dels cossos en forma de túniques amb les mans enlaire i els caps en forma de gotes tocades per llargues cabelleres. Els motius que se complementen són, per una part, en relaciñ a l'actitud, amb la boca badada i l'ull clos i de perfil de la de la dreta i tot el contrari en la de l'esquerra; i, per l'altra, els atributs sexuals, en el cas del personatge de l'esquerra té pits i el de la dreta vulva. Un dels elements més peculiars i destacats de la pintura és l'astre solar. En aquest cas, està configurat per un perfecte punt negre del qual arranquen sis flamarades i que li donen el perfil d'una estrella de mar. Els seus tentacles toquen i travessen les tres dones, per la qual cosa es generen els espais d'intersecciñ que permeten a l'artista aplicar la característica policromia. El sol, però, està acompanyat, a sota, per una petita lluna, i una estrella amb tres filaments que sembla un estel, ocupa la zona de l'angle superior esquerre. No hi podia mancar l'ocell, que, en aquest cas, té una posiciñ horitzontal amb una gran cua negre triangular i unes ales com si es tractés d'una lluna decreixent. La resta del cos és un segment recte rematat per un cap amb antenes, en posició frontal i humanitzat, és a dir, caracteritzat per dos ulls, un nas i dues galtes.

L'échelle de l'évasion constitueix l'exemple més destacat del brillant aprofitament d'una reduïda paleta amb l'efecte de gran acoloriment, que ja hem comentat que és un tret aplicable, en major o menor mesura, a les quatre pintures del mes de desembre de 1939. Sobre el fons ocre natural de la xarpellera Miró es deixa dur per les línies onades dels motius, i, una vegada aconseguit un primer equilibri compositiu estrictament formal, és quan després hi aplica els colors. Com en la resta de les quatre darreres

pintures de 1939, el negre és més que un color i pot actuar de dues maneres. Per una part, per emplenar determinats motius o àrees que donen una sensaciñ de solidesa i nocturnitat. Per l'altra, el negre és emprat de manera refregada que deixa entreveure la trama de la xarpellera. Es tractaria d'un efecte més aviat d'ombrejat que, en el cas de *L'échelle de l'évasion* ho aplica, per exemple, en la zona superior dels cossos de les dues dones més petites i, en la més gran, a la zona inferior de la galta, en una clavìcula i a l'àrea de la natja. El tractament de llums i d'ombres, però, no respon a la incidència de cap mena de llum natural o artificial, sinó que cal fer una lectura en sentit estrictament plàstic, això és, d'estructuraciñ de pesos i de volums, de remarcat de motius o certes parts, i, en general, en funciñ de l'equilibri total de la composiciñ. Juntament amb el negre, el vermell és el color més emprat. Es tracta del binomi de colors més volgut per l'artista i que en aquestes pintures sobre xarpellera són els que ocupen els llocs preeminents. La resta de colors usats en *L'échelle de l'évasion* són el cel, blau, blanc, groc, rosa i verd. Aquest darrer, d'una tonalitat groguenca i clara gens habitual en Miró, és emprat aquí de forma notòria, tant per emplenar motius com per tacar i refregar certes zones, una de les més insòlites és l'aurèola del sexe d'una dona. Com ja hem mencionat, aquests colors són repartits per tota la superfície de la xarpellera, aplicats a mode de taques de major consistència i de matèria a les zones centrals, per refregar-se i difuminar-se als seus costats. Aquest és un efecte que Miró explota a causa de la trama basta i aspre pròpia de la xarpellera, posteriorment veurem com ho segueix utilitzant tant damunt tela com paper per crear l'efecte d'astres aureolats o de nebuloses de contorns difuminats, sovint fets emprant els dits, que el caracteritzen.

Sidra Stich creu que l'aïllament va llevar violència a la imaginaciñ de l'artista i va fomentà la concentraciñ en la formaciñ del signe. Un exemple

és aquesta obra, els tres personatges de la qual, li semblen menys desesperats que els qui apareixen en la sèrie anterior de les *Pintures salvatges*. També aprecia que en l'obra cal llegir-hi dos presagis ambigus i positius: el sol negre però amb raigs acolorits i l'ocell sense l'aparença terrorífica d'anteriors formulacions [189].

La darrera pintura, datada el 1939, es titula *Une goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau réveille Rosalie endormie à l'ombre d'une toile d'araignée* (Fig. 3) [190], i respon, com en el cas de *Femmes et cerf-volant parmi les constellations*, a un tipus de títols poètics que ja hem entroncat amb la pròxima sèrie de les *Constellations* que actuen de manera paral·lela al que és pròpiament la iconografia de l'obra. No és que en aquesta puguem sempre identificar exactament tots els elements o la narració del títol, sinó que sovint, Miró intenta donar una dimensió poètica surreal a través d'ell, sense oblidar altres preocupacions derivades dels efectes sonors de la pronúncia o del gust per la combinació atzarosa dels termes. En aquest cas, que l'artista ens parla de que una gota de rosada que cau de l'ala d'un ocell desperta Rosalie, que dorm a l'ombra d'una tela d'aranya, trobem dos clars efectes poètics molt lligats al sentit animista propi de Mirñ. Per una part la ironia de que la gota de rosada caigui d'una ala d'ocell i que desperti Rosalie; per altra, la contradicciñ de que una tela d'aranya creï una ombra sota la que el personatge dorm. Però la bucòlica escena descrita en el tìtol, resulta perfectament possible dins l'imaginari poètic de l'artista, ara més que mai, necessitat d'atènyer a una dimensiñ

[189] "Isolation lessened the violence in his imagery and fostered a concentration on sign formation, though themes of escape and anxious figures do appear"; "(...) they appear far less desperat than the personages in the *tableaux sauvages*."; "Although *The Escape Ladder* includes omens, they are ambiguous ones, with a playful and positive cast. Thus the sun is blackened, but it has brightly colored, waving rays; and the bird, no longer a threatening, horrific creature, appears with dragonfly antennae and smiling visage". Stich 1980, p. 46-47.

[190] CRP-627 (D-537). Desembre 1939. Oli damunt xarpellera, 65x92 cm.

lìrica que l'evadeixi dels grans aconteixements del mñn i el concentri en les petites coses i fets, en una mena de nou detallisme dins la seva obra, caracteritzat per una captació subtil.

A nivell iconogràfic, destaca la figura de Rosalie, si seguim l'estela del títol, situada en primer terme i de la qual veiem la zona superior del cos, a partir dels pits. Aquests, definits per dos cercles negres i dos mugrons vermells, un triangular i l'altra en forma de tetina, s'ubiquen gairebé a l'alçada de les aixelles. Els braços estan aixecats i tenen terminacions en forma de monyons. Un destacat coll negre sosté una peculiar definició de cap. Es tracta d'una forma amèbica estirada en horitzontal amb dos ulls, un dels quals, és alveolar de grans dimensions. Si anteriorment parlàvem d'un cap-boca dentada, ara observem una altra metamorfosi en un cap-ull. Un ull amb filaments i pels als extrems que té un destacat iris vermell i una nineta negre. Tant la forma alveolar com l'ombrejat negre que perfila la zona inferior, ens evoquen una de les definicions més emprades per al sexe femenì. Una capacitat polisèmica que sens dubte enllaça amb l'imaginari eròtic surrealista, on l'ull és un òrgan sexual poderñs i el clìtoris també fa les funcions d'ull de la vagina. Al fil de la narraciñ del tìtol, trobem una tela d'aranya a l'angle inferior dret, a sota de l'aixella de Rosalie. És una senzilla configuraciñ d'un punt central negre del que irradien vuit llargs filaments, i, al seu voltant, dos cercles concèntrics. Quatre tipologies distintes d'ocells voletejen atents a Rosalie. Sens dubte la més novedosa i peculiar és la que presenta una lúdica definiciñ humanitzada a partir d'una forma ovoide amb ulls, nas i boca, i una particular cresta amb tres biomòrfiques antenes. És com si la seva posició totalment frontal respecte el punt de vista de l'espectador i el seu gran cap amagués la resta del cos. Si seguim el relat del títol podem observar com, efectivament, una gota negre cau de l'ala de l'ocell situat a la zona superior dreta i es dirigeix cap

a Rosalie. Fins i tot, podríem aventurar-nos a suposar que un petit punt negre enganxat a la teranyina ja podria tractar-se d'una altra gota deixada caure amb anterioritat. Un darrer element significatiu és una altre punt negre amb sis filaments onats a mode d'astre solar.

J. Dupin, com ja hem apuntat, s'ha referit a la metàfora de la teranyina en la trama filamentosa que opera en aquestes darreres quatre obres, i que en la pintura que comentem té un major desenvolupament. Efectivament, com posàvem de manifest en la sèrie *Varengeville I*, una de les principals diferències entre aquesta i la *Varengeville II* és que aquesta darrera no es limita a presentar uns personatges i motius, sinó que resulta bàsica la seva interrelació, la possibilitat de contactes diversos. El tacte, fonamental en la definició formal dels motius mironians, i la seva necessitat eren explícits en l'obra *Personnages et oiseau devant le soleil.* Ara, *Une goutte de rosée...* pretén infondre un major dinamisme a la composició a través de tot un cúmul de filaments de pels i raigs, així com de l'encreuament de parts dels motius que donen lloc a la possibilitat d'un variat efecte formal de trencadís obert a la policromia. En aquesta obra podem observar com l'efecte es multiplica per tal d'interconectar tots els principals motius de la pintura en una trama transparent, que ocupa tota la superfície de la xarpellera. La "composiciñ musicalista" a que es referia J. Dupin deriva del conjunt de processos esmentats que neixen del gust per la línia i del preciosisme de les seves sinuositats, però també, per influència de la mateixa música que, a partir d'ara, arriba a suplantar a la poesia com a font màxima d'inspiraciñ de Mirñ, i que en la sèrie *Constellations* serà fonamental com veurem.

Finalment cal esmentar l'execució d'un petit esbñs datat dia 30 de desembre de 1939, en el que torna a agafar el tema de l'autoretrat que l'artista havia treballat profusament l'any anterior. Es tracta de dos apunts

fets sobre paper de diari en els que segueix analitzant les possibilitats iconogràfiques i compositives d'un tema que ja havia culminat amb dues teles titulades *Autoretrat I* i *Autoretrat II* de l'any 1938. Posteriorment, i al llarg d'aquest any, hi segueix treballant fins a principis de 1939 [191].

[191] Vegeu alguns exemples a *Obra de Joan Miró* 1988, p. 203 i 204.

3. *Constellations*, 1940-1941

3.1 Un context per l'evasió

El tema de l'evasiñ és un dels fils conductors que recorre l'obra del període que estam analitzant, i resulta inseparable del context polític i social que li va tocar viure. Miró es va referir en nombroses ocasions als sentiments i avatars que va patir en aquest període de postguerra civil i, després, de guerra mundial. La sèrie *Constellations*, va dir, foren el seu refugi davant la guerra :

> « Je les ai peintes de 1940 à 1941, à Varengeville, puis en Espagne. Elles furent mon refuge pour la guerre » [192].

Ens interessa posar de manifest com en la seva obra s'estableix un diàleg constant amb el context, que obeeix al seu pensament i ideologia com home i com artista, que va expressar a través d'entrevistes. D'aquesta manera veurem com Mirñ reclama idees i conceptes com l'autodisciplina del treball, la llibertat absoluta del creador, l'anonimat i allò col·lectiu, així com confessa el particular tarannà tràgic i pessimista que el condiciona.

Tot i que la fugida accelerada de Varengeville o el pas de la frontera espanyola varen suposar riscs molts importants que va haver d'assumir, el pessimisme més absolut i la por aparegueren quan s'instal·la a Palma i té temps per reflexionar-ho, com es desprèn dels següents comentaris:

> "Me refugié aquì, en Palma, y me dije con gran amargura: *Ahora estás listo: Te vas a tender sobre la playa y dibujarás en la arena con una caña. O con el humo de un cigarillo... No podrás hacer otra cosa. Se ha acabado todo.* Tuve claramente esa impresiñn en el momento de Hitler y de Franco. La barrera total";
>
> *"Usted siempre conservó la esperanza de vivir lo suficiente para ver lo que ve ahora?*. Decididamente, no. Durante la guerra tenía miedo de que todo

[192] Chevalier 1962, p. 11.

desapareciera; entonces, dibujaba sobre la arena de la playa; todo iba a desaparecer del mismo modo que el mar se llevaba mis dibujos" [193].

Anys més tard, concretament l'any 1978, recordarà a Lluìs Permanyer la mateixa sensació :

"La serie de las Constelaciones la pinté en Varengeville, Palma de Mallorca, Barcelona, Montroig, y otra vez en Barcelona, donde las terminé. Estaba muy pesimista. Lo veía todo perdido. Al producirse la invasión nazi en Francia y con la vistoria de los franquistas tenía la certeza de que no me dejarían pintar ya más, de que sólo podría ir a la playa y dibujar en la arena o trazar figuras con el humo del cigarrillo" [194].

En declaracions a Santiago Amón, Miró reconeix que el petit format de la sèrie obeeix a raons d'economia, d'intimitat i fins i tot de clandestinitat, en uns moments en que va haver de viure de la generositat de la seva mare.

"- ¿A qué obedece el retorno al pequeño formato? ¿A razones de economía? ¿De intimidad?

- De economía y de intimidad, por no decir de clandestinidad.Yo volví a España en 1940 y me encontré sin nada. Vivía, esta es la verdad, de la generosidad de mi madre, en el más estricto anonimato y con el miedo a cuestas de que todo iba a derrumbarse. Pinté las *Constelaciones* (estas mismas que ahora catamos [sic] contemplando) bajo la impresión de que llevaba a cabo una especie de trabajo clandestino. Tenía la sensación de que me hiban a prohibir pintar, de que iban a destruir mis pinceles, como le ocurrió a Nolde con los nazis, y habría de conformarme con dibujar en la arena de la playa o con el humo del cigarrillo. Cinco años después se expusieron las *Constelaciones*, y con gran éxito, en Nueva York" [195].

Malgrat aquesta primera i normal reacciñ de l'artista davant la nova situació, allò cert és que va continuar treballant constantment, preparant-se per quan les circumstàncies fossin menys tenses. En un quadern d'anotacions hi escriu les dues idees claus que caracteritzen la seva estada a Mallorca, l'anonimat i la disciplina en el treball:

[193] Raillard 1998, p. 91 i 230.
[194] Permanyer 1978, s/n.
[195] Amón 1978, p. 17-18.

" (...) passar absolutament desaperce/ but a Palma i treballar allì amb disciplina" [196].

Com ell mateix ha manifestat, cal viure i treballar amb un sentit de dignitat:

" El meu lema?
- Viure i treballar amb un sentit de dignitat" [197].

Al llarg de tota la seva trajectòria, assistim a l'absoluta necessitat de l'autodisciplina del treball diari com a fñrmula pel propi equilibri vital. Com hem pogut observar, un dels records més persistents és la por a que no pogués continuar treballant, i, en aquest cas, li caldria fer-ho de manera furtiva i efimera damunt l'arena de la platja o amb el fum de les cigarretes. En aquests moments, com també succeirà en l'obra última, aquest fet resulta més evident que mai. Per altra part, hem de relacionar aquest punt amb l'accent tràgic que matisa el caràcter de l'artista, i que coincideix amb la seva dimensió més salvatge i lliure:

"¿No podìa dedicarse más que a dibujar para usted mismo?.
Para mi equilibrio personal. Si no trabajo pierdo el equilibrio, tengo ideas negras. El trabajo es necesario para mi equilibrio moral. Y como entonces me imaginaba que ya no podría pintar, pensaba que sólo podía hacer dibujos sobre la arena que en seguida serían borrados por las olas" [198].

En aquesta sèrie de declaracions de l'artista realitzades a Georges Raillard entre 1975 i 1977, podem comprovar que des de la distància temporal, el record més profund de Mirñ és la sensaciñ d'angoixa existencial i la precarietat de mitjans per treballar, arribant a afirmar:

"Si yo no puedo trabajar, la vida deja de interesarme" [199].

Per a Miró, no poder treballar és la pitjor de les situacions possibles:

" QUINA FÓRA LA MEVA PITJOR DESGRÀCIA?
- No poder treballar, sigui en forma activa o pasiva" [200].

[196] FJM 1364. Quadern 1323-1411.
[197] Permanyer 1967, p. 65.
[198] Raillard 1998, p. 91.
[199] Raillard 1998, p. 201.

Un aspecte a assenyalar és l'incentiu que suposa per l'obra de l'artista les situacions precàries o d'especial tensiñ contextual:

> "Lo único que sé, y siempre se lo digo a Jacques Dupin, es que cuando más fastidiado estoy, mejor trabajo" [201].

L'artista, altre cop, es reafirma en el treball com a teràpia vital necessària. En aquest cas, amb una actitud radical, ens porta al límit de plantejar aquest desafiament. No serà el primer ni el darrer dels abismes que marcaran fites significatives en la seva prolífica i extensa obra.

Rosa Maria Malet [202], en aquesta lìnia, ha posat l'èmfasi en l'estìmul creatiu que suposa per l'artista les situacions precàries o moments de crisis. Aquest enfortiment de la voluntat i la capacitat de creació no es deu a cap tipus d'alteracions del seu estat mental, i si a la superació davant les condicions adverses [203]. L'autora ha considerat la diferència en les reaccions davant les dues guerres. Pel que fa al cas de la Guerra Civil espanyola, en la sèrie de vint-i-set pintures damunt *masonite* de 1936, utilitza el material per fer sentir l'agressivitat i la violència. Quan a la Segona Guerra Mundial, estima que la sèrie *Constellations* suposa una evocació poètica lluny de la realitat. En una carta al galerista Pierre Matisse de 1937, Miró li comenta la intenciñ d'evadir-se de tota realitat per crear-ne una nova amb personatges fantasmagòrics plens de vida i de realitat. En aquest cas, i mitjançant el realisme que practicarà en les obres d'aquest moment, pretén atènyer la realitat profunda i poètica de les coses,

---

[200] Permanyer 1967, p. 63.

[201] Raillard 1998, p. 139.

[202] Malet 1996, p. 150-158.

[203] "I feel that his creativity was estimulated more by difficulty and the desire to overcome it than by any alterations in his state of mind. Although I do not intend to trespass on the field of medicine, and certainly have no right to do so, I would simply like to say that I do not agree with the hypothesis that psychic alterations enhanced Miró's creativity". Malet 1996, p. 150.

donat que el drama de la guerra civil espanyola marcarà fortes petjades en l'esperit:

> « pensais déjà faire ça, mais plus tard, et/ alternativement avec d'autres choses oú j'aurais/ tenté l'évasion la plus complète de toute réalité/ et de créer une nouvelle réalité, avec des/ nouveaux personnages et des êtres fantas-/magoriques, mais pleins de vie et de réalité.
>
> Je vais tenter maintenant de puiser/ la réalité profonde et poétique des choses, mais/ seulement je ne sais pas si je pourrai réussir dans la mesure que j'aurais voulu.
>
> Nous vivons un drame terrible [sic], tout ce/qui se passe en Espagne est térrifiant comme/ vous ne pourrez jamais vous imaginer.
>
> Je me sens tres depaysé ici et j'ai la nostalgie/ de mon pays. Mais que voulez vous nous vivons/ un drame affreux qui marquéra de fortes emprein-/ tes dans notre esprit » [204].

Tanmateix, aquesta presa de contacte amb el terra també ha de servir perquè la seva obra pugui enlairar-se més alt, amb nova empenta, cap a noves evasions, que seran las que l'artista comenci a partir de la sèrie *Le vol de l'oiseau sur la plaine* de 1939 :

> " Esa marcha a ras de tierra, rozar el suelo, me dará nuevas posibilidades y me permitirá retomar un impulso más fuerte y nuevo para nuevas evasiones" [205].

En unes cartes a Enric Cristòfol Ricart de l'any 1915, ja podem veure algunes afirmacions del propi Miró en relació al seu esperit de sacrifici i l'estoicisme amb que considera que s'ha d'afrontar la vida:

> " (...) El dolor és germá inseparable del goig, sens l'un, l'altre no pot existir". "La soufrance c'est le sacrement de la vie »
>
> « Serveixi cada ferida de recordança de que som sers mortals, castigats a no capir la complerta felicitat » [206].
>
> "Per un home jove es trist enamorarse massa d'ora, altrament un pintor es un home de sacrifici, i ben sovint te que sacrificar la pintura per una dona! L'home sol es l'home fort, ha dit Ibsen" [207].

[204] Carta de Miró a P. Matisse, 12-1-1937, des de París. PML.

[205] Carta de Miró a P. Matisse, 12-2-1937, des de París. Vegeu Rowell 2002, p. 210.

[206] Carta de Miró a E.C. Ricart des de Caldetas, 31-1-1915. Combalía 1990-91, p. 34.

[207] Carta de Miró a Ricart des de Barcelona, 10-6-1915. Combalía 1990-91, p. 37.

Encara que hi hagi un punt d'optimisme en el pervindre, que sempre el motivarà a superar els moments difícils:

"Siguem serenament visionaris de la vida, amic" [208].

En una altra misiva de 1917, podem copsar de molt a prop, el particular sentiment i vinculació amb la natura que es mantindrà al llarg de la seva trajectòria. El refugi al petit poble de Ciurana, ens recorda molts aspectes que es repetiran als anys quaranta a Palma: la solitud, el treball intens, el recolliment, i la dimensiñ espiritual que tot el que l'envolta és capaç d'assolir:

> "La vida solitaria a Ciurana, el primitivisme d'aquella gent admirable, el meu treball intenssísim, a més que tot el meu recolliment espiritual, el viure jo un mon fill del meu esperit i la meva anima, allunyat, com el Dant de la realitat (vas entenent tot aixñ?) m'han reclñs dintre mi, i a mida que m'he anat tornant un esceptic en tot lo que em voltavam, m'he anat acostant més a Deu, als Arbres i Muntanyes i a Amistat. Un primitiu com aquella gent de Ciurana i un enamorat com el Dant" [209].

Com el mateix artista reconegué, la influència del seu mestre Modest Urgell fou significativa en el seu esperit. Un dels aspectes més evidents fou l'amor per la soledat al qual cosa el permetia endinsar-se en ell mateix, com a reacció davant el món exterior:

> " - (...) y Urgell marcó influencia en mi vida; no en pintura, sino en espíritu.
> -¿Cómo era Urgell?
> - Amaba la soledad.
> - ¿Usted por qué ama la soledad?
> - Porque así puedo concentrarme más en mi mismo.
> - ¿No le gusta el mundo exterior?
> - Cuando me sirve de choque" [210].

---

[208] Carta de Miró a E.C. Ricart des de Caldetas, 31-1-1915. Combalía 1990-91, p. 34.

[209] Carta de Miró a E.C. Ricart des de Montroig, agost 1917. Combalía 1990-91, p. 42.

[210] Del Arco 1951, p. 6. Sobre la influència de Modest Urgell en l'obra de Mirñ, en aspectes iconogràfics i espirituals, així com el projecte d'aquest de fer una obra per retre-li un homenatge, tenc un article amb el tìtol: "L'obra potencial de Mirñ: el cas de la sèrie "Paysage Hommage a Modest Urgell 1972-1981". L'article es publicarà en el número 1 de la revista *Guillem Sagrera*, de la secciñ d'Història de l'Art del departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la UIB. A hores d'ara es

Miró era molt conscient del tarannà tràgic, taciturn i pessimista que sempre l'havia condicionat a realizar una obra, amb un particular sentit de l'humor i d'aparença alegre, precisament com a reacciñ a aquest temperament. És així que el treball i el to burlesc amb el qual caracteritza els seus personatges, li permetien evadir-se d'aquest pessimisme, i no pendre's massa seriosament al titella que és l'home, tal i com relatà a Georges Charbonnier l'any 1951:

> "G.C. He abordado el problema de la introducciñn de la obra de arte en la casa del hombre porque su arte es optimista. Un cuadro de Miró dispone a la alegría.
>
> J.M. Sí, pero por naturaleza soy pesimista. Así que, mientras trabajo, quiero evadirme de ese pesimismo.
>
> G.C. El temperamento español es naturalmente dramático
>
> J.M. No hay que confundir el temperamento castellano o andaluz con el temperamento catalán, totalmente opuesto. Yo soy catalán.
>
> G.C. Un cuadro de Picasso es dramático. Un cuadro de Miró evoca el humor.
>
> J.M. Eso es Cataluña.
>
> G.C. ¿Cómo puede usted conquistar ese optimismo?
>
> J.M. Burlándome de mis personajes. Burlándome del hombre, de esa marioneta a la que no se puede tomar en serio" [211].

En les declaracions a Y. Taillandier publicades l'any 1959, torna a expressar aquest singular tret de la seva personalitat:

> "Sñc, diu Mirñ, d'un tarannà tràgic i taciturn. En la meva joventut, vaig conèixer períodes de profunda tristesa. Ara sóc força equilibrat, però tot m'emprenya: la vida em sembla absurda. No és pas la rañ que me fa veure així; la sento així, sóc pessimista: sempre penso que tot acabarà malament.
>
> Si hi ha alguna cosa humorística en la meva pintura, no l'he buscada conscientment. Aquest humor prové potser del fet que sento la necessitat de fugir del costat tràgic del meu temperament. És una reacció, però és involuntari." [212].

> "La mateixa pràctica em fa buscar el soroll amagat en el silenci, el moviment en la immobilitat, la vida en l'inanimat, l'infinit en el finit, formes en el buit i a mi mateix en l'anonimat.

---

troba en premsa.

[211] Charbonnier 1951. Traduït a Rowell 2002, p. 309-310.

[212] Taillandier 1959, p. 4-6 i 15 a *Joan Miró 1893-1983* 1993, p. 423.

És la negació de la negació de què parla Marx. Si es nega la negació, s'afirma.

Aquest mateix engranatge fa que la meva pintura pugui ser considerada com a humorìstica i alegre, encara que jo sigui tràgic" [213].

Jacques Dupin resumia alguns dels trets més significatius amb les següents observacions :

« Miró era el més turmentat dels homes i alhora el més espontani i el més inquiet. Darrere una obra que excel·leix per l'humor, l'alegria, l'exuberància lúdica, s'amagava un home ansiñs que es confessava tendent al pessimisme i al desconcert. Admetia sentir un amor exagerat per la solitud, i els seus silencis eren llegendaris". "La seva naturalesa imaginativa, en el sentit més profund, desconfiava d'aquests falsos sinònims de la imaginaciñ que anomenem caprici, fantasia, inspiració del moment; Miró els bandejava de la seva vida i la seva obra impossant-se la disciplina i l'organitzaciñ més estrictes" [214].

També en unes declaracions de 1963 recollides per Manuel del Arco, torna a insistir en el caràcter turmentat, però que no decau en una cosa malaltissa, a causa de l'equilibri que és capaç d'aconseguir:

"- ¿Usted se considera un ser afortunado, o es un atormentado?

- Atormentado, pero con un gran equilibrio; sin ese equilibrio un hombre atormentado es una cosa enfermiza" [215].

O fins i tot l'any 1980, advertia de l'agressivitat que la seva pintura havia adquirit amb els anys:

"Mi pintura es considerada por algunos como humorística y alegre, pero yo soy trágico. La tensión es cada vez más viva en mi obra. Cuanto más envejezco, me vuelvo pictñricamente más agresivo" [216].

Referint-se al singular context bèl·lic que nosaltres estudiem, les declaracions a Lluís Permanyer el 1978, contenen algunes reveladores afirmacions:

"Por entonces -prosigue el artista- estaba yo muy deprimido. Creía inevitable la victoria del nazismo y que todo lo que amamos y lo que nos da nuestra razón de seguir viviendo se había hundido para siempre en el abismo.

[213] Taillandier 1959, p. 4-6 i 15 a *Joan Miró 1893-1983* 1993, p. 428.
[214] Dupin 1993, p. 9 i 10.
[215] Del Arco 1963.
[216] Fernández-Braso 1980, p. 14.

> Creía que en esta derrota no había ya para nosotros ninguna esperanza y me daba por expresar esta sensación de angustia trazando en la arena de la playa signos y formas de lo que tenía que liberarme, de modo que las olas se lo llevaban inmediatamente, o modelando figuras y haciendo arabescos que se proyectaban en el aire como el humo del cigarrillo suele ascender a acariciar las estrellas, huyendo del hedor y de la decandencia de un mundo construido por Hitler y sus compinches" [217].

Podem observar com l'artista es sent pres de la depressiñ i l'angoixa, i repeteix una imatge molt gràfica, i fins un cert punt romàntica, per expressar l'estat d'ànim, aquella de dibuixar damunt l'arena de la platja o amb el fum de la cigarreta. Es tracta en totsdñs casos d'exercicis efîmers, que il·lustren signes i formes que cal exorcitzar. Aquesta pràctica de representar, de donar forma a una angoixa, a una impotència i a una rebel·lió, havia estat una constant en la seva obra de la segona meitat dels anys trenta. Però si en aquesta, havia optat per un vessant realista, narratiu i directe, en l'obra que comença l'any 1939 a Varengeville coneguda com *Le vol de l'oiseau sur la plaine* i les posteriors, es torna més lírica. Seran unes obres en les quals els referents d'allò terrenal, precari i de dolor encara s'hi manifesten, juntament amb elements del celest que evoquen la música, la poesia i el futur. Aquests darrers, cada cop més, tendran una major presència, fins que acabin per anorrear als monstres de la guerra. La nocturnitat, dolorosa i sentida com una amenaça de destrucció primer, es converteix en còmplice de l'artista que l'ajuda a alliberar-se de les ferides obertes de la guerra. La nocturnitat de les estrelles, la lluna i demés astres, acarona i conhorta el seu esperit. Sidra Stich, en la seva interpretació primitivista de l'obra mironiana, ha assenyalat que els monstres que apareixen en aquesta època poden tenir, també, una lectura protectora, d'acord amb la seva perspectiva màgica, primitiva i humanista [218].

[217] Permanyer 1978, s/n.

[218] "Moreover, the monsters are not so much a negative comment on mankind as pictorial representations of divining figures who attempt intercourse with forces of the

J. Dupin ha comparat les profundes deformacions a que sotmeten el cos humà Picasso i Miró per les mateixes dates. Si en el primer provenen d'una intervenciñ exterior i d'una decisiñ trascendent, en el cas del segon, la metamorfosi és immanent:

> "Aquestes modificacions convulsives de la forma són reaccions de defensa contra un mal interior que s'esforça a destruir-la, una adaptaciñ de l'organisme a les noves condicions a què és sotmès. Això ens permet establir la diferència essencial que el separa de Picasso pel que fa a les deformacions que tots dos, i en la mateixa època, fan patir a la figura humana. Per a Picasso, la deformació és un dels diversos mitjans que posarà al servei d'una voluntat d'expressiñ, en aquest cas de la seva revolta i la seva imprecació. Les seves deformacions provenen d'una intervenciñ exterior i d'una decisiñ transcendent. En l'art de Mirñ, en canvi, la metamorfosi és immanent. Miró no busca altra cosa que la veritat del model, amb l'escrúpol i l'aplicaciñ que posa en tot el que fa. Ell no vol dir res, ni afegir o suprimir res, ni modificar res d'allò que és, però allò que és no existeix, no existeix en si, objectivament. Cal una percepció, és a dir, una interiorització prèvia per reconstruir en el full les línies i el moviment d'un nu. Això no escaparà a la contaminaciñ de la subjectivitat, i el clima d'aquesta cambra receptiva influencia la línia, la modifica i la guia sense que la voluntat expressionista tingui cap intervenciñ en la deformaciñ que en resulta" [219].

El cos humà, per tant, es converteix en el terreny més apte per poder expressar la tensiñ dramàtica que ha de suportar l'artista. Però encara podem concretar més en el cos nu de la dona, sens dubte, el millor motiu capaç de canalitzar la idea de deformació per causa del dolor. Victòria Combalía ha posat de manifest les diferents imatges de la dona que donen per aquestes mateixes dates Picasso, Miró i Juli González. Si en el primer cas, concretament amb l'obra *Guernica*, és d'una dona vìctima, en el segon, a través precisament de *Femme en révolte* és el d'una dona combativa, mentre que amb *La Monserrat*, Juli González la mostra com a

---

unseen or spirit-laden world in order to appease malevolent powers and to request protection and assistance. This latter view is in keeping with Miró's magical-primitive sympathies and his determined, humanistic outlook". Stich 1980, p. 36.

[219] Dupin 1993, p. 208. V. Combalìa també s'ha referit a les similituts i diferències en el tractament de la dona-monstre que realitzaren Picasso i Miró en els anys trenta. Vegeu Combalía 1998, p. 83-92.

un exemple de resistència estòica [220]. Per la seva banda, Marie-Laure Bernadac posa de manifest la significativa utilització de la dona que fan Picasso i Miró, com a resposta a la guerra [221].

Si l'humor sempre ha estat una de les millors dimensions de l'artista per enfrontar-se amb el real, al segle vint ha estat particularment intensa la creaciñ artìstica que ha refusat i s'ha oposat a la realitat d'aquest món [222]. La idea del joc, de l'humor i de la burla a través de la personificaciñ d'allò monstruñs és una de les constants més accentuades en l'obra d'aquests inicis i primera meitat dels anys quaranta. El recurs a l'absurd i còmic pot ajudar a aguantar situacions especialment tràgiques o de gran intensitat emocional.

Clement Greenberg l'any 1948 posà de manifest l'assignaciñ de l'obra mironiana en la categoria del grotesc i burlesc. A partir de la definició del grotesc feta per John Ruskin, és a dir, composta de dos elements: un absurd o ridìcul i l'altre temorñs o horrend, C. Greenberg observa com Mirñ juga amb les seves pors i extreu diversiñ d'allò horrend, al mateix temps que també hi veu una inevitable implicaciñ d'allò decoratiu. En comparació amb el grotesc decoratiu mironià, C. Greenberg esmenta el que ell denomina grotesc èpic de Picasso, que conté una proporciñ més alta d'allò terrible:

> "Miró's art belongs, one can say, to the Grotesque, which Ruskin defined as "composed of two elements, one ludicrous, the other fearful". Mirñ extracts amusement from the fearful, provides amusement throught the fearful. As it

[220] Combalía, 1998, p. 60. L'autora, a més a més, hi veu una relaciñ amb les particularitats regionals del país, és a dir, Andalusia i Catalunya.

[221] "Lorsqu'ils sont atteints dans leur chair et leur âme, dans leur attachement à la patrie-mère, les deux artistes semblent donner une réponse féminine à la cruauté monstrueuse de la guerre", "Femme en révolte", M[arie]-L [aure] B[ernadac], *Miró. La collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, 1999, p. 96.

[222] Vegeu Volboudt, 1957. Precisament el gener de 1957 la revista *Xxe siècle*, dedicà el número vuit a un especial titulat: "Art et humour au Xxe siècle", on s'analitzava l'obra de Mirñ, Duchamp, Arp, Ernst, Picasso, Kandinsky, Klee, Dubuffet o Fautrier, entre d'altres.

> contains a larger proportion of humor than of terror (like *Art Nouveau*, which is itself a flamboyant and very diluted species of the Grotesque), it can be called, to quote Ruskin again, "jesting" Grotesque. Mirñ sports with his fears and the very element of sportiveness implies the decorative, ornamental, elaborate (the Grotesque, even in Ruskin's mouth, always has the connotation of something decorative). But there is also the "epic" Grotesque, which contains a larger proportion of the terrible; Ruskin points out a sample of it in Canto XXI of the Dante's *Inferno*. This less decorative Grotesque is what Picasso seems to have been striving for since around 1937" [223].

L'any 1930, Georges Hugnet esmentava les relacions de la pintura mironiana i la poesia i feia un especial èmfasi en aspectes relacionats amb allò primitiu, burlesc i imaginatiu:

> "Joan Mirñ, des peintres officiellement surréalistes, a pris le plus résolument, le plus naïvement, parti pour la peinture. La poésie sort comme un accident de son âme simple, conduit le charme de sa main habile à dessiner d'impérieuses moustaches aux portraits de famille. La légende primitive de sa poésie, où la gravité rit aux éclats, n'embarrasse ni sa main ni son esprit. Il raconte une histoire, une intrigue embrouillée et limpide au bord d'un mer et d'un ciel sans tache. Dans ses paysages passe un air burlesque qui deride les reines. Aucune littérature, aucune obscurité. Mais une lumière éblouissante, une faune et une flore vivantes, trépidantes, la liberté, des éclats de rire et des sentences sérieuses, une imagination et une réalisation d'enfant prodige, malin et profond » [224].

Per a Pierre Guéguen, l'humor màgic o meravellós de Miró està més aviat relacionat amb la poesia i la infància, com a vies possibles cap a la felicitat:

> "L'enfance est poésie et humour indissolublement liés (...)Des artistes magnifiques: Rousseau, Klee, Vivin et tous les naïfs, Dubuffet, Miró, connaissent, non la régression infantile, mais la *promotion enfantine*, le retour à la Terre Promise de l'ènfance, poésie et humour étant pour eux la seule formule viable du bonheur (...)
>
> Mais l'essentiel de l'oeuvre de Mirñ reste une recherche du bonheur, sous le signe de l'enfance. Le sens pathétique de la destinée, qu'en Espagnol classique il porte en lui, fait de lui par contraste un créateur de poésie heureuse" [225].

[223] Greenberg 1948, p. 42.
[224] Hugnet 1930, p. 107.
[225] Guéguen 1957, p. 40 i 41.

Barbara Rose creu que la fascinació de Miró pels aspectes fantàstics i metamòrfics s'expliquen a causa de la influència de Gaudì. Per contra, l'atracciñ per allò monstruñs és, segons l'autora, explicable en relaciñ a la tradiciñ espanyola de l'art medieval, les pintures del Bosco o Brueguel dels fons del Museu del Prado o, més recentment, les pintures negres de Goya, que resulten imatges familiars als pintors espanyols i que són antecedents de la imatgeria surrealista [226].

Si l'obra « La Ferme » culmina una etapa d'un humor naturalista, als anys quaranta la seva aversió pel context el fa buscar un lirisme còsmic:

> « Vers 1940, l'artiste a de bonnes raisons pour détester la terre et déserter par la pensée un globe et une époque « particulièrement ignoble ».
>
> Sa patrie d'enfance devient alors le ciel, et ses personnages se font lunaires, solaires, stellaires. Il atteint à son plus grand lyrisme, un lyrisme cosmique que les titres brandissent, que les titres chantent (...). Miró intitule quelques-unes de ses toiles tableaux-poëmes ; mais toutes, sans doute, mériteraient d'être ainsi qualifiées, qu'il s'agisse d' « Hirondelle-Amour » ou de « La Petite Bonde au parc d'atraction » » [227].

Joseph J. Schildkraut ha realitzat des de 1982 algunes anàlisis de la relaciñ de Mirñ amb els aspectes mìstics de l'art modern o les connexions entre depressió, desordres mentals i creativitat artística.

En el seu assaig: "Miro and The Mystical in Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry" [228], creu que hi ha uns temes recurrents pel misteri de la creaciñ i el lloc de l'ésser humà en la terra i en el cosmos. En la trajectòria de Miró hi ha una constant exploració mística de la transcendència de l'esperit humà, i per això l'obra de Mirñ resulta un camp especialment fèrtil per la investigació de la metapsiquiatria, la confluència de la psiquiatria y del misticisme. J.J.Schildkraut realitza una evolució per algunes de les obres més emblemàtiques dels anys vint, i un dels motius més significatius que en ressalta és el de la imatge de l'escala,

[226] Rose 1982, p. 27.
[227] Guéguen 1957, p. 42 i 44.
[228] Schildkraut 1982, p. 3-20.

com a connexiñ entre l'àmbit terrestre i el celest. Precisament realitza un posterior seguiment d'aquest motiu en algunes obres de 1939 i certes peces de la sèrie de les constel·lacions. Per a Joan Teixidor, l'escala de l'evasiñ adquireix un sentit més directe en aquesta sèrie, que cal entendre tenint en compte les circumstàncies que la veren sorgir [229]. Per a J.J.Schildkraut, aquesta recerca de la veta mística i espiritual ha estat quelcom que l'apropa a altres artistes d'aquest segle com Kandinsky, Mondrian o Pollock. Finalment, emparenta l'art amb les investigacions sobre la percepció de la realitat, dutes a terme al llarg del segle XX, en altres camps com la física, la biologia, la psicologia o la psiquiatria, així com la influència de les filosofies orientals.

Joseph J. Schildkraut i Alissa J. Hirshfeld publiquen l'any 1995 l'article "Mind and Mood in Modern Art I: Mirñ and "Melancolie"" [230], en el qual analitzen com les depressions han jugat un paper fonamental en l'obra mironiana, així com exploren les relacions entre les creences espirituals de l'artista, i les seves depressions i obres. Per a ambdñs autors, resulten evidents aquestes connexions entre els sentiments de desesperaciñ i de turment intern, i l'evoluciñ del seu art, tot i les limitacions pel que fa a emparellar els estats depressius amb obres concretes i per saber la natura exacte dels desordres afectius que va patir.

Al llarg de l'article fan un repàs per algunes de les més assenyalades declaracions de l'artista quan al seu caràcter depressiu i els episodis més notables, la solitud i el caràcter introspectiu que l'han afectat amb freqüència, tots ells aspectes que marcaren l'artista des de la seva infantesa i adolescència. Aquests i d'altres aspectes, assenyalarien la

[229] "Cal tenir en compte les circumstàncies que veuen sorgir aquesta obra i, així, aquest valor d'evasiñ, aquesta fugida interior, aquesta invenció d'una altra terra o d'un altre cel, adquirirà tot el seu sentit". Teixidor 1972.

[230] Schildkraut; Hirshfeld 1995, p. 139-156.

causa de la necessitat espiritual de Miró. Resulten especialment suggeridores certes observacions sobre la imatge de l'escala de l'evasiñ -de la qual en torna a fer un seguiment en diferents obres de l'artista- i dels autoretrats de gran contingut psicològic que Miró realitza entre els anys 1938-1939 -en l'equador de la seva trajectòria- de manera especial, el gravat realitzat en col·laboraciñ amb Marcoussis l'any 1938 "Retrat de Mirñ" que du la següent inscripciñ: "*Pluie de lyres. Circuses de Melancolie*". Seguint a M. Rowell, J.J. Schildkraut i A.J.Hirshfeld parlen de l'estil més realista i el més imaginatiu que es dñna dins la seva trajectòria, que es correspondrien amb les dues cares de la personalitat de l'artista: una més extravertida i l'altra més introvertida respectivament. Aquesta dicotomia que es veu en l'obra i la vida de Mirñ la podem veure, metafòricament, com l'alternança de raigs de creativitat (*Pluie de lyres*) enmig de moments de malenconia (*Circuses de Melancolie*) [231]. En qualsevol cas, però, totes aquestes circumstàncies foren emprades per l'artista com a important font d'aliment i suggestiñ per a la seva creaciñ [232].

Una darrera aportació de J. J. Schildkraut i Aurora Otero, com a editors, és el llibre: *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homage to Miró* [233]. El capítol tercer és dedicat a Miró, i recull articles de J.J. Schildkraut i A.J. Hirshfeld, David Lomas, Rosa M. Malet, William

[231] "In sum, the art and life of Joan Mirñ may be seen as the rain of lyres or outpourings of creativity amidst circuses of melancholy, the *pluie de lyres* and *Cirques de Melancolie*, revealed to us in the 1938 engraving and drypoint, *Portrait of Miró*". Schildkraut; Hirshfeld 1995, p. 153.

[232] " (...) Mirñ was able to transform his depressed feelings into energy for painting". "Isolation, loneliness, despair, dissatisfaction with earthbound limitations, and the yearning to ascend to celestial heights became themes for his art... an art that transformed these painful feeling states into visual images that plumb the deepest recesses of the viewer's phyche, transporting the viewer beyond despair, revealing the sublime in everyday life.". Schildkraut; Hirshfeld 1995, p. 149 i 153.

[233] Schildkraut; Otero 1996, p. 109-185.

Jeffett i Barbara Rose [234]. J.J. Schildkraut i A.J. Hirshfeld hi signen l'article: ""Rain of Lyres Circuses of Melancholy": Homage to Mirñ" [235], en el qual insisteixen, bàsicament, en els aspectes ja tractats en l'article anterior. David Lomas a l'assaig: "The Black Border: Joan Mirñ Self-portraits, 1937-1942" [236], fa un paral·lelisme entre la proliferació d'autoretrats fets del 1937 al 1942, determinats factors polìtics i culturals, i una crisi d'identitat [237]. D. Lomas realitza una precisa recerca de fonts d'inspiraciñ d'"Autoretrat I" de 1937-38, a partir d'autors com William Blake, Vincent Van Gogh o André Masson, així com certes afinitats amb Georges Bataille. En tots ells els trets visionaris, poètics o de sacrifici hi tenen quelcom de relaciñ. Però també, D. Lomas parla d'aquest autoretrat a la llum de la Guerra Civil espanyola, la qual cosa el remet també a altres obres com "Dona en revolta" de 1938. L'autor investiga, així mateix, dos autoretrats fets en dibuix damunt paper. En el primer cas, *Autoretrat*, 31-12-38, l'artista realitza una mena de fusiñ quasi-mística amb el paisatge de Monserrat, carregat d'un missatge polìtic de solidaritat, mentre que en el segon, *Autoretrat*, de 1942 es tracta d'un dibuix damunt una carta, en el que l'artista empra motius assenyalats dels anys vint com l'escala o el gos bordant la lluna. Però el que resulta més significatiu, és l'al·lusió a la pròpia mort i la mort de la identitat cultural catalana sota la dictadura franquista [238].

[234] Els altres capítols són: 1.- Mood Disorders and Artistic Creativity, 2.- The Spiritual in Modern Art, i 4.- Abstract Expressionists of the New York School.

[235] J.J. Schildkraut i A.J. Hirshfeld, ""Rain of Lyres Circuses of Melancholy": Homage to Mirñ" a Schildkraut; Otero 1996, p. 112-130.

[236] Lomas 1996, p. 131-149.

[237] "For Mirñ... the act of self-portrayal was imbued with such urgency because his identity as an artist could no longer be taken for granted. Between 1937 and 1942, Miró not only reinvents the nearly moribund genre of sefl-portraiture, he also reinvents himself". Lomas 1996, p. 132.

[238] "But it also means that his own self-potrait is adressed to him, bizarrely, in the form of a death notice. Miró mourns for an identity lost, a concern at the heart of this

En aquesta lìnia relacionada amb la crisi d'identitat que es succeeix paral·lela amb una crisi d'una manera d'entendre la pintura, el que es coneix com l'assassinat de la pintura de finals dels anys vint i principis dels trenta, William Jeffett n'ha analitzat les seves implicacions [239]. La utilitzaciñ de materials heterodoxes dins la pràctica de l'art, el *collage*, o l'*assemblage* d'objectes, li serveixen en aquests moments per expressar el seu fàstic per la pintura en general, com expressa amb rotunditat a Francisco Melgar l'any 1931:

> "¿Puede usted decirme de un modo claro qué se propone usted y qué se proponen sus amigos con el movimiento que capitanean?
>
> Por mi parte, yo no sé dónde vamos; lo único cierto para mi es que me propongo destruir, destruir todo lo que existe en pintura.
>
> Siento un asco profundo por la pintura; sólo me interesa el espíritu puro; y no me sirvo de los instrumentos usuales en los pintores –pinceles, lienzo, colores-, sino para ser certero en los golpes que doy. No quiero recordar las reglas del arte pictórico, sino porque me son indispensables hoy día para exteriorizar lo que siento, lo mismo que la gramática es indispensable para expresarse.
>
> ¿Pero ¿qué es lo que siente usted?
>
> Ya se lo he dicho: un asco inmenso por la pintura" [240].

Aquest rebuig és el mateix que expressa per la seva pròpia obra pictòrica anterior, el que és indicatiu de fins on arriba el radical replantejament a que sotmet els seus principis estètics i personals:

> "La pintura me inspira asco –repite-; no puedo ver ninguna de mis obras. No tengo nada mío en casa, y hasta prohibo a mi mujer que cuelgue nada de eso en los muros" [241].

---

tiny image just as it was seen to be in the majestic *Self-Potrait I*". Lomas 1996, p. 147.

[239] "It might be read as a challenge to the established notion of the artistic personality. Just as collage itself had offered the possibility of a challenge to painting, so Miró's assassination attempt could be read as offering a challenge to the artistic construction of the artist's personality as ego". Jeffett 1996, p. 161.

"As we have seen, Miró's call for the murder of painting was a strategy with ramifications which reached far beyond the limited confines of art, but it was one which called for a radical rethinking of our understanding of subjectivity and artistic identity". Jeffett 1996, p. 169-70.

[240] Melgar 1931.

[241] Melgar 1931.

En l'entrevista, podem observar com esmenta quelcom que torna a ser fonamental per el perìode dels inicis dels anys quaranta: l'esperit, l'esperit pur. Fins i tot allò que més destaca del surrealisme és precisament la seva dimensió espiritual:

> "Observo que el surrealismo es una manifestaciñn sumamente interesante del espìritu, un valor positivo; mas no quiero seguir sus rigurosas disciplinas" [242].

Precisament, també recordarà al seu amic i admirat Kandinsky com un gran prìncep de l'esperit, que va saber donar a la pintura post-cubista una nova dimensió espiritual i l'alè d'Orient:

> " Ce grand Prince de l'Esprit, ce grand Seigneur,/ vivant très isolé, il ne voyait que des rares/ personnes qui lui étaient entierèment devonées.// André Breton, à nos réunions du Café Cyrano/ de la Place Pigalle, nous parlait de lui, à une/ époque où le post-cubisme sombrait dans une/ froide plastique manquée de toute envergure/ spirituelle comme de quelqu'un qui est alle an/ delà de la peinture et qui apportait le souffle/ de l'Orient » [243].

L'any 1937, el govern de la República espanyola li encarregà una obra pel pavellñ espanyol a l'Exposiciñ Universal de Parìs del mateix any. Miró fa una gran pintura mural, actualment desapareguda, amb el títol: *El segador*. L'edifici fou projectat per l'amic Josep Lluìs Sert i hi sñn presents obres i artistes tan emblemàtics com *Guernica* de P. Picasso, *Font de mercuri* d'A.Calder, *La Monserrat* de J.González, etc. També fa el *pochoir*: *Aidez l'Espagne*, originàriament projecte de segell, la finalitat del qual era recaptar fons per la causa republicana, que comptava amb una llegenda ben explícita:

> *Usted pensaba, con acierto, que las autoridades no habían olvidado su participación en el Pabellón español de la Exposición internacional de París de 1937, ni tampoco lo que había escrito en aquel famoso grabado del que se hizo un cartel, Aidez l'Espagne, que representaba a un hombre con el puño en alto*: En la lucha actual, veo las fuerzas caducas del lado fascista; y del otro lado, al

[242] Melgar 1931.

[243] Mirñ 1966. Una suggerent anàlisi de la "nebulositat mìstica" de Kandinsky i el seu cercle és la que fa Sixten Ringbom a l'article: "Art in "The Epoch of The Great Spiritual". Occult elements in the early theory of abstract painting". *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*. n. 29. 1965. p. 386-418.

> pueblo, cuyos inmensos recursos creadores han de dar a España un impulso que asombrará al mundo. *Firmado:* Miró.
>
> Evidentemente, sospechaban, por eso y por toda mi historia. Sert, que había sido el arquitecto del pabellón de España, y Prats, que pasó ocho meses en la cárcel, eran mis amigos de siempre [244].

Barbara Rose ha posat de manifest el símbol antifeixista que fou Miró pels artistes nord-americans i apunta com George L.K. Morris primer i Clement Greenberg després, varen creure que Miró tenia un sentiment més autèntic i menys amanerat que Picasso en relació a la causa de la guerra civil [245].

La seva convicciñ antifeixista i l'opció ideològica d'esquerres, no el féu vincular-se a cap partit o organització, com en el cas de Picasso, que s'adscriu al partit comunista francès en 1944. La seva esposa, Pilar Juncosa, recorda en aquest sentit:

> "En Joan va dir *Aidez l'Espagne*, era l'Espanya republicana, la nostra Espanya republicana, i ell detestava una dictadura. Joan sempre fou antifeixista però, no, no volgué mai ser com Picasso, ni comunista ni res, ell deia: "Jo soc jo i no vull estar en cap partit fix ni res", ni tanmateix amb Breton" [246].

Miró sempre havia manifestat la necessitat de mantenir una llibertat absoluta per la creaciñ artìstica. Aquesta actitud ja l'havia allunyat i comportat les crítiques del nucli dels surrealistes, quan aquests es vincularen al partit comunista francès en 1931, tal com recorda l'artista:

> "*Pero nunca colaboró en la revista* Le Surréalisme au service de la Révolution*. En 1931 se separó, no se incribió en el Partido Comunista al mismo tiempo que Breton y Aragon.* No me separé... Simplemente, no me inscribí. Lo cual no me impedía pensar que todos juntos, los poetas, los cineastas, los pintores, podìamos hacer algo en favor de la revoluciñn." [247].

---

[244] Raillard 1998, p. 38.

[245] "For American artists, Miró had become the symbol of the resistance of the Spanish Republic against Fascism. Writting in *Partisan Review* in 1938, George L.K. Morris observed that Miró was better able to express the Spanish cause than Picasso because his feelings were more authentic and less calloused as an individual. Clement Greenberg later came to the same conclusion". Rose 1982, p. 37. Vegeu Morris 1938, p. 37 i Greenberg 1944, p. 604.

[246] Juncosa 1994b, p. 20.

[247] Raillard 1998. Sobre surrealisme i política vegeu Goutier 2002.

Ja l'any 1931 havia comentat la seva posiciñ de voler mantenir una absoluta independència respecte la disciplina del col·lectiu surrealista:

> "- No fué usted uno de los fundadores del "surrealismo"?
> - No, por cierto; cuando por una evolución lenta de mi personalidad, me acerqué a las creencias super-realistas, ya estaba fundada la escuela; me dejé llevar por el impulso de André Masson, de Max Herns (sic); y los seguí, pero no yendo con ellos a todas partes. Ellos formaban un batallón, una compañía, si usted prefiere, y su actividad está netamente disciplinada. Yo quiero ser independiente" [248].

En nombroses ocasions, Miró ha estat explícit en relació a la seva major consideració i interès per la història de home abans que per la història de l'art, de la mateixa manera que la creença i convicciñ en la responsabilitat cívica de l'artista:

> "No la historia del arte: la historia del hombre"; "Está usted convencido de que los artistas tienen un papel en la transformación de la sociedad?. Desde luego que sì" [249].
> "(...) perquè és dintre de les actituds humanes que tota obra d'art té les arrels. Allò que voldria fer referència és a la meva concepciñ de l'artista, com a persona amb una especial responsabilitat cìvica" [250].

La necessitat de mantenir el mateix estat d'esperit durant l'elaboraciñ d'una obra sempre fou una condiciñ bàsica per l'artista, tant si es tractava d'una sola obra, com d'una sèrie, com en aquest cas. Mirñ l'havia concebuda cap a finals de l'any 1939, si ens atenem a la data de gener de 1940 quan la inicia, en un estat de relaxament evident, a pesar de la situació política francesa i europea. En una carta de dia 2 de maig de 1940 a P. Matisse, al·ludeix a la meravella del paisatge que l'envolta:

> "La campagne est merveilleuse/ ici maintenant; les pompiers/ commencent à fleurir et la/ lumière est tres douce" [251].

---

[248] Melgar 1931.

[249] Raillard 1998, p. 153 i 199.

[250] "Responsabilitat cìvica de l'artista", tìtol del discurs de Mirñ amb motiu de la seva investidura com doctor *honoris causa* per la Universitat de Barcelona, 2 d'octubre de 1979, publicat a: *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 480-481.

[251] PML.

I no obstant això, la major part de la sèrie la va haver de fer en una total clandestinitat, amb la conseqüent tensió psíquica i pessimisme. Aquest aspecte pareix no afectar en absolut a les obres, dotades d'una coherència i d'un desenvolupament intern excepcionals. D'aquesta manera podem parlar de la sèrie com una evident aposta de l'artista per una suggerència d'evasiñ i d'introspecciñ al mateix temps:

> "Al pintar las Constelaciones tenìa la sensaciñn auténtica de estar trabajando en la clandestinidad, pero supuso para mi una liberación al no pensar en la tragedia que me rodeaba" [252].

Resulta inevitable, en aquest punt, referir-se a la figura de Paul Klee. En les anotacions del seu diari III de 1915, hi ha una sèrie d'observacions que ens semblen de gran interès pel tema que tractem:

> "Cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte inmanente".
>
> "Creì morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo morir, yo, el cristal?// Yo, el cristal?".
>
> "Esta guerra la tenìa yo desde hace mucho tiempo dentro de mi. Por eso no me importa nada en cuento a mi fuero interno.// Para sacarme de mi mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado.// Por lo tanto, soy "abstracto con recuerdos"" [253] .

En el primer paràgraf, Klee ens recorda el conegut plantejament que realitza el teòric W. Worringer en el seu llibre *Abstracció i Natura* de 1908 [254]. En ell, planteja que paral·lelament a un afany de projecció sentimental vers la natura que dóna lloc a un tipus d'art figuratiu, n'hi ha un cap a l'abstracciñ, com a conseqüència del gust per allò inorgànic. Aquestes tendències tenen a veure amb els tres arquetipus psicològics humans. L'home primitiu i l'oriental concebeixen el mñn de manera transcendent, es senten amenaçats per la natura i hi reaccionen imposant-

[252] Permanyer 1978, s/n.
[253] Klee 1989, p. 242.
[254] *Abstraktion und Einfühlung*.

se un ordre, des del qual dominar-la. Aquesta actitud suposa una tendència cap a l'abstracciñ. Mentre que l'home clàssic, al no sentir-se amenaçat, sinñ al contrari, seria més procliu a un tipus d'art naturalista i figuratiu.

Quan al segon dels paràgrafs, Klee apel·la al tipus cristal·lí com a camí de resistència davant la desgràcia del context bèl·lic. I ens permet enllaçar-lo amb l'evocaciñ al volar, necessari per sortir de les runes i de la destrucciñ. En el seu cas, hi ha una aposta per l'abstracció, la qual cosa estableix una clara diferència respecte el tarannà i propòsits mironians. En la tradiciñ occidental, hi ha nombrosos exemples d'aquesta evasiñ cap allò abstracte i geomètric: en el pensament mìstic: Sta. Teresa d'Àvila o St. Joan de la Creu; en el filosòfic: Platñ, Descartes o Spinoza; en l'artìstic: Kandinsky; o en el literari: Hesse o Broch. E. Subirats ho ha sintetitzat amb els conceptes d'angoixa i abstracciñ. L'abstracciñ contra l'apocalipsi, i la construcciñ d'un ordre cristal·lì contra la realitat caòtica en la societat o en el pensament [255].

Tanmateix, ens interessa anar una passa més enllà, en el sentit que Subirats adverteix en l'obra de Klee. Es tracta de que el principi d'allò cristal·lí té una pugna amb allò irracional, desconegut o amb la mort, però sense que cap dels dos arribi a prevalèixer absolutament sobre el seu contrari [256]. I és aquì on podem enllaçar aquesta observaciñ amb l'anàlisi de certes obres de Miró del període que ens ocupa, particularment, en la sèrie de les *Constel·lacions*. En elles, podem observar la convivència de

[255] Subirats 1980, p. 75.

[256] « Este cuadro, escogido al azar, pone de manifiesto la coexistencia de lo abstracto-constructivo y del principio cristalino con la melancolía, con el reino de la noche y todas las asociaciones poéticas ligadas a él, en fin, con la experiencia individual y lírica. Pero se diría más acerca de esta relación: lo constructivo permite precisamente fijar lo lírico, dar firmeza a la expresión del dolor, sostener el caos. Lo que quiere decir que, en Klee, el principio de la abstracción no suprime su opuesto, sino que permite elaborarlo, dominarlo.". Subirats 1980, p. 84.

totsdós móns. Sota una primera aparença harmònica, de contrastos formals i cromàtics equilibrats i de tìtols de natura poètica, s'amaga la cruesa d'unes representacions de l'ésser humà, particularment de la dona, i dels animals d'enorme impacte monstruñs. Sñn els colpejats pel caos i la tensió deformadora que provoca tot conflicte bèl·lic.

El tema de l'evasiñ en l'obra mironiana és, sens dubte, un dels més complexes i a la vegada polèmics. Davant l'acusaciñ de que en la seva obra no s'han reflectit els drames i avatars que li han tocat viure al llarg del segle XX, no són necessàries justificacions. Ens interessa aquí plantejar alguns altres matisos que ens relacionin la sempre múltiple interacció art i vida. L'obra i l'actitud semblen fusionar-se en aquesta sentència: "La expresión transformación plástica implica en sí misma una transformación de las ideas":

> "G. Raillard: Hacìamos antes alusiñn a su preocupación por ver cambiar el mundo. Hace cuarenta años le decía a usted George Duthuit: No hay muchos revolucionarios de nuestro tiempo. A lo que Duthuit le contestaba: Y, sin embargo, en este momento en España (...). Y entonces respondió usted con esta frase, que se ha citado en su contra con frecuencia: Yo me sitúo estrictamente en el terreno de la pintura. Y también se ha dicho con frecuencia. Miró sólo se ha preocupado por las transformaciones plásticas, los juegos de formas, sin mirar más allá, etc.
>
> J.Miró: La expresión transformación plástica implica en sí misma una transformaciñn de las ideas." [257].

És necessari aclarir que el relat tal i com fa G. Raillard d'aquesta qüestiñ plantejada per Georges Duthuit en una entrevista l'any 1936 no és del tot correcte. Vet aquì, una transcripciñ del fragment de l'entrevista:

> "Mirñ: A nuestra generaciñn le falta heroìsmo y un espìritu profundamente revolucionario.
>
> G.D.: Sin embargo, me parece que en España... Miró: Me refiero estrictamente al terreno de la pintura." [258].

[257] Raillard 1998, p. 198-99.

[258] « Miró.- Notre génération manque d'héroïsme et d'un esprit profondément révolutionnaire. G.D.- Il me semble pourtant qu'en Espagne... Mirñ.- Je me tiens strictement sur le terrain de la peinture ». Duthuit 1936, p. 261. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 87.

És a dir, Mirñ parlava de la manca d'heroïsme i d'esperit revolucionari en la pintura del moment, i no de la posiciñ de l'artista davant la conjuntura política. No diu en cap moment les paraules que li suposa Raillard de que Miró es situes en el terreny estrictament de la pintura, al marge de la societat, una afirmació que li va poder crear un imatge negativa. Tanmateix, al marge d'aquest mal entès de Raillard, probablement perquè va mal recordar de memòria el fragment de Duthuit, i el propi Miró no el va desmentir, el cert és que Miró li respon amb l'afirmaciñ contundent i significativa ja esmentada: "La expresiñn transformación plástica implica en sí misma una transformación de las ideas". És a dir, l'artista, amb la seva capacitat de metamorfosi d'un llenguatge plàstic i visual pot albirar el canvi en el terreny polític, pot mostrar l'avenir d'un nou art lliure per a una nova societat i pot ser actor principal d'aquesta necessitat de modificar un determinat context.

El sentit d'una completa llibertat és, probablement, una de las màximes aspiracions de Mirñ en tot moment i, en el cas d'aquesta sèrie, l'interès compositiu, formal i iconogràfic així ho evoquen:

> "De entre las cosas que ha hecho contra el fascismo durante este largo período, ¿qué le parece a usted lo más importante?
>
> Las cosas libres y violentas
>
> ¿Las obras mismas o las acciones públicas? Las obras mismas, por su violencia y sentido de la libertad. Eso ha conmovido a la gente, lo siento ahora con toda nitidez" [259].

En el dur alegat que realitza Miró contra els artistes joves contemporanis que només lluiten quan estan en la misèria per després acomodar-se, fet a l'entrevista amb G. Duthuit l'any 1936 ja esmentada, també deixa molt clar el seu compromís aferrissat amb la llibertat i contra qualsevol model de societat que pretengui imposar les seves exigències:

---

[259] Raillard 1998, p. 220.

> "La sociedad, ya sea burguesa o con tìtulos: resistir a qualquier tipo de sociedad, incluso a la que quiere nacer, si pretende imponernos sus exigencias. También para mì la palabra "libertad" tiene un significado y la defenderé cueste lo que cueste" [260].

Si seguim amb el fil d'aquesta interessant entrevista, ens adonem que per Miró, els fets humans són a la base de qualsevol plantejament estètic. Per ell, l'abstracciñ precisament està mancada de base real i, per aquest motiu, fins i tot es considera insultat quan algú classifica la seva obra dins d'aquest vessant [261]:

> G.D.: Es lo que se llama la posición trágica del artista, ¿No es así? ¿Dónde? ¿Con quién?¿Porqué?
>
> MIRÓ: En todo caso, no en un bar muy concurrido; no con intelectuales sin responsabilidad, ni al servicio de sus absurdas teorías. Deje que mastiquen inútilmente sus abstracciones, si carecen de alimento de verdad, de un ritmo real, de hechos humanos.
>
> ¿Ha oido hablar alguna vez de algo tan estúpido como la "abstracciñn-abstracciñn"? Y me invitan a su casa desierta como si los signos que yo transcribo en un lienzo, al corresponder a una representación concreta de mi espíritu, no poseyeran una realidad profunda, no formaran parte de lo real. Además usted lo ve, doy al material de mis obras una importacnia cada vez mayor. Considero necesario un material rígido y vigoroso para dar al espectador ese golpe en plena cara que debe recibir antes de que intervenga la reflexión. De ese modo, la poesía, hablando plásticamente, habla con su propio lenguaje. En tales condiciones no puedo comprender -y lo considero un insulto- que me clasifiquen en la categorìa de los pintores "abstractos"" [262].

---

[260] " La société, soit bourgeoise ou titrée ; résister à n'importe quelle société, même à celle qui veut naître, si elle prétend nous imposer ses exigences. Pour moi aussi le mot « liberté » a un sens et je le défendrai à n'importe quel prix ». Duthuit 1936, p. 261. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 87-88.

[261] Cal recordar que el grup *Abstraction-Création*, fundat el 1931 a París, i liderat pels artistes Auguste Herbin i Georges Vantongerloo, va convidar Miró a integrar-s'hi. Pretenien aglutinar a artistes abstractes de diferents tendències.

En altres ocasions Mirñ va tornar a manifestar que la seva obra sempre s'anclava en la realitat: "- ¿La abstracción es traducción subjetiva?. – Yo nunca he sido abstracto. Siempre que se parte de una realidad, es que tiene fuerza de irradiación y vida propia; si no, es una cosa muerta y por lo tanto cosa abstracta, frìa y negativa". Del Arco 1963.

[262] "G.D.- Ce qu'on appelle la position tragique de l'artiste, n'est-ce pas? Où ? Avec qui ? Pourquoi ?. Miró.- Pas dans une brasserie bien chauffée, en tout cas. Pas avec des intellectuels sans responsabilités. Pas au service de leurs absurdes théories. Laissez-les mâcher à vide leurs abstractions, faute de vraire nourriture, faute d'un rythme réel, de faits humains. Avez-vous jamais entndu parler d'une sottise plus considérable que l' « abstraction-abstraction » ? Et ils m'invitent dans leur maison déserte, comme si les signes que je transcris sur une toile, du moment qu'ils

Resulta de gran interès, aquesta entrevista, per la quantitat i la claredat d'opinions amb les quals s'expressa l'artista respecte a qüestions especialment delicades. Per damunt d'opcions polìtiques o models de societat, Miró sempre es decanta pel poble, on creu que encara rau una certa puresa com a font d'inspiració, que ell lliga amb el tema de l'anonimat:

> "Mirñ: El pueblo siempre es igual a sì mismo, en efecto y por todas partes, espontáneamente, crea algo maravilloso. De ahí el atractivo, para mí, de las cosas anónimas, los graffiti, el arte de las gentes corrientes, las expresiones y los gestos tomados al vuelo... Pero es necesario guardar suficiente pureza para conmoverse. Si pierde contacto con el pueblo, se encontrará perdido" [263].

En unes declaracions a Francisco Melgar de 1931, Miró ja expressava el seu interès per allò anònim i col·lectiu, al mateix temps que el rebuig per qualsevol tipus d'influència d'escoles pictòriques:

> "-¿Qué piensa usted de las escuelas que le han precedido, de los pintores pasados, de los contemporáneos?
>
> - Ninguna escuela, ningún artista me interesa; ninguno. Sólo lo anónimo, lo que sale del esfuerzo inconsciente de la masa" [264].

Tal vegada les següents declaracions són unes de les més rotundes mai fetes per l'artista manifestant el seu escepticisme polìtic i ideològic enfront d'aquella situació política a nivell internacional. Es mostra molt crìtic contra els abusos venguin de la dreta o de l'esquerra polìtica i

---

correspondent à une représentation concréte de mon esprit, ne possédaient pas une profonde réalité, ne faisaient pas partie du réel ! J'attache d'ailleurs, vous le voyez, à la matière de mes oeuvres, une importance de plus en plus grande. Une matière riche et vigoureuse me parâit nécessaire pour donner au spectateur ce coup en plein visage qui doit l'atteindre avant que la réflexion n'intervienne. Ainsi la poésie, plastiquement exprimée, parle-t-elle son propre langage. Dans ces conditions, je ne peux comprendre –et tiens pour une insulte- qu'on me range dans la catégorie des peintres « abstraits » ». Duthuit 1936, p. 261. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 88.

[263] « Le peuple est toujours égal à lui-même, en effet et partout, spontanément, il crée du merveilleux. D'oú l'attrait, pour moi, des choses anonymes, graffiti, art des petites gens, expressions et gestes saisis au vol... Mais if faut avoir gardé assez de pureté pour s'émouvoir. Perdez contact avec le peuple et vous vous perdez ». Duthuit 1936, p. 264. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 90.

[264] Melgar 1931.

constata l'enorme distància que separa el poble dels seus dirigents. Uns dirigents, instal·lats en una opulència que els fa malbé l'ànima:

> G.D.: Sabemos muy bien lo que nos dan las masas silenciosas. Pero, ¿qué les podemos dar a cambio?
>
> MIRÓ: Lo peor que puede suceder es ponernos por debajo del gentío, halagarle, contándole anécdotas innobles. Los dirigentes actuales, productos bastardos de la política y de las artes que pretenden regenerar el mundo, envenenarán las últimas fuentes refrescantes que nos quedan. Mientras hablan de nobleza y de tradición o, al contrario, de revolución y de paraíso proletario, vemos cómo les crece la barriga y cñmo la grasa invade su alma" [265].

Més envant, l'artista torna a reclamar una màxima llibertat pels creadors, sense haver d'estar sotmesos a cap tipus de directrius ni consignes polítiques, per poder fer-se entendre pel poble, tal i com pregonaren les opcions extremes i els totalitarismes d'una i d'altra tendència ideològica. Miró, altra cop, torna a manifestar el seu inconformisme amb la societat del moment a la que considera decadent, a la vista de l'excessiu individualisme que la sustenta. Així mateix, fa certes consideracions respecte a la recerca de l'èxit, que ell considera que no s'ha de cercar, per així poder-lo obtenir:

> "G.D.: El polìtico, por desgracia, sobrevive a todos los naufragios. Dadle un sillón, ya que le gusta la tormenta. Creo que con los sindicatos podríamos entendernos mejor.
>
> MIRÓ: Siempre y cuando no nos pidan bajar al artista al nivel de una sociedad que necesita tanto del artista, sino al contrario, para volver a encontrar su dignidad. El individualismo es seguramente un signo de decadencia. En las grandes épocas, individuo y comunidad caminaban juntos; pero hoy en día, ¿a qué esperamos?. Por el momento, me contento con cronometrar imágenes y sensaciones con la máxima exactitud possible, sin ninguna segunda intención. Lo que me dicen de estas operaciones me deja completamente indiferente. Los cambios que se suceden en mi conciencia se producen sin yo saberlo. Me guían

[265] « G.D.- Nous savons très bien ce que nous donnent les masses silencieuses. Mais qu'avons-nous en échange à leur donner ?. Miró.- Le pis qui puisse arriver, c'est de nous placer au-dessous de la foule, de la flatter en lui contant d'ignobles anecdotes. Les meneurs actuels, produits bâtards de la politique et des arts qui prétendent régénérer le monde, vont empoisonner nos dernières sources de rafraîchissement. Pendant qu'ils parlent noblesse et tradition ou, au contraire, révolution et paradis prolétarien, nous voyons pousser leur petit ventre et comment la graisse envait leur âme ». Duthuit 1936, p. 264. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 90.

> los sucesos que ocurren delante mío, más tarde me doy cuenta de ello y me obligan a actuar como lo hago.
>
> Más vale no dar importancia a nuestras obras. Cuanto menos buscamos el gran éxito, más éxito tenemos; quiero decir que tenemos más posibilidades de obtener un resultado honrado. El cuadro, al fin y al cabo, viene de un exceso de emociones y de sensaciones. No es nada más que un producto de evacuación, al cual uno no puede oponerse" [266].

Finalment, Miró declara el pessimisme i el sentit tràgic que ha manifestat en altres ocasions al llarg de la seva trajectòria, i sent l'amenaça dels feixismes contra els valors purs de l'esperit que ell defensa:

> G.D.: Pronto no le quedará ninguna elección. Será necesario responder en todos sitios, a la pregunta de las partes rivales, como bajo el tirano de Atenas, con un "no" o con un "sì". Incluso admitiendo que estas movilizaciones generales nos privan de muchas cosas apreciadas...
>
> MIRÓ: En esto soy pesimista, trágicamente pesimista. No se permite ninguna ilusión. Se combate, con más ahínco aún que en el pasado, todo lo que representa un valor puro del espìritu" [267].

L'any 1939, G. Duthuit realitza per a la revista *Cahiers d'Art* una enquesta a cinc artistes: Braque, Laurens, Léger, Masson i Miró. En ella,

---

[266] « G.D.- Le politicien, hélas ! survit à tous les naufrages. Donnez-lui un fauteuil, puisqu'il aime l'orage. Nous pourrions, je pense, avec les syndicats, beaucop mieux nous entendre. Miró.- Pourvu qu'on ne nous demande pas d'abaisser l'artiste au niveau d'une société qui a tant besoin de l'artiste, au contraire, pour retrouver sa dignité. Sans doute, l'individualisme est-il un signe de décadence. Dans les grandes époques individu et communauté marchent ensemble. Mais aujourd'hui, qu'attendre ? je me contente, pour l'instant, de chronométrer images et sensations avec le plus exactitude possible, sans aucune arrière-pensée. Ce qu'on me dit de ces opérations me laisse complètement indifférent. Les changements qui se passent dans ma conscience ont lieu à mon insu. Je suis guidé par des événements situés au devant de moi, je m'en aperçois plus tard, et qui me mettent dans l'obligation d'agir comme je le fais. Autant ne pas attacher d'importance à nos oeuvres. Moins nous cherchons la belle réussite, mieux nous réussissons : je veux dire, plus nous avons chance d'obtenir un résultat honnête. Le tableau, après tout, vient d'un surplus d'émotions et de sensations. Ce n'est rien d'autre qu'un produit d'évacuation, sur lequel on ne se retourne point ». Duthuit 1936, p. 264. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 90.

[267] " G.D.- Vous n'aurez probablement bien-tôt plus le choix. Il faudra répondre, en tous lieux, à la demande des partis rivaux, comme sous le tyran d'Athènes, par un « non » ou par un « oui », Mème en admettant que ces mobilisations générales nous privent de beaucop de choses précieuses... Miró.- Ici, je suis pessimiste, tragiquement pessimiste. Aucune illusion n'est permise. On va combattre, avec plus d'acharnement encore que par le passé, tout ce qui représente une valeur pure de l'esprit ». Duthuit 1936, p. 264. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 90-91.

l'autor realitza una sèrie de reflexions per plantejar bàsicament les relacions que pot mantenir un artista i la seva obra, sigui del signe que sigui, davant els aconteixements bèl·lics en que està immersa Europa. Altra cop es mostra molt contundent respecte a la situació creada i la necessitat de que l'obra sigui capaç de transmetre la polsiñ social del moment, però també el drama intern de l'artista. Mirñ planteja la necessitat que té d'evadir-se, davant el caràcter tan innoble de la realitat, per a aproximar-se a noves realitats, i així poder oferir als altres homes un possibilitat d'elevaciñ [268]. Aquesta serà precisament una de les línies d'actuaciñ més significatives que recorren la seva obra i la seva actitud, a partir del mes d'agost a Varengeville, en els prolegòmens més immediats de l'esclat de la Segona Guerra Mundial a començaments de setembre. Tanmateix, aquesta evasió no significa tancar-se en una torre d'ivori: "Ja no hi ha torre d'ivori. El retir i l'allunyament ja no estan permesos" apunta. Considera que les troballes plàstiques en elles mateixes no tenen cap classe d'importància, si no van unides a fets viscuts i a veritats humanes, que la fan prendre part de les convulsions socials i la vinculen a la necessitat d'alliberaciñ individual i col·lectiva. Ens trobem, altra cop, davant la defensa aferrissada de la llibertat creativa, amb el seu poder de millora social, per damunt de qualsevol consigna política.

En l'entrevista amb G. Raillard, aquest li comenta si no va tenir la necessitat de dir, més directament. La resposta de Miró és que es cau en la pintura social, com per exemple el realisme socialista que perd ràpidament el seu interès:

> *¿No le ha preocupado a usted la lentitud, incluso la inseguridad de la subversión por medio de las puras formas? Durante todos estos años de opresión, ¿no tuvo usted la tentación de* decir *directamente?*

[268] « The task confronting a painter, as Miró saw it, was not to portray an "ignoble" reality –as life under Franco must have been for an ardent Catalan like Miró- but to negate it by trying to envision a new and better reality". Lomas 1996, p. 147.

> No. Se cae en la pintura social. Lo que fue el realismo social ya no interesa a nadie. Por el contrario, como dijo usted mismo, me impresionó mucho, el domingo que fuí a la Fundación, la forma en que la gente se lanzó hacia mí. Yo no sé a qué eran sensibles, a qué son sensibles, pero sentí ese calor humano" [269].

També resulta il·lustratiu que Mirñ parli de Klee com l'artista que li va fer sentir que en tota expressiñ plàstica ha d'anar més enllà per atènyer zones més commovedores i profundes:

> "Klee me hizo sentir que en toda expresiñn plástica había algo más que la pintura-pintura, que era menester ir más lejos para alcanzar zonas más conmonedoras y profundas" [270].

L'artista apel·la a la recerca de l'essència religiosa i el sentit màgic de les coses, per mantenir una certa dignitat humana davant la regressió que comporta l'auge dels feixismes. També fa una crìtica a la burgesia per haver proposat a les masses només satisfaccions d'ordre material. A causa de l'interès i la significaciñ de l'enquesta, la reproduïm completa per no rompre la seva pròpia unitat discursiva:

> [G.Duthuit] "¿Se resiente el acto creador de la influencia de los acontecimientos del entorno, cuando esos acontecimientos consisten nada menos que en la aniquilación de la civilización que el pintor o el escultor, más o menos conscientemente, al principio de su carrera pretendía enriquecer?
>
> ¿Puede existir la obra fuera del tiempo histórico, válida bajo todos los regímenes y para todos los modos de existencia, obligando la creación a partir de entonces a su autor a ignorar todo cuanto pasa a su alrededor, y la suerte común de la humanidad?".
>
> [Mirñ] "El mundo exterior, los acontecimientos contemporáneos, no dejan de influenciar al pintor, es evidente. El juego de las líneas y de los colores, si no descubre el drama del pintor, no es más que un divertimento burgués. Las formas que expresa el individuo vinculado a la sociedad deben descubrir el movimiento de un alma que quiere evadirse de la realidad presente, de carácter particularmente innoble actualmente, y después aproximarse a realidades nuevas, es decir, ofrecer a los otros hombres una posibilidad de elevación. Para descubrir un mundo habitable, ¡cuánta pobredumbre que barrer!
>
> Si no tratamos de descubrir la esencia religiosa, el sentido mágico de las cosas, no haremos más que añadir nuevas e incontables fuentes de embruteciemiento a las que se ofrecen hoy a los pueblos.
>
> La horrible tragedia que atravesamos puede sacudir a algunos genios aislados y darles un vigor acrecentado. No obstante, que las potencias de

[269] Raillard 1998, p. 122.
[270] Raillard 1998, p. 82.

regresión conocidas bajo el nombre de fascismo se extiendan aún más, que nos hundan un poco más en el *impasse* de la crueldad y de la incomprensión, y se acabó toda la dignidad humana.

Por otra parte, una revolución que tienda únicamente hacia la comodidad desembocaría en la misma desgracia que aquella en la que nos ha hundido la burguesía. Al no proponer a las masas más que satisfacciones de orden material, se aniquilaría nuestra única esperanza, nuestras últimas oportunidades de salvación.

Ya no hay torre de marfil. El retiro y el alejamiento no están ya permitidos. Pero lo que cuenta en una obra no es lo que quieren descubrir demasiados intelectuales, es lo que arrastra, en su movimiento ascendente, de hechos vividos, de verdad humana, pues los hallazgos plásticos en sí mismos no tienen ninguna clase de importancia. Así, no hay que confundir los compromisos propuestos al artista por los políticos profesionales y otros especialistas de la agitación, con la necesidad profunda que le hace tomar parte en las convulsiones sociales, lo vincula, a él y a su obra, a la carne y al corazón del prójimo y hace, de la necesidad de liberaciñn de todos, su propia liberaciñn" [271].

---

[271] "Enquête// L'acte créateur se ressent-il de l'influence des événements environnants, lorsque ces événements ne consistent en rien moins que l'anéantissement des formes de la civilisation que la peintre ou le sculpteur, plus ou moins consciemment, au début de sa carrière, s'attachait a enrichir.// L'oeuvre peut-elle exister en dehors du temps historique, valable sous tous les régimes et pour tous les modes d'existence, la création dès lors imposant a son auteur d'ignorer ce qui se passe alentour, et le sort de la commune humanité ?

MIRÓ. Le monde extérieur, les événements contemporains ne cessent d'influencer le peintre, cela va de soi. Le jeu des lignes et des couleurs, s'il ne met pas à nu le drame du créateur, n'est rien d'autre qu'un divertissement bourgeois. Les formes qu'exprime l'individu attaché à la société doivent déceler le mouvement d'une âme qui veut s'évader de la réalité présente, d'un caractère particulièrement ignoble aujourd'hui, puis s'approcher de réalités neuves, offrir enfin aux autres hommes une possibilité d'élévation. Pour découvrir un monde habitable, que de pourriture à balayer!// Si nous ne tâchons pas de découvrir l'essence religieuse, le sens magique des choses, nous ne ferons qu'ajouter de nouvelles sources d'abrutissement à celles qui sont offertes aujourd'hui aux peuples, sans compter.// L'horrible tragédie que nous traversons peut secouer quelques génies isolés et leur donner une vigueur accrue. Que les puissances de régression connues sous le nom de fascisme s'étendent encore cependant, qu'elles nous plongent un peu plus avant dans l'impasse de la cruanté et de l'incompréhension, et c'en est fini de toute dignité humaine.// D'un autre cóté, une révolution uniquement tendue vers le confort aboutirait à la même disgrâce que celle où nous plongé la bourgeoisie. A ne proposer aux masses que des satisfactions d'ordre matériel, on anéantirait notre dernier espoir, nos dernières chances de salut.// Il n'y a plus de tour d'ivoire. La retraite et l'éloignement ne sont plus permis. Mais ce qui compte, dans une oeuvre, ce n'est pas ce qu'y veulent découvrir trop d'intellectuels, c'est ce qu'elle entraîne, dans son mouvement ascendant, de faits vécus, de vérité humaine, les trouvailles plastiques n'ayant en elles-mêmes aucune espèce d'importance. Il ne faut donc pas confondre les engagements proposés à l'artiste par les politiciens professionels et autres spécialistes de l'agitation avec la nécessité profonde qui lui fait prendre part aux convulsions sociales, l'attache, lui et son oeuvre, à la chair

Cal advertir que M. Rowell, i per tant també la traducció al castellà del seu llibre, només transcriuen dues de les reflexions que es fa Duthuit a l'enquesta, i que serveixen per donar peu a les respostes dels artistes. Però Duthuit planteja altres aspectes que l'inquieten i que insisteixen en els referents socials, econòmics o polítics que afecten Europa la primavera de 1939, són aquestes:

> "L'artiste ne dépend-il a aucun degré, ne serait-ce que par une sourde inquiétude, des problèmes sociaux et religieux posés a la collectivité par l'époque ou il s'exprime ? Pense-t-il, au contraire, qu'un égoisme sacré lui permettra mieux de mettre, par ses jeux de lignes et de couleurs, dans la vie d'épreuves de ses contemporains, ce minimum d'oubli, cet intervalle de vacances heureuses a quuoi l'homme engagé dans le combat pour la conquête d'une vie en commun digne d'être connue, pourrait seulement aspirer en regard de sa production ?
>
> Faut-il admettre que la classe dominante, celle dont les gouts peuvent se satisfaire, représente, quels que soient les moyens et les armes qu'elle utilise pour se maintenir au pouvoir et soutenir les frais de sa culture, le débouché, voire le patronage que l'artiste attend pour son oeuvre, cela sans qu'on discerne aucun lien d'espèce entre le désir de celui qui possède et la volonté de celui qui produit ? [272].

Al llarg de la seva trajectòria, i de manera cíclica, l'artista s'ha hagut enfrontar a moments de reacciñ, a voltes radicals, respecte l'anterior trajectòria professional, a causa de la necessitat de superar l'esgotament de determinades concepcions estètiques, suports, etc. És l'ànim de voler estar sempre a l'aguait i mantenir activa la polsiñ amb la realitat que l'envolta, com comentà a F. Melgar l'any 1931:

> "(...) Desgraciadamente, "La Licorne" quebrñ, y fue una nueva época de silencio. Otra época muy ruda, de la que salí por una evolución muy lenta y muy penosa, sudando sangre, para llegar a otra época muy minuciosa y detallista. Después vino una reacción violenta, y quise ir más allá de la pintura. Toda la historia de mis esfuerzos está en estas reacciones, que continúan a pesar mío, y con una precisión matemática" [273].

---

et au coueur du prochain et fait, du besoin de libération de tous, son propre besoin". Duthuit 1939, p. 65 i 73. Traducció al castellà a Rowell 2002, p. 232-34.

[272] Duthuit 1939, p. 65.

[273] Melgar 1931.

També és una constant en la seva trajectòria que l'obra reflecteixi, de manera cíclica, els avatars biogràfics que li ha tocat viure, especialment els de caràcter polític. Sidra Stich ha analitzat exemples de la dimensió autobiogràfica de la seva obra [274], i Barbara Rose ha plantejat que aquest fet resulta un altre nexe d'uniñ i d'influència de Mirñ en l'art nord-americà [275].

En qualsevol cas, cal insistir en que per damunt de tots els elements de frustració, por i malson que inevitablement el condicionen, l'obra d'aquests anys ens ofereix prou indexos positius i d'optimisme, com per creure, amb Mirñ, en l'arribada d'un nou període que és la que ens fa albirà aquesta nova pintura [276]. James J. Sweeney acabava el seu assaig pel catàleg de la retrospectiva del MoMA de 1941, amb paraules com auguris esperançadors:

> "Miró's vitality, laughter, naive lyricism and love of live are, today, auguries of the new painting in the new period which as to come" [277].

En definitiva, Mirñ ja l'any 1936 havia esmentat J.K. Huysmans com un company de viatge per sobreviure als períodes de solitud passats, i, probablement futurs, sense abandonar la necessitat de revolució i el desig d'evasiñ:

---

[274] Stich 1980.

[275] " Reading Miró's art as a kind of autobiography, elements of his iconography fit together into coherent patterns. Miró's personal crises can be seen as the catalysts which caused him change his art. Such a reading of his oeuvre reveals, moreover, that Miró's political and artistic crises often correspond to similar crises amog American artists and provided the link between his work and theirs. This coincidence alone insured him a major role in the desenvolpment of American art". Rose 1982, p. 33.

[276] B. Rose s'ha referit a que l'artista aconsegueix superar un segon periode fosc, després del de la immediata postguerra civil: "His switch to a lighter ground and the adoption of a new set of motifs beginning in 1940 in the *Constellations*, small gouaches he began to paint in Varengeville in 1940, are evidence that he survived a second "dark night of the soul" and emerged with renewed faith in man's role in the cosmic order"; "The *Constellations* symbolize Miró's rebirth of faith after the "dark night" –the black skies and black suns- of the *peintures sauvages* style of the thirties". Rose 1982, p. 33 i 34.

[277] Sweeney 1941, p. 78.

"En un perìodo de soledad, Huysmans, con su necesidad de revoluciñn y su deseo de evasiñn, me ha ayudado mucho" [278].

[278] « Dans un période de solitude, Huysmans avec son besoin de révolte, son désir d'évasion, m'a beaucop aidé ». Duthuit 1936, p. 262. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 87-91. En la biblioteca personal de l'artista es troben dues obres de l'escriptor, concretament: *A rebours*, París: Au sans fareil, 1924 i *La-bas*, París: Plon, 1933.

3.2 Vers un primitiu idiolecte de signes

Un altre aspecte fonamental a tenir en compte és el camí cap el signe que es dñna en l'obra mironiana i que J. Dupin ha denominat la *Cristalització del signe*. El procés és veu de manera explícita a través dels autoretrats i dels quatre retrats de l'any 1938, que ens situen davant la perspectiva de l'estil de maduresa de l'artista:

> "Aquests quatre Retrats marquen la direcciñ que segueix Mirñ i deixen entreveure quin serà l'estil de la seva maduresa. Un estil fonamentat en un nombre reduït de colors purs, plans, la riquesa i el poder dels quals no provenen sinñ dels contrastos vigorosos, de l'encert de la col·locaciñ i d'una extraordinària disposició rítmica; un estil basat en la simplificació creixent de les formes planes tendents a ser transmutades en signes" [279].

Per la seva part, J. Teixidor considera que amb les *Constel·lacions*, l'estil i els signes s'han fet definitius i és l'origen de la invenciñ d'una escriptura [280], mentre que S. Stich creu que la sèrie és on el desenvolupament del llenguatge sígnic aconsegueix el seu clímax, i on els trets de l'art prehistòric sñn fonamentals [281]. Per a aquesta autora, Miró persegueix en obres com *Signes i símbols* de 1938, dotades de marques

[279] Dupin 1993, p. 229.

[280] "En tot cas hi ha el sentit d'unes formes i d'uns ritmes que ja defineixen per sempre més l'obra de Mirñ. Alguna cosa molt fonda va començar aquells dies. L'alliberaciñ total, l'estil tan pur i autèntic, sense cap llast, comença amb les "Constellations". Els signes s'han fet definitius, el color adquireix tot el seu esclat. L'implicaciñ de les taques, el tramat subtil de la línia, la fusiñ dels fons i dels grafismes, de cel i terra, sñn ja un guany absolut. Indubtablement aquella "invenciñ d'una escriptura", segons paraules de Dupin, té el seu origen en aquesta sèrie de les "Constellations". Teixidor 1972.

[281] "Subsequently, in his famed "Constellation" series of 1940-41... Miró truly reached the climax of his development of a sign language, fulfilling his aim to create compositions that are "pure magic, something evocative for the mind". Here, he floated his sign forms –autonomous entities- against a modulated, tonal space; or he connected them with a linear tracery to demarcate complex figures and birds. The nocturnal and musical sources which had inspired him in 1939 were made even more explicit in the star-like groupings and notational forms which produce a flickering pattern and rhythmical flow across the surface. Moreover, his use of sign images from prehistoric art became a central and acknowledged feature". Stich 1980, p. 47.

indesxifrables i imatges esquemàtiques, els elements d'un alfabet primordial o la dinàmica del creuament entre el naixement del llenguatge escrit i el naixement de l'art [282]. Potser una de les obres més explícitament lligades a aquesta gènesi sigui la titulada *Formes sur fond noir*, de 1935, en la qual l'artista assaja una galeria de configuracions molt esquemàtiques de gran parentiu amb l'art del Neolìtic [283].

Per tant, ens trobem en un moment especialment intens quan a la definició del propi idiolecte. Hi ha una clara voluntat de fer-se amb una sintaxi que coordini i estructuri el repertori de signes que està destil·lant, i que estableixi les múltiples possibilitats de la seva combinatòria. Els trets específics de la seva pintura els hem de considerar, més que mai, com a elements d'una escriptura i d'un llenguatge. L'artista es com si estigués interessat en passar per un gran sedàs el seu repertori de formes i les estructures que les guien. L'any 1957, en resposta a una enquesta sobre el concepte de realitat que feu Pierre Volboudt per a la revista *XXe Siècle*, Miró es refereix a la vertadera realitat de les coses més enllà de les aparences. En aquesta altra dimensiñ més profunda, hi ha la realitat d'un univers de signes i símbols, com una mena de llenguatge secret, anterior fins i tot a les paraules, que té un peu en les arrels –són de fet arrels- i que es perden en la cabellera de les constel·lacions:

> "No es la vida real de un hombre, la que los otros conocen, la que es verdadera, dice Miró. Es la imagen que se hacen de él. El verdadero Miró, es tanto el que soy, tal como me conozco, como aquel en que me he convertido para los demás, y quizá también para mí. ¿No es lo esencial esa irradiación misteriosa

[282] "There is more than formal likeness between his signs and figurations and those painted on cave and rock shalter walls. In both, there is a sense that the spontaneous and simplified depictions are elements of a primordial alphabet. Although many prehistorians consider the often indecifrable markings and schematic images as the birth of a written language, others interpret the same forms as the birth of art. It is the dynamics of this very jucture that Mirñ pursued". Stich 1980, p. 45.

[283] *Formes sur fond noir*, 07-05-1935, oli damunt cartó, 75x106 cm. CRP-495 (D-413).

> que emana del foco oculto en que la obra se elabora y que acaba por convertirse en todo el hombre?. La verdadera realidad está ahí.
>
> Realidad más profunda, irónica que se burla de la que tenemos ante la vista; y sin embargo, es la misma. Sólo hay que iluminarla desde abajo, con un rayo de estrella.
>
> Entonces, todo se vuelve insólito, inestable, nítido y embrollado al mismo tiempo. Las formas se engendran al transformarse. Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino a otro, tocan con un pie las raíces, son las raíces y van a perderse en la cabellera de las constelaciones.
>
> Es como una especie de lenguaje secreto, compuesto de fórmulas de encantamiento, y que es anterior a las palabras, del tiempo en que los hombres imaginaban, presentían, era más verdadero, más real, que lo que veían, era la única realidad" [284].

Waldemar George en uns comentaris sobre les exposicions de 1926-27 realitzats en un programa de mà, constata el renaixement de l'espiritualitat i el misticisme en la literatura i l'art del moment enfront del materialisme de les ciències exactes. Respecte a Miró, afirma la seva vinculació amb la cabalística:

> "L'écriture d'un Mirñ ressortit au domaine de la cabalistique" [285].

---

[284] « Ce n'est pas la vie réelle d'un home, celle que les autres connaissent qui est la vraie, dit Mirñ. C'est l'image qu'ils s'en font. Le vrai Mirñ, c'est autant celui que je suis, tel que je me connais, que celui que je suis devenu pour les autres, et peut-être aussi pour moi. L'essentiel, n'est-ce pas ce rayonnement mystérieux émané du foyer occulte où l'oeuvre s'élabore et qui finit par devenir tout l'homme ? La vraie réalité est là.

Réalité plus profonde, ironique, qui se moque de celle qui est sous nos yeux ; et, pourtant, c'est la même. Il faut seulement l'éclairer par en dessous, d'un rayon d'étoile.

Alors tout devient insolite, instable, net et embrouillé, à la fois. Les formes s'engendrent en se transformant. Elles s'échangent et créent ainsi la réalité d'un univers de signes et de symboles où les figures passent d'un règne à l'autre, touchent d'un pied aux racines, sont racines et vont se perdre dans la chevelure des constellations.

C'est comme une espèce de langage secret, composé de formules d'enchantement, et qui est d'avant les mots, du temps où ce que les hommes imaginaient, pressentaient, était plus réel que ce qu'ils voyaient, était la seule réalité ». Volboudt 1957, p. 24. Traduït a Rowell 2002, p. 327-28.

[285] "(...) L'orientation de la pensée moderne dénote, tout au contraire, une renaissance du spiritualisme. Une forte vague de mystique traverse toute la littérature. Le siècle du machinisme n'est nullement asservi à la matière inerte. Il perçoit les frontières de la connaissance humaine. Il fait appel aux forces latentes du subconscient. Il réapprend le sens des mythes antiques. L'art de notre temps abandonne la voie de l'expérience visuelle. Matisse, Picasso, Jacques Lipchitz, Léger, Marcoussis et tant d'autres créeent des fictions plastiques. Marc Chagall et Klee cristallisent des rêves.

J.M. Moreno Galván ha parlat de que Miró no pinta el que veu sinó el que coneix i, mitjançant la més estricta economia gràfica i expressiva, converteix la pintura en una escriptura [286]. L'artista va saber crear una altra representació de la realitat segons el dictat del coneixement, la qual cosa l'allunya de l'ortodòxia surrealista que manifestava una major atracció per la reproducció de la realitat segons el dictat de la visió [287].

C. Escudero i T. Montaner estableixen certs paral·lelismes entre la nova manera d'expressiñ de les constel·lacions i els signes pictogràfics de l'alfabet protosinaític, així com plantegen el fet que Miró utilitzés signes hermètics inspirats en alfabets màgics com l'alfabet Celestial o l'alfabet Malachim, o en caràcters dels signes astrològics i dels planetes segons els mags [288]. Per a aquestes autores, el fet que certs signes i símbols també

Les peintres surréalistes spécifient leurs idées au moyen de symboles. L'écriture d'un Miró ressortit au domaine de la cabalistique ». George 1926-27.

[286] "Joan Mirñ no es "representativo", sino "figurativo": él no pinta lo que ve, sino lo que conoce. Y eso que conoce, lo reduce –siempre el mecanismo de la reducción- a su más estricta economía gráfica y expresiva: lo convierte en signo de su propio conocimiento. Así, la pintura de Joan Miró se convierte –también- en una escritura: todos los signos aglutinados componen palabras, las cuales componen ideas. Una escritura en la que todos los signos son peculiarmente suyos". Moreno Galván 1968.

Pel que fa al pintar el que hom sap i no el que veu realment, cal remetre'ns a la coneguda obra d'Ernst Gombrich: *Art i il·lusió*, en la que, irònicament, es refereix a l'*egipci* que tots duim dintre.

[287] "Miró no negó definitivamente la representación. Pero la despojó de todos sus poderes. Creó otra representación, la que necesitaba su pintura comunicadora de realidades: una representación que no se atenía a las normas reproductoras de la realidad según la visiñn, sino a las que dictaba la realidad según el conocimiento". Moreno Galván 1968.

[288] Vegeu Escudero-Montaner 2001, p. 18 i 19. S'hi reprodueixen algunes imatges d'inscripciñ protosinaïtica (fig. 13); Escriptura Celestial i Escriptura Malachim de (*De occulta philosophia*, 1533) (fig. 14); així com caràcters dels signes astrològics i dels planetes segons els mags (*De occulta philosophia*, 1533) (Fig. 15). P. Hammond també reprodueix una imatge d'Escriptura Celestial d'una transcripciñ d'Athanasius Kircher de la Càbala jueva, 1652. Hammond 2000, p. 41. Per una anàlisi de la influència de la inspiraciñ alquìmica en l'obra mironiana vegeu Escudero 1994.

apareixen en les pintures esquemàtiques rupestres, reforça la idea que Miró cercava una escriptura primordial [289].

Una part destil·lada d'aquest univers de signes, que el propi artista selecciona, la podem veure en un estudi d'elements escenogràfics que sota el títol de *Cortège des obsessions*, havia de servir per l'espectacle *L'Oeil-Oiseau* [290]. En aquesta desfilada o seguici d'obsessions que dibuixa en quatre papers, hi ha els següents elements amb els corresponents noms: *Testicules, Femme, Chiffre trois, Chiffre treize ; Chiffre neuf, Bleu azur, Sexe de Femme, Fleur qui éclate, Étoile, Étoile-filante, Trois cheveux ; Échelle de l'évasion, Cercle, Soleil, Lune, Oeil, Le néant ; Oiseau, Oiseau-fléche qui s'ennvole vers l'infini , L'infini, L'énigme* [291].

Una de les vetes més importants que en sortiran tractades serà la que a nosaltres ens interessa analitzar en aquest estudi. La via més lírica i evasiva, encara que complementada amb l'actitud mironiana vers la conjuntura bèl·lica. Ara, encara veurem uns gestos estridents dels personatges, i fins i tot escenes tenses, però alhora unes composicions que destil·len harmonies i equilibris. Miró ja havia realitzat la major part de la dura tasca d'exorcitzar els monstres i malsons causats per la guerra civil, tot i que només fins després d'acabada la *Sèrie Barcelona*, editada l'any 1944, no podem donar per tancat aquest procés.

A les portes de la Segona Guerra Mundial, ja no podia continuar en una dinàmica estrictament centrada en la denúncia del malson. L'opciñ

[289] Vegeu Escudero-Montaner 2001, p. 19 i 20.

[290] Es va projectar per fer-se l'any 1968 als jardins de la Fondation Maeght de Sant Pau de Vença, tot i que no s'arribà a estrenar. *L'Oeil-oiseau* va esdevenir *L'uccello luce*, estrenat el 25 de setembre de 1981 al Teatro La Fenice de Venècia. Vegeu *Miró en escena* 1994, p. 203-208 i 220-221.

[291] Llapis cera i llapis grafit damunt paper, 24x34 cm. FJM 12296-12299 (Quadern V, 3.V. 1968, FJM 12289-12312). Reproduït a *Joan Miró. Desfilada d'obsessions 2001*, p. 130. Una lectura en clau simbòlica d'aquest *Cortège* la podem veure a Balsach 2001.

adoptada és la de l'evasió, la d'aferrar-se a la teràpia del treball. La disciplina de la feina, el detallisme i la precisiñ del tipus d'obres el mantindran ocupat. La fugida vers la natura de Varengeville és vital per no veure's sotmès a les tensions i preàmbuls bèl·lics que es respiraven a la capital francesa. La selecció iconogràfica que es produirà en les sèries d'aquests anys, no fa sinñ reafirmar la seva voluntat d'allunyar-se dels afers del dia, quotidians i terrenals, per dirigir el punt de mira cap a la nit, els desitjos i el mñn del celest, d'acostar-se a la puresa del fet plàstic, i de pensar en termes d'ordre i d'harmonia que necessàriament havien de venir després del parèntesi d'un mñn fracturat. J. Dupin s'hi ha referit en els següents termes:

> "Mirñ decideix, per la seva banda, davant l'astorament o l'escàndol dels seus, a ignorar una circumstància tan terrible com estèril i opta per manifestar el seu rebuig per la via de recloure's en la pintura. Es retira en una meditaciñ silenciosa i activa i emprèn uns treballs d'extrema concentraciñ, semblants a uns exercicis espirituals, mitjançant els quals intenta evadir-se tot penetrant cada cop més profundament la realitat interior. S'evadeix cap endins." [292].

Com assenyalen Carme Escudero i Teresa Montaner, és en l'aïllament de Varengeville on comença a desenvolupar i sistematitzar el seu particular llenguatge de signes [293]. El pas d'aquest realisme, exemplificat amb la *Natura morta del sabatot*, vers la poesia pura, el representa una altra obra: l'*Autoretrat I*, tal i com el propi artista hi reflexiona cap l'any 1941 en la següent anotaciñ:

> " al veure la masonite "Peinture"/ de l'estiu 1.936 es nota que em/ trobava ja a un impasse molt/ perillós, al qué no veia sortida/ possible. Vingué la guerra/ de Juliol 1.936, em féu interrom-/pre el meu treball i endinsar-/ me en el meu

[292] Dupin 1993, p. 242.

[293] "L*'Autoretrat I*, 1937-1938, ens presentava una imatge demiúrgica de l'artista, que anunciava una nova etapa en la seva obra, que el portà progressivament vers "la poesia i pintura plena de sìmbols i signes". Aquest canvi s'havia començat a entreveure en la pintura de Mirñ, quan s'instal·là a Parìs procedent d'Espanya, però és en l'aïllament a Varengeville-sur-Mer on comença a desenvolupar i sistematitzar el seu particular llenguatge de signes". Escudero-Montaner 2001, p. 17.

> esperit; els pressen-/ timents que vàreig tenir aquell estiu/ i la necessitat de pendre terra / fent realisme prengué peu a París/ amb la natura morta de la saba-/ ta - Això em serví després, fent/ poemes que sols tenien un valor/ per mi, per a envolar-me vers/ la poesia pura, restant emprò / altament plàstic// l'auto-retrat representa un pas/ del realisme de la natura mor-/ ta de la sabata vers la poesia i/ pintura plena de sìmbols i signes" [294].

En unes declaracions a Yvon Taillandier publicades l'any 1959, Mirñ resumia com es concretava aquest idiolecte, aquest camí vers el despullament i la simplificació mitjançant tres àmbits: el modelat, els colors i la figuració dels personatges. Tots tres aspectes convergeixen en l'explìcita voluntat mironiana d'endinsar-se vers el primitivisme:

> "Sento la necessitat d'assolir el màxim d'intensitat amb el mìnim de mitjans. Això m'ha portat a donar a la meva pintura un caràcter cada vegada més despullat.
>
> La meva tendència al despullament, a la simplificaciñ, s'ha exercit en tres àmbits: el modelat, els colors i la figuració dels personatges.
>
> L'any 1935, l'espai i les formes, als meus quadres, eren encara modelats. Encara hi havia clar-obscur en la meva pintura. Però de mica en mica tot això va anar desapereixent. Pel volts del 1940, el modelat i el clar-obscur van ser completament suprimits. Una forma modelada és menys colpidora que una que no ho és. El modelat impedeix el xoc i limita el moviment a la profunditat visual. Sense modelat ni clar-obscur, la profunditat no té límits: el moviment pot estendre's fins a l'infinit.
>
> De mica en mica, vaig arribar a fer servir només un nombre petit de formes i de colors. No és pas la primera vegada que es pinta amb una gamma reduïda de colors. Els frescos del segle X sñn pintats d'aquesta manera. Per mi, sñn coses magnífiques.
>
> Els meus personatges van seguir la mateixa simplificació que els colors. Simplificats com són, fan més humà i més vivent que si fossin representats amb tots els detalls. Representats amb tots els detalls, els faltaria aquella vida imaginària que ho fa tot més gran" [295].

A través d'aquestes paraules ens adonem de la perfecta descripciñ d'un dels més destacats processos de mutaciñ dins la trajectòria mironiana que culmina, precisament, amb aquesta sèrie de les *Constellations*.

---

[294] FJM 4415b (Quadern 4398-4437), c. 1941.

[295] Taillandier, Yvon, "Je travaille comme un jardinier/ propos recueillis par Yvon Taillandier", *XXe Siècle*, (París), vol. 1, n. 1, 1959, p. 4-6 i 15, a *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 427.

En primer lloc afecta a la supressió del modelat i dels efectes de clarobscur als quals havia recorregut en les denominades per J. Dupin *Pintures salvatges*, 1934-38 i les del període del *Realisme tràgic*, 1937-38. Paulatinament desapareixen els efectes volumètrics i d'incidència lumìnica per donar pas a unes imatges planes. Això, li permet deslligar-se de la representació en perspectiva de la tridimensionalitat, que afectarà tant a les figures com al fons, bé sigui un paisatge o un interior:

> *" Su ruptura con la escala de valores del Renacimiento es, pues, instintiva, natural*
>
> En efecto, es más bien instintiva. Todavía hoy, cuando paseo, miro el suelo o el cielo, no el paisaje" [296].

La particular recerca d'allò essencial el situa, ara, davant d'uns fons que han de ser capaços de suggerir espais dilatats i d'unes criatures planes, amb els quals caldrà buscar uns nous tipus de relacions per tal de complementar-se. En aquest punt, potser oportú recordar els vincles que estableix l'artista entre primitivisme i essencialitat, la relaciñ de sinònims que tenen les idees de vertadera creació, capacitat de síntesi i de despullament:

> " Sì, sì. Picasso me dijo un dìa: La creaciñn pura es un graffiti, un pequeño gesto sobre una pared. Eso es la verdadera creación. Por eso es tan importante para mí la primera etapa. Es la verdadera creación. Lo que me interesa es el nacimiento.
>
> *No hay muerte en sus telas.*
>
> No, no hay muerte, lo que me interesa es el nacimiento de una obra, no el crecimiento ni la muerte.
>
> *¿El crecimiento es desagradable, peligroso? ¿Es el caso de las* Constellations*?*
>
> Evidentemente, el crecimiento es amenazador." [297].

Hi havia, fonamentalment, dues causes per les quals calia eliminar el modelat. Una perquè impedia el xoc que buscava, l'impacte visual que volia transmetre. L'altra, perquè limitava en moviment, segons ell, a la

[296] Raillard 1998, p. 71.
[297] Raillard 1998, p. 153-54.

profunditat. Mirñ persegueix estendre's fins a l'infinit, amb una aparent absència de punt focal. Diem aparent absència, perquè si ens hi fixem, gairebé sempre trobem pautes de lectura de l'obra, bé a causa de l'estructura de la composiciñ, bé de la pista que ens dñna el tìtol, bé per les majors dimensions de certs motius o per la seva ubicació a la zona central, etc. És cert que sovint, especialment en les darreres *Constel·lacions* més densament poblades, l'efecte d'*horror vacui*, el joc de transparències dels motius i la fusiñ d'aquests amb el fons, poden ser les causes de la manca d'uns motius principals destacats. Però a aquests, sempre els podem identificar mitjançant una lectura atenta de l'entramat de lìnies. Cal parlar, per tant, d'uns elements principals i més destacats, que centren l'atenció, encara que poden passar inadvertits en una primera impressió a causa del camuflatge que els envolta [298]. Aquesta xarxa de línies que connecten punts, nodes, astres o estrelles resulta molt caracterìstica d'algunes peces, i podem trobar certs antecedents del seu ús en la pròpia trajectòria de l'artista, com en el cas d'un dibuix sobre cartó de 1936 [299]. Podem establir certes analogies amb les trames realitzades per Picasso o Benjamín Palencia anteriorment. En el primer cas, es tracta d'un conjunt de dibuixos realitzats en sengles quaderns datats els anys 1924 i 1926, en els quals Picasso utilitza aquest sistema de punts, en algun cas també d'estrelles, interconnectats per línies [300]. Si bé el sistema resulta parescut, també en el

[298] Podem recordar els tapissos medievals denominats *mille-fleurs* (finals del segle XV i principis del XVI) en els quals els fons són totalment emplenats de petites flors i alguns animals, encara que els motius principals estan damunt i ben ressaltats.

[299] Dibuix, 1936. Llapis sobre cartñ, 7'2x14 cm. FJM 1588. Reproduït a Gimferrer 1993, p. 366.

[300] El Quadern n. 84 (1924), realitzat a Juan-Les-Pins, França, conté dibuixos a tinta relacionats amb el disseny de les guardes per *Le Chef d'oeuvre inconnun*, d'Honoré de Balzac (Parìs, Ambroise Vollard, 1931). Vegeu *Je suis le cahier. Los cuadernos de Picasso* 1986, contracobertes i p. 324. El Quadern n. 92 (1926), realitzat a París, inclou sis pàgines amb dibuixos a tinta i/o llapis blau de models abstractes. Vegeu *Je suis le cahier. Los cuadernos de Picasso* 1986, p. 136, il·lustracions n. 12-15;

cas del dibuixos de l'any 1924 semblen tocats per la musicalitat, l'efecte final del tramat dins la composició no té a veure amb els efectes que aconsegueix Miró en aquests anys quaranta, tot i que el motiu de línies rematades amb boles és present en la seva obra des dels anys vint, de manera particular podríem assenyalar les nombroses obres sobre paper Ingres realitzades l'any 1931, entre d'altres [301].

En Picasso hi ha un marcat sentit geomètric, que disposa els punts i línies en agrupacions de figures abstractes o a voltes antropomorfes. Victòria Combalìa els ha proposat com una possible font d'inspiraciñ de les *Constel·lacions*, i ha assenyalat altres coincidències en els respectius llenguatges a l'entorn de 1924 [302].

En el cas de B. Palencia, ens podríem remetre a una obra com *Bailarinas*, de 1932, en la que trobem unes disposicions antropomorfes realitzades a partir de segments i boles en les seves interseccions [303].

Miró gairebé sempre pinta tots els motius sencers, només sol tallar certs motius principals com els personatges masculins, femenins o asexuats que sorgeixen des de la zona inferior de la composició. Per a tota la resta de motius i les seves repeticions, Miró mostra una clara voluntat d'incloure'ls sencers dins els lìmits fisics de l'obra. És per aquesta rañ,

---

p. 256 i 326.

[301] Totes elles fetes a l'oli sobre paper Ingres de les mateixes dimensions 46x63 cm. D-363 a D-412. Altres casos, entre d'altres, on torna a emprar formes articulades per fines ratlles i petits punts són, per exemple, el dibuix FJM 1310, datat el 28-9-1933, o les pintures-collage damunt paper de vidre de 1933-34, D-449 i D-452.

[302] "Lo que es innegable es que unos dibujos que sobresalen por su cualidad caligráfica y por su rotundidad, y que fueron publicados en *La révolution surréaliste* al año de ser realizados, debieron de llamar poderosamente la atención de Miró. Y aunque a primera vista pueda parecer demasiado literal, nosotros los proponemos como una possible fuente de inspiración de las famosas *Constelaciones* del artista catalán, empezadas en 1939 en Normandía. Al comentárselo a Jacques Dupin, él me confirmó que nadie lo había señalado hasta ahora y que le parecía totalmente justificado el hacerlo". Combalìa 1998, p. 48 i il·lustraciñ n. 23. Vegeu també altres consideracions sobre la temàtica del celest que realitza l'autora respecte Picasso i Mirñ a les pàgines 47-50.

[303] Vegeu *Adlan i el circ frediani [jocs icaris]* 1997, p. 59.

que tot i que hi hagi un clar efecte d'expansiñ més enllà de la superfìcie del paper, no s'aconsegueix tallant les imatges o forçant eixos diagonals com resulta habitual des del Barroc o amb la influència dels enquadraments de la fotografia a partir de la segona meitat del segle XIX.

B. Rose considera de gran rellevància el tractament de la pintura *all-over* que exemplifiquen les constel·lacions. El detallisme de la primera pintura mironiana influeix en la diferència amb el tractament *all-overness* de la pintura postimpressionista. Quan a la pintura nord-americana, creu que Pollock és el qui millor l'entén, i ressalta les possibilitats que li dóna a la seva pròpia visió del cosmos, del tractament de la composició i del *dripping* [304].

També cal destacar el fet que, a causa de l'interès de l'artista pel sentit evasiu, situï aquestes obres en la dimensió del celest, més amunt de la lìnia de l'horitzñ. Ara, el cel obert i immens és l'escenari on col·locarà les seves criatures i on succeirà la narraciñ d'aconteixements. La ficciñ de la profunditat serà creada mitjançant la gradació de les dimensions de les formes, però també a través de la superposiciñ d'imatges, la repeticiñ dels

[304] "The *Constellations* presented a radical new interpretation of all-over painting, which was really only fully understood by Pollock. Indeed, it provided Pollock with the key to exploding his own cosmic vision. In the *Constellations*, Miró's network of lines was intersected by blots of color and suspended in space, floating on a transparent ground. In many respects, including the vastness of space, indicated by the washes of color, the *Constellations* helped free Pollock from an image oriented with regard to a fixed viewpoint.

The all-over composition of the *Constellations* differs from post-Impressionist all-overness in which equal strokes of equal pressure and intensity create a dense surface from edge to edge. The source of Miró's all-overness is not post-Impressionism but his own early "detailist" paintings. Their exageration and proliferation of line and equalization of detail create an all-over patterning that Miró recreates in an abstract sense in the *Constellations*. The variabilility of the linear tracery connecting cosmic symbols and the variable saturation of the background undermine the literal all-overness of post-Impressionism. The *Constellations* offer a new interpretation of compositional order that inspired Pollock in his "all-over" dripped paintings, which are no more literally "all-over", of course, than Mirñ's *Constellations*". Rose 1982, p. 33-34.

motius o la ubicaciñ dins l'esquema compositiu de diversos plànols en sentit decreixent. Dins l'ànim de l'artista per aproximar-se a les manifestacions plàstiques del primitivisme, hi ha aquesta voluntat d'utilitzar determinats recursos visuals de la pintura prehistòrica. Sñn els casos de la superposiciñ, la transparència o l'estratigrafia que agrupen en diverses capes successives representacions o simples incisions que poden arribar a conformar un laberint gràfic.

Mirñ es va referir a l'efecte transparent del personatges en una entrevista d'Y. Taillandier publicada l'any 1974. Tot i que no podem saber cert si es referia a alguna de les constel·lacions, l'artista parla que es deu a que el fons li dictava les formes dels personatges. Com que aquest fons estava fet d'aquarel·la i aquesta matèria era transparent, els personatges també ho foren. Miró apunta que aquesta transparència també es deu als buits a través dels quals es transparenta el fons que li ha dictat els personatges:

> "Tu me demandes pourquoi ces individus sont transparents. Eh bien ! parce qu'ici j'ai commencé par le fond. Le fond m'a dicté mes personnages et comme il était peint à l'aquarelle et que l'aquarelle est une matière transparente, mes personnages ont été transparents. Mais on peut dire aussi qu'ils sont transparents parce qu'ils ont des vides à travers lesquels tranparaît le fond qui me les a dictés" [305].

Per a William Jeffett, el mecanisme de la transparència que l'artista havia emprat als anys trenta, s'anirà convertint en el principal mecanisme poètic de la seva obra, i en les constel·lacions, aquest aspecte fa que els protagonistes principals es fonguin amb el fons [306]. Per a Paul Hammond, l'efecte de transparència és la causa de que es produeixi un efecte visual i

[305] Taillandier 1974, p. 18.

[306] "Sñn compostes per una estratificaciñ del perfil lineal transparent amb àrees opaques de formes que s'intersecccionen. Mentre que en obres anteriors dels anys trenta el mecanisme de la transparència cercava fusionar dues figures eròticament unides, aquí els protagonistes principals es van a fondre amb el fons de la pintura". Jeffett 1988, p. 23.

una vibració mental del darrera i el davant. P. Hammond reprodueix imatges, amb aquest efecte, d'obres de G. Braque i de J. Mirñ aparegudes al número 3-4 de la revista *Minotaure* de desembre de 1933, així com de P. Klee al número 6 de la mateixa revista de l'hivern de 1934-35 [307].

José María Moreno Galván escriu el 1968 un article de títol ben explìcit: "Joan Mirñ en su mundo prehistñrico", on planteja que l'artista incorpora tota l'experiència heretada de la història de l'art, encara que sigui per refusar-la, la qual cosa l'allunya dels pintors naïfs. La seva obra, afirma, expressa i sintetitza la "resistència prehistòrica dels homes" [308]. Per a M.J. Balsach, la recerca de la realitat de Miró és una recerca originària i considera al pintor com un ésser ingenu que és qui té el sentit d'allò còsmic i que percep el món com una realitat vivent, en la qual nosaltres som part i totalitat [309].

Pierre Georgel apuntava l'any 1978 les referències de l'artista a la pintura de les cavernes, l'art primitiu, els frescos romànics, els grafitis o els dibuixos d'infants, que cal considerar-los com una mena d'alternativa

[307] "Mirñ has employed his transparency effect everywhere, but the congruencies do not suggest that one thing overlaps another in space –they're on the same plane – instead, there's an optical shutte, a mental vibration back and forth". Hammond 2000, p. 32-34.

[308] « Un « naif » es un hombre que no puede, que no sabe, acumular la experiencia heredada de la historia del arte a su propia experiencia personal. Miró incorpora este conocimiento histórico a su obra, aunque sea para rechazarlo. De todo esto se deduce una contradicción. Pues Miró, hombre de nuestros días, hombre histórico, realiza una obra que expresa y sintetiza la resistencia prehistórica de los hombres. Sí, eso es contradictorio, como la obra de todo verdadero artista, sobre todo si es de nuestro tiempo" Moreno Galván 1968.

[309] « Per Miró, la visió del món és cosmoteàndrica, concepte en el qual el subjecte i l'objecte no existeixen com a tals, sinñ en el que l'home és autènticament ingenu, que en el seu veritable significat vol dir "el que no separa"; l'home en plenitud, el que no se separa de l'objecte que contempla ni àdhuc separa els objectes de la totalitat. És qui s'experimenta creaciñ i no un simple objecte que la contempla des de la seva racionalitat. Ingenu és qui té el sentit d'allò còsmic : creació ordenada en la qual nosaltres som part i totalitat que queda expressada en l'expressiñ grega *tó hólon*". Balsach 2001, p. 79 i 80.

davant un excés de refinament i de cultura [310]. Recordem que l'any 1928 ja havia declarat a E. Tériade:

"La peinture est en décadence depuis l'âge des cavernes" [311].

Per a P. Georgel, la sèrie suposa una reconciliació del grafisme i la matèria, busca la perfecta integració del dibuix i els demés elements de la seva obra. Mirñ es capbussa en un univers d'un espai flotant, no sens prou elements estables [312].

Dos anys més tard, el 1980, apareix l'assaig de Sidra Stich, amb un tractament a fons i ric, de les relacions de l'obra de Mirñ i l'art prehistòric [313]. Formes i significats, elements compositius i temes, actituds i pensaments són alguns dels aspectes tractats i que afecten de manera fonamental al desenvolupament del seu llenguatge sígnic [314]. A partir de l'obra *El caçador (paisatge català)* de 1924-25, i fins a obres de 1954, l'autora interpreta la creaciñ i l'evoluciñ del llenguatge sìgnic de l'artista a partir de la seva relaciñ amb l'art, el pensament i l'actitud primitives, i busca les obres que més s'acosten a aquesta visiñ. Una de les influències bàsiques és l'obra de Lucien Lévy-Bruhl, tant en els surrealistes,

[310] "Il faut prendre à la lettre la référence à la peinture des « cavernes ». Ses souvenirs de l'art « primitif » sont pour Miró une fontaine de Jouvence. Un vieil amour l'attache aux peintures rupestres ibériques, aux fresques romanes de sa Catalogue, aux graffiti du vieux quartier de Barcelone, aux dessins d'enfants.Leurs idéogrammes imparfaits, si expressifs, servent d'alternative à ce qu'il considère sans doute comme un excès de raffinement et de culture ». Georgel 1978, p. 9.

[311] Tériade 1928.

[312] Georgel 1978, p. 11.

[313] Vegeu Stich 1980. Entre els autors que s'hi han referit en algun aspecte determinat hauriem de destacar a M. Leiris, J.J. Sweeney, J. Dupin, R. Goldwater, W. Rubin, R. Penrose o M. Rowell.

[314] " The following study, with its concentration on Miró's development of a sign language, suggest the power of meaning, albeit intentionally ambivalent and inherently form based, in his art. Its consideration of prehistoric and anthropological sources establishes the importance of previously underrestimated influences which were critical to the formation of his conceptual and artistic attitudes. Indeed the effects are vivid in his shaping of forms and images, ordering of compositional elements, and choice of themes". Stich 1980, p. 8.

especialment en Michel Leiris, etnòleg de professió, com en el propi Miró [315]. Seguint el concepte de pensament prelògic que estableix Lévy-Bruhl, que no vol dir ni antilògic ni il·lògic, Stich creu que Miró conforma les seves bases lingüístiques als anys vint refusant les aparences externes o visuals, i buscant els vincles místics i les interconnexions entre els diversos elements. El procés de simplificació de la forma és per millor expressar els trets essencials o més sorprenents de cada element [316]. En qualsevol cas, fins i tot les formes aparentment més abstractes, sempre ens poden remetre a algun element concret. Per altra banda cal parlar d'altres vies a través de les quals, Mirñ s'interessés en general per les manifestacions primitives: el Museu Arqueològic Provincial de Barcelona, el Museu Etnogràfic del Trocadero de París o el Musée des Antiquités Nationales a St. Germaine-en-Laye, prop de Parìs; revistes d'avantguarda com *L'Esprit Nouveau*, *Cahiers d'Art* o *Documents*, etc. [317].

José M. Pardo ha esmentat com en l'obra en general de l'artista, es donen certes analogies amb el pintor prehistòric, tant en el procediment com en el sistema de representació, que tenen a veure, seguint Sigfried Giedion, amb l'abstracciñ gestual, el concepte espacial, el caràcter del fons, la transparència dels cossos, la simultaneïtat i el moviment [318].

---

[315] De manera especial *Les Fonctions mentales dans les sociétes inferieures* (1910) i *La Mentalité primitive* (1923).

[316] "The creation of such a nonrational, multidimensional imaginery certainly has affinities with Surrealism, and yet Miró's approach relates more expressly to Lévy-Bruhl's ideas on prelogical thinking, Like primitive, Miró's portrayed a situation not in terms of external, visual appearances, but by stressing mystical bonds and interconnections between diverse elements. In his extreme simplification of form, his concern was with expressing the essential shape, or indicating a striking feature of any element". Stich 1980, p. 15.

[317] Stich 1980, p. 11-12.

[318] ""El determinisme que imposen les formes en el suport, que tanta d'importància té en les pintures paleolítiques, tenen la seva analogia en el cas de Miró, on l'accident –existent o provocat- juga, en l,,acte inicial del procés creatiu, un important paper com a punt de partida. En la concepciñ de l'espai, mancat de marc i lluny de ser caòtic i arbitrari, comparteixen la seva intangibilitat i el seu caràcter

El segon àmbit d'aquest itinerari cap el despullament afecta als colors. Miró, ara, recorda amb passió la pintura romànica i la reduïda gamma cromàtica que utilitza: "Els frescos del segle X sñn pintats d'aquesta manera", comenta. L'extraordinari llegat d'art romànic a Catalunya, sempre havia estat un referent important d'admiraciñ per l'artista. Recorda quan de petit visitava els frescos del Museu d'Art de Catalunya. L'interès està en relaciñ, així mateix, amb el sentit d'austeritat que desprèn i en l'anonimat dels seus executors. El nombre de colors de Miró, com ja hem anat comprovant, es redueix, bàsicament, als següents: negre, vermell, blau, verd, groc, marró i blanc, tot i que en les barreges cromàtiques pel fons, l'espectre sembli més ample. Cal assenyalar que el negre és més que un color, és el vehicle de l'escriptura mironiana, capaç de fer alhora les tasques pròpies d'un color, d'estructurar les composicions i de perfilar tots els motius. En la lectura que fa Alexandre Cirici dels colors de l'artista, apunta que no fa servir l'esquema hexagonal del color espectral: vermell-verd, morat-groc, blau-taronja; sinñ l'esquema octogonal japonès: vermell-negre, morat-verd, blau-groc, blanc-taronja [319]. La diferència és que mentre la gamma tradicional europea té un origen òptic i respon a la descomposició de la llum i dels fenòmens òptics

multidireccional. La representació del moviment – consustancial a l'art paleolìtic i perfeccionada en el període magdalenià- és especialment significativa en l'obra de Joan Miró, igual que la transparència dels cossos, propietat fàcilment apreciable en gran part de l'obra. La simultaneïtat –la superposició de formes i contorns de seqüència cronològica dispar- té el seu millor exemple en l'autorretrat començat el 1937-38 i represès el 1960... i també en la sèrie que realitza entre 1965 i 1976, sobre pintures d'autors anònims i de dubtosa vàlua artìstica, que adquireix als mercats de vell i que denomina "pasterades"". Pardo 1993-94, p. 89.

[319] « A partir d'aquest esquema, sol jugar amb uns registres caracteritzats per l'alternança de la tria. Per exemple : vermell, blau, negre, groc, o bé morat, blanc, verd, taronja. Dos colors del primer registre, el vermell i el blau, són els colors fonamentals de Miró, que corresponen sens dubte a dues sensacions tàctils concretes, la de la calor i la del fred. En contrast, el negre no sol ésser emprat com a color, sinó com a vehicle d'escriptura. L'esquema més freqüent és, doncs, un grafisme en negre, pintat amb blau i amb vermell. ». Cirici 1971, p. 116.

derivats de la superposició de llums de color diferent, o filtrats per vidres de color diferent; la gamma japonesa té un origen artesà, i per tant, l'aspecte manual i tàctil la caracteritzen [320].

Un altre dels trets més destacats de la sèrie és que aconsegueix un efecte de gran policromia amb un nombre molt reduït de colors. Això és possible per diversos motius, en primer lloc per l'indiscutible mestratge quan a la selecció [321], i a la ubicació dels colors, i en segon, a causa de la característica parcel·laciñ dels espais d'intersecciñ dels motius, i del joc de colors i de ritmes visuals complementaris que els emplenen. Valeriano Bozal parlava, a propòsit de l'obra *Carnaval de l'Arlequí*, de 1925, d'un sistema de ressonàncies de colors que condueixen la mirada d'un a altre motiu o zona de la imatge sense cap prioritat, que configuren una xarxa de relacions en el conjunt de la imatge i, d'aquesta manera, la unifiquen [322]. En el cas de les *Constel·lacions*, també podem veure un sistema de ressonàncies cromàtiques que aconsegueixen mantenir activa la mirada sense aturar-se.

En aquest sentit també cal parlar, com una constant en la sèrie, del contacte entre els diferents personatges. L'atracciñ o els punts de tactilitat es concreten, sovint, en les amples i llargues cabelleres o els raigs del sol i de les estrelles. La sinuositat de les seves línies creen un singular entramat

[320] Cirici 1971, p. 120.

[321] J.M. Pardo s'ha referit a la sensibilitat de l'artista en l'apreciaciñ de diferències de to per una mateixa denominaciñ de color: "Extremadament sensible a aquest fet diferenciador, aprofita les variacions que es produeixen entre les distintes marques per a un mateix pigment, cosa només possible en retines receptives i extremadament exigents. Entre les varietats del blau, que tant li agrada, manifesta preferència per una en particular, d'obtenciñ artificial i especials qualitats òptiques: el ceruli, al qual es refereix, pràcticament sempre, en la seva primitiva denominació comercial, *Coeruleum*". Pardo 1993-94, p. 78.

[322] "El "orden" también es cromático, realizado de tal manera que se consigue establecer un sistema de resonancias: resonancias del azul, del amarillo, del rojo, que conducen la mirada de uno a otro motivo, de una a otra zona de la imagen, sin priorizar dirección o parte algunas y que, simultáneamente, afirman un tramado de relaciones en el conjunto de la imagen y así la unifican". Bozal 1995, p. 338.

i serveix, igualment, de possible pauta de lectura i de narració. Les formes i els colors sñn els dos elements més destacats d'aquest moment. L'artista primer crea en formes i després omple, enriqueix i equilibra mitjançant l'ús del color:

> *"¿Se guía usted por las formas o al mismo tiempo imagina los colores?*
> Por las formas. El punto capital, para mí, es la forma. Si en la primera etapa se logra la forma, todo está salvado. Los colores llegan automáticamente. Por ejemplo, allí hay un ángulo que será rojo; entonces, en relación con ese ángulo rojo, otra superficie de la tela debe llevar azul, rojo, etc." [323].

Precisament, Nicholas Watkins ha posat de manifest la influència dels siurells de l'artesania popular mallorquina en la seva obra del període comprés entre 1933 i 1944. Per una part quan als aspectes formals, però també pel que fa a l'afinitat per l'essencialitat del cromatisme i la seva combinació: vermell-verd, vermell-groc; vermell, verd i blau i, més ocasionalment blau i groc, sempre amb el fons blanc [324]. L'al·lusiñ a la puresa de la pintura i de l'esperit de Mirñ, ja havia estat posat de relleu per Robert Desnos, ferm defensor dels elements màgics, imaginatius i automatistes del surrealisme [325].

L'any 1931, Georges Hugnet havia insistit en la puresa de l'artista, en la preocupació per la simplificació i la plàstica més depurada. També en ressalta la influència de la cultura popular catalana, els seus colors, formes i música que fa del sentit plàstic de Miró un do de naixement [326].

---

[323] Raillard, 1998, p. 149.

[324] "The most usual colour combinations are again close to Miró's characteristic palette: red and green; red and yellow; red, green and blue; and, more rarely, blue and yellow".

"The savage intensity of much of Miró's work from 1933 to 1944 is quite outside either the spirit or formal inluence of the Majorcan whistles". Watkins 1990, p. 92 i 94 respectivament.

[325] "La pintura de Mirñ es sin duda la más pura del mundo, del mismo modo que ese pintor es uno de los espìritus más puros de la época". Desnos 1929.

[326] "Mirò [sic] est espagnol, catalan surtout, et sa peinture ressemble à son hérédité. En elle ransparaît tout ce qui l'a toujours enlouré depuis sa jeunesse, lui et ceux qui l'ont engendré. La déformation dans laquelle il se plaît à couler son inspiration, inconsciemment, s'apparente à celle des objets populaires stylisés des

La línia, que traça aquestes formes dels personatges i demés elements del vocabulari mironià, sempre sorgeix, segons ha manifestat l'artista, com per impuls autònom i atzarós, com si una força immanent guiés la mà magnetitzada de l'artista. Efectivament, cal parlar d'un marcat component de linealitat i de formalisme en la sèrie.

> *" Mientras habla, se ha acercado usted a la tela como fascinado por lineas imaginarias...*
>
> ¡Muy reales!
>
> *Es como si dibujara caminos sobre un terreno*.
>
> Sí, así es. Impulsado al azar, pero por una fuerza más poderosa que yo y que no puedo dominar.
>
> *Pero que está regida por los límites del marco: un empuje autónomo y un progreso rítmico.*
>
> Exactamente. Por ejemplo, este trazo que sigue hasta allá comienza aquí. Fatalmente soy arrastrado hasta allí, hasta el fin; si no, perdería intensidad. Y se equilibra con este otro. Y así mismo, las manchas de color, el azul, el verde, el rojo, el naranja, las gotas que han caído y he aprovechado, el amarillo, muy poco amarillo, en el medio de la tela, los equilibran." [327].

En aquesta descripció realitzada a Raillard resulta molt indicativa la resposta de Miró quan aquell li parla de la fascinació de les línies imaginàries. Mirñ, ràpidament, li respon que sñn molt "reals", és a dir, que ell les "veu" gairebé ja traçades en la superfìcie del paper. Tanmateix, la fatalitat que atreu aquestes línies i les formes que defineixen hem de pensar que finalment sempre són controlades en última instància per la ment i el sentiment ordenador de l'artista. No hem d'oblidar que l'equilibri compositiu és un tret que sempre ha caracteritzat la seva obra.

Mirñ parla a Taillandier d'un tercer àmbit dins aquesta simplificaciñ que afecta als personatges. Defuig del detallisme que havia necessitat de tornar a practicar a finals dels anys trenta, on la culminació més notable

---

catalans : animaux, sifflets, vases... coloriés de couleurs crues qui sont les siennes ; ses couleurs sont celles du ciel ; du soleil et du sang ; ses contours ont la franchise dure et inattendue des paysages de là-bas et ses mouvements celle des danseurs et des paysans, comme la ligne mélodique de son dessin a le son âpre et incisif d'une trompette et le rythme d'una sardane. Son sens plastique est un don natif, intuitif comme chez Picasso ». Hugnet 1931, p. 338.

[327] Raillard 1998, p. 146.

potser l'*Autoportrait I* de 1937-38 [328]. L'artista busca una nova i més alta dimensiñ, la de la vida imaginària, que és possible gràcies a l'absència de detalls que particularitzen. En aquest sentit, la simplificació dels personatges en els seus trets elementals, és una manifestació de la voluntat de posar de manifest els denominadors comuns que uneixen als éssers humans:

> "Quan un espectador es reconeix en els meus personatges, no sent pas allò que el separa, sinó allò que els uneix a tots els homes, tant si és blanc com negre, del sud com del nord, negre o xinès.
>
> Hi ha una frase de Confuci que m'ha colpit: "Tots els homes sñn iguals, només els costums els diferencien"" [329].

Per altra banda, cal recordar la profunda convicciñ de l'artista per l'animisme primitiu, expressat de manera explícita en nombroses ocasions com en aquest cas a Georges Duthuit l'any 1936:

> G.D.: Pretende que cada cual viaje con su propia luz.
>
> MIRÓ. Y que en todas partes uno encuentre el sol, una brizna de hierba, las espirales de la libélula. La entereza consiste en permanecer en la casa propia, cerca de la naturaleza, ajena a nuestros desastres. Cada mota de polvo posee un alma maravillosa. Pero, para comprenderla, es necesario volver a encontrar el sentido religioso y mágico de las cosas, el de los pueblos primitivos..." [330].

De ben prest, Miró ja havia apostat per una recuperació dels valors del primitivisme en l'art, com també ja havien fet altres artistes del moment. Com assenyalava J.J. Sweeney l'any 1948, no s'ha de confondre aquest terme amb una mena de pintors de diumenge o de *naïfs* als quals també s'els ha aplicat el concepte de primitivisme. J.J. Sweeney, que reivindica la figura d'Henri Rousseau, *le douanier*, realitza una curiosa

---

[328] *Autoportrait I*, llapis grafit, ceres i oli damunt tela, 1937-38.

[329] Taillandier 1959, traduït a *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 427.

[330] " G.D.- Vous prétendez que chacun voyage avec sa propre lumière... Miró.- Et que partout on trouve le soleil, un brin d'herbe, les spirales de la libellule. Le courage consiste à rester chez soi, près de la nature qui ne tient aucun compte de nos désastres. Chaque grain de poussière possède une âme merveilleuse. Mais pour la comprendre, il faut retrouver le sens religieux et magique des choses, celui des peuples primitifs... ». Duthuit 1936, p. 262. Traducció al castellà a Marí 1993, p. 89.

comparació entre aquest i Miró. Creu que totsdós són molts similars però mentre Rousseau pinta amb un llenguatge del segle XIX, Miró ho fa amb un del segle XX [331].

L'any 1917 expressava al seu amic E.C. Ricart, amb un to apassionat i incendiari, la necessitat de trasplantar l'home primitiu a la moderna ciutat de Nova York:

> "Esperant amb ansia saborejar els escrits futuristes en contra la passatista Roma i dels clars de lluna. Fora tot sentimentalisme! (...) Siguem ben mascles. Trasplantem l'home primitiu a l'ultra modern New York, injectem la seva anima del soroll del metropolitá (...)" [332].

En les anotacions que l'artista realitza els anys 1940-41 es refereix en reiterades ocasions a les pintures prehistòriques de *Las Batuecas*, reproduïdes a la col·lecció *Historia de España*, el primer tom de la qual, dedicat a les èpoques primitiva i romana, és a càrrec de Luis Pericot García [333], i s'hi refereix, per exemple, en els següents termes:

> "En "Une femme" pensar en els ìdols prehistòrics re/ produïts en el I volum de la Història d'Espanya/ que té l'Alexandre" [334].

O bé:

> "...pensar sempre en les pintures/ prehistòriques de Las Batuecas,/ reproduïdes a la Història d'Espanya/ què té l'Alexandre" [335].

El volum en qüestió era del doctor Lluís Juncosa Iglesias, cunyat de Miró, que ho havia dipositat, mentres ell en aquells moments encara estudiava medicina, a casa del seu cunyat Alexandre Rubió Balet, casat amb la germana Josepa Juncosa, i per tant, també cunyat de Miró [336].

---

[331] "The only diference (a necessary one in the case of two true artists) is that Miró paints his lyrics in the idiom of the twentieth century while Rousseau painted his in that of the nineteenth century". Sweeney 1948, p. 65.

[332] Combalía 1990-91, p. 41.

[333] Vegeu Pericot 1934.

[334] FJM 1377 (Quadern FJM 1323-1411).

[335] FJM 1545 [1940] (Quadern FJM 1544-1553).

[336] El llibre i la identitat del cunyat foren identificats per José Morata. Vegeu Morata 1991, p. 224 nota n. 7.

En les mateixes pàgines d'aquest volum que Mirñ va veure, les imatges referides a *Las Batuecas* (Salamanca) són vàries i agafades dels volums primer i segon del llibre d'Henri Breuil *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, segons consta als peus de foto [337]. Totes les reproduccions són en blanc i negre, encara que als peus de foto s'indiquen els colors emprats. En la pàgina 94 hi ha una fotografia del paratge natural on es troben, aclarint les zones en que es divideix: *Canchal de las cabras pintadas*, *Cueva del Cristo*, *La Pizarra* i *El Zarzalón*. A la pàgina 95 hi ha dues reproduccions del *Canchal del Zarzalón* i del *Canchal de la Pizarra* respectivament. En la primera (Fig. 4) apareixen un conjunt de quatre figures humanes molt estilitzades, cada una de les quals té una particular disposiciñ. Un d'ells, segon s'indica al peu de foto, sosté amb les dues mans un instrument i un altre du la indicaciñ d'un vestit. Els dos que resten, presenten uns signes sobreposats al damunt, concretament tres pals en un cas i una mena de sol en l'altre. Per les indicacions que fa Ll. Pericot, els homes són de color negre i els signes de color vermell [338]. En la segona reproducciñ, hi ha imatges naturalistes d'animals, concretament dos toros i dues cabres a la zona de la dreta i de mida reduïda, i un gran linx a l'esquerra, totes ells en actituds dinàmiques i de color vermell obscur [339].

[337] A la bibliografia sobre l'art rupestre esquemàtic de la pàgina 602, Ll. Pericot fa constar la utilitzaciñ dels toms I i II, publicats a Parìs l'any 1932. Segons S. Stich, l'any 1933 es publiquen a Parìs tres volums, i l'any 1935 el quart. Stich 1980, p. 60, nota n. 28.

[338] El text del peu de foto és el següent: "Pinturas de las Batuecas. El Canchal del Zarzalón es de los que contienen pinturas en el valle de Las Batuecas. Las que reproducimos aquí representan figuras humanas de color negro con otros signos en rojo, superpuestos. Uno de los hombres sostiene un instrumento, y otro lleva la indicación de un vestido, con dos trazos laterales. Reproducidos a ¼ de su tamaño. Breuil « Les *peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique* ».

[339] " Pinturas del Canchal de La Pizarra (Las Batuecas). Entre las figuras que se acercan al naturalismo de otras zonas artísticas, se hallan, en Las Batuecas, las del Canchal de la Pizarra. En color rojo obscuro vemos reproducidos aquí dos cabras, dos

La següent reproducció de *Las Batuecas* és el gran fris de les cabres pintades, on hi veiem una gran quantitat dels dits animals, distribuïts en diverses agrupacions i que s'ens indica que sñn acolorits de vermell i vermell marronós (Fig. 5). Cal ressaltar, a la zona inferior, un motiu vertical amb quatre bastons més petits que el creuen, que just al damunt tenen pintats, de manera naturalista, dos peixos blancs [340]. La següent il·lustració també pertany al mateix abric de les cabres pintades. En aquest cas, la majoria dels animals són de color blanc, amb grans banyes i en posicions estàtiques, que estan superposades a uns signes de ratlles i punts de color vermell [341]. Molts d'aquests signes estan distribuïts de forma seqüenciada i en agrupacions, la qual cosa fa pensar en una ordenació evident a mode d'alfabet visual. Tanmateix, on aquesta circumstància és més evident és en la següent reproducciñ d'unes pintures de la *Cueva del Cristo* (Fig. 6) [342]. En ella hi ha una nombrosa proliferació de fileres de

toros en la parte superior derecha, y en la parte izquierda un animal que acaso pueda clasificarse como un lince. Las dudas en la interpretación prueban la poca habilidad con que el artista reprodujo los animales, especialmente los supuestos toros (2/5). Breuil « Les *peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique* ».

[340] "Pinturas de Las Batuecas. En el gran friso de "Las Cabras pintadas", el más importante de los abrigos de Las Batuecas, hay figuradas un buen número de cabras monteses en color. El grabado reproduce una parte de aquella decoración, viéndose las cabras de color rojo y rojo parduzco, una de las cuales se halla recubierta por un signo escudiforme alargado, también rojo. Son muy curiosos los peces dibujados en blanco, superpuestos al signo de la parte inferior. Breuil « Les *peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique* » Reducción a 2/3 aproximadamente ».

[341] " Pinturas de Las Batuecas. En los numerosos abrigos de Las Batuecas se encuentran en gran abundancia las pinturas de la época neolítica, y entre ellas algunas representaciones de época más dudosa, ya que por su naturalismo podrían ser paleolíticas, representando entonces una curiosa extensión del arte rupestre. El grabado reproduce una parte de las figuras del abrigo llamado de "Las Cabras Pintadas", en el que las hay de tres colores. Las cabras de color blanco se aprecia que se superponen a unos signos, rayas y puntos, de color rojo subido, y a su vez están recubiertas, en la parte izquierda, por una cabra y un signo raro en negro. Breuil « Les *peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique* ». Reducido a 2/5 aproximadamente".

[342] "Pinturas de la Cueva del Cristo. El valle de las Batuecas comprende un buen número de canchales, de acceso muy dificil, y entre ellos el conjunto llamado "Canchal del Cristo", del que forma parte la "Cueva del Cristo" propiamente dicha. En esta, las figuras, de color rojo y rojo obscuro, son puntos, rayas, imágenes solares, signos

punts i ratlles, així com signes pectiniformes. La seva distribució potser sigui indicativa, com en el cas anterior, d'un llenguatge sìgnic. Resulta especialment singular d'aquesta imatge, la localitzaciñ de fins a set astres solars, fets a partir d'un disc sense emplenar i varis raigs, situats en diferents llocs de la superfície pintada, així com un signe en forma d'escala, amb una lleugera inclinaciñ cap a la dreta, compost de dos segments verticals llargs i cinc d'horitzontals més petits (Fig. 7). No hi ha dubte que les imatges d'aquesta reproducciñ de la *Cueva del Cristo* són les que presenten majors afinitats amb el vocabulari mironià, i resulta sorprenent la inclusiñ de l'escala, el signe que per a Mirñ al·ludeix a l'evasiñ i que més ens evoca l'estat d'ànim de l'artista en aquests anys.

La darrera imatge reproduïda d'aquest emplaçament de *Las Batuecas* és una fotografia de l'Arxiu Mas de Barcelona, que mostra les parets de l'abric del *Canchal de las cabras pintadas* [343].

Ens trobem, per tant, davant la precisa localitzaciñ d'un dels punts de partida dins la creació mironiana. És conegut, que dins el seu procés d'elaboraciñ i maduraciñ, les relacions i la correspondència sovint no sñn explìcites entre el punt de partida i la concreciñ en l'obra. Tanmateix, sempre hi podem rastrejar algunes evocacions subtils. Més enllà de les correspondències explícites que podem establir entre determinats signes com els punts i ratlles agrupades, els discs solars o l'escala en el vocabulari mironià d'aquests moments, ens sembla necessari destacar

---

pectiniformes, un escaleriforme (bien visible en el grabado) y otros signos indescifrables. La reproducción que damos está hecha a 1/6 del tamaño natural. Breuil « Les *peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique* ».

[343] "Pared del Canchal de "Las cabras pintadas", con pinturas en rojo. Esta fotografía da perfecta idea del aspecto de las paredes rocosas de los abrigos en que se nos han conservado la mayoría de representaciones pictóricas correspondientes al Neolítico lo mismo que las paleolíticas en la zona levantina de la Península. Muchas de estas habrán desaparecido al desprenderse con el tiempo trozos de estas rocas, como se ve en la parte inferior del grabado, o por la acción inconsciente del hombre. Fot. Arxiu Mas".

l'impacte del conjunt que les pintures de *Las Batuecas* degueren afectar en l'ànim de l'artista, la seva simplicitat i potència expressiva alhora, tal i com s'hi refereix en un quadern d'anotacions:

> «... que aquests signes siguin de la expressivitat de les/ pintures prehistòriques de les coves de "Las Batuecas",/ altrament seran nuls » [344].

És curiós que Miró recordés amb insistència només aquestes, ja que en el mateix volum, abans, enmig i després de *Las Batuecas*, hi ha altres reproduccions d'arquers i d'escenes de caça del barranc de Valltorta, pintures esquemàtiques de Peðalsordo a Badajoz o d'Almadén a Ciudad Real.

S. Stich va llançar la hipòtesi de que Miró es referís al volum quart del llibre d'H. Breuil que incloïa una extensa secció sobre *Las Batuecas*, i que a l'autora li serveix per establir un conjunt de similituds amb les constel·lacions [345]. Creu que les evidències més notables es produeixen en certa iconografia dels sols, estrelles, escales, rodes, etc. Un cas concret és el signe del doble triangle que es toca per una de les puntes a mode de rellotges d'arena, que Breuil va identificar com a representacions d'ìdols femenins. Stich afirma que Miró va adoptar aquest signe i que en unes anotacions hi feia referència, per això creu que estava al corrent del significat que Breuil els donà [346]. Tanmateix, ens inclinem a pensar que

[344] FJM 1401 (Quadern 1323-1411 [1934-35 i 1940-41]).

[345] "In his diary notebooks from this period, he wrote: "Above all, keep in mind the prehistoric Iberian paintings and those of Las Batuecas which are reproduced in the history of Spain owned by Alexandre". Mirñ may have been referring here to the four-volume catalogue by Henri Breuil which documents schematic rock painting in the Iberian peninsula and includes an extensive section on Las Batuecas. In almost all of its numerous illustrations, it is possible to discern features which predominate in the "Constellations" compositions". Stich 1980, p. 48.

[346] "Breuil viewed the latter (fig. 42) as women, possibly representing female idols. Miró adopted this image as a primary motif in his series and made particular note of it in his sketchbook. He wrote: "For a *Woman* think of the prehistoric idols reproduced in the first volume of the history of Spain owned by Alexandre." (...) Thus it is evident that he was also aware of the significance imputed to such images.

Miró va poder adoptar aquest signe i el seu significat del mateix llibre de Ll. Pericot. En la pàgina 98 hi són reproduïdes aquestes mateixes estilitzacions humanes, majoritàriament femenines, agafades del llibre de Breuil, i, en el peu de pàgina, Ll. Pericot parla de la curiositat de les figures que Breuil denomina "dones almerienses" per reproduir el tipus d'ìdol "almeriense", així com de la sensaciñ de vida que desprenen tot i l'esquematitzaciñ [347]. Precisament, aquesta darrera observació ens sembla interessant perquè Miró, com hem vist, buscava ajuntar la síntesi i la capacitat evocadora d'expressiñ i vida.

Totes aquestes referències ens fan pensar que Miró es va inspirar en l'obra de Ll. Pericot, editada l'any 1934, que recollia les il·lustracions d'H. Breuil, només un any després de la seva publicació el 1933. En qualsevol cas, no es pot descartar del tot que l'artista hagués pogut veure l'ediciñ original de l'obra d'H. Breuil a Parìs, abans de veure la de Ll. Pericot a Palma l'any 1940 o 1941. S. Stich afirma que Mirñ estava familiaritzat amb algunes publicacions sobre art prehistòric, com el mateix Miró li va comentar, tot i que no s'enrecordava quines eren ni quan les va veure per primera vegada. També li diu que el seu coneixement sempre fou exclusivament a través de les reproduccions [348].

Throughout the series, Miró –like prehistoric man- used these suggestive forms as a basic vocabulary.". Stich 1980, p. 48.

[347] "Estilizaciones Humanas. Del abrigo de las Viðas (Zarza, Alange, en la provincia de Badajoz), reune el abate H. Breuil estas figuras extraordinariamente curiosas, que él llama de "mujeres almerienses" por reproducir el tipo de ìdolo almeriense. En el centro parecen identificarse una madre con su hija, y una pareja de hombre y mujer. Desde luego, las mencionadas, y otras figuras del mismo grabado, tienen, dentro de su esquematización, una sensación de vida plenamente notable. (Reducidas a 1/6 de su tam.). Breuil « Les *peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique* » ». Pericot 1934, p. 98.

[348] "Conversation with the autor, Mirñ said that he knew some of the key texts but no precise recollection of which ones he had seen or when he had first seen them. He also stated that his familiarity with prehistoric rock shelter and cave paintings was exclusively from reproductions. He had not visited the actual sites, although many of them are located not far from his farm at Montroig. (Eventually he did visit Altamira,

Cal tenir en compte la capacitat a voltes polisèmica, ambigua o fins i tot de difícil comprensió dels signes mironians [349]. Una interessant relació és la que ens fa constar Cristòfol Serra, quan parla de les afinitats poètiques entre Miró i Ramon Llull. C. Serra destaca, així mateix, la necessitat absoluta del signe en l'obra lul·liana [350].

Respecte a la qüestió del fons de les composicions de la sèrie, també ens podem deixar guiar per les seves declaracions sobre el procés d'execuciñ d'aquestes obres, l'artista es mostra fascinat per fregar la superfície del paper i treure'n suggerències de formes [351]. El resultat és una superfície porosa i texturada, que li permet defugir de la pulcretat que ha d'atacar. El primer que fa és establir un diàleg amb el material de suport de les seves obres, diàleg on l'atzar sempre té algunes coses significatives que aportar. En les següents declaracions, Miró ens posa en la pista exacta

---

when preparing the ceramic walls for Unesco in 1955-58)". Stich 1980, p. 61, nota n. 27.

Les imatges que S. Stich reprodueix al seu assaig, recollides del llibre d'H. Breuil, que també són al llibre de Ll. Pericot són les següents: pintures de la *Cueva del Cristo*, p. 17; siluetes de mans de la *Cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander*), p. 19; i les estilitzacions humanes de les "Dones almerienses", p. 48.

[349] " It is poetic in the broadest and truest sense of the term: a hieroglyph of infinite connotations. Some of Miró's signs appear deceptively legible, other signs escape us. For true to his poetic principles, Mirñ does not "name"". Vegeu Rowell 1974, p. 96.

[350] "Las afinidades de Mirñ y Lulio no son de orden intelectual, ni temperamentales, pero sí poéticas. La originalidad poética de Lulio, que se convierte en él en una obsesión, tiene puntos de semejanza en el ineditismo furioso de Miró. En Lulio encontramos páginas netamente surrealistas y textos que constituyen una suerte de prefiguración de la concepción surrealista del lenguaje y del arte. Por ejemplo, Lulio creìa en la necesidad absoluta del SIGNO. Su "libro de Maravillas" está cuajado de signos. Todo [sic] sus ejemplos son signos de contenido oscuro que se relacionan abstrusamente con la materia que quieren ilustrar. Están colocados en un plano ideal o real de modo que parecen fuera de razñn". Serra 1968, s/p.

Precisament en els quaderns d'anotacions d'aquests anys hi ha vàries referències a R. Llull, una d'elles es refereix al *Llibre de les Meravelles*: *"Ramon Llull/ Llibre de Meravelles/ (Els nostres clàssics)"*. 1463 a. FJM Quadern 415-1463.

[351] Agnes de la Beaumelle ha analitzat l'audàcia de l'experimentaciñ en el tractament del fons, les tècniques mixtes o els annels d'assassinar la pintura o bé fer antipintura, en l'obra mironiana dels anys vint i trenta. Vegeu Beaumelle 1999.

del procés de realitzaciñ que es produeix a partir del fons. També l'atzar torna a intervenir quan l'artista decideix netejar els pinzells en el paper que emprarà per fer la primera constel·lació, quan en realitat, el quadern només era per netejar, no per servir com a suport final d'una obra. D'aquesta manera trobem una continuïtat cromàtica en els fons nebulosos de tota la sèrie, una semblança que ens permet agrupar determinades obres en funció de la pauta cromàtica dominant dels fons:

> "No sufrìa mientras trabajaba, aunque me costaba mucho debido al formato reducido. Primero dibujaba la obra al carbón. No era nada fácil, y por eso cuando terminaba me ofrecía un premio: iba a tomar café con leche y una ensaimada; era un buen premio, pues estaba sin blanca. Sí, efectivamente, el hallazgo del fondo fue el punto de partida que me sugirió lo demás. La cosa sucedió así: había comprado en París un álbum para limpiar los pinceles, y al hacerlo por primera vez me quedé asombrado del resultado. Desde entonces, al terminar una Constelación limpiaba en una página nueva los pinceles, quedando así preparado el fondo para la siguiente" [352].

Un altre testimoni en aquest mateix sentit, és el donat a Roland Penrose, en el qual podem observar, altra vegada, la importància del treball del fons que el guiarà en els trets específics que conformen cada una de les peces:

> "Tenìa Mirñ consigo un álbum que habìa escogido por la rara calidad y belleza de su papel. "Los materiales -me escribía no hace mucho- siempre me escitan y me proporcionan puntos de partida de una gran riqueza". Empezñ, no obstante, pintando varios lienzos, influido por el paisaje abierto y por los pájaros que revoloteaban sobre la llanura. En la misma carta explicaba cómo esto le llevó a usar su álbum y a la realización de la serie de *Las Constelaciones* (1939-1944), uno de los más brillantes episodios de su carrera.
>
> Concluído mi trabajo (de pintar al óleo), metí las brochas en petróleo y, para secarlas, las restregué contra las blancas hojas de papel del álbum, sin guiarme por ninguna idea preconcebida. La manchada superficie me puso en buena disposición y provocó el nacimiento de formas, figuras humanas, animales, estrellas, el cielo, la luna y el sol. Dibujé todo ello al carbón con gran vigor. Una vez conseguido un equilibrio plástico y puestos en orden todos estos elementos, empecé a pintar al gouache, con el minucioso esmero del artesano y del primitivo; esta labor requerìa bastante tiempo..." [353].

[352] Permanyer 1978, s/n.

[353] Penrose 1991, p. 100. Cal fer notar l'error de R. Penrose en la dataciñ de la sèrie: 1939-1944.

Del text de R. Penrose es desprèn que Miró va utilitzar per primera vegada alguns papers per assecar els pinzells mentre estava fent la sèrie *Varengevile I* o *Varengeville II*, i no que fos al temps de realitzar les constel·lacions, tal i com interpretàvem per les declaracions a Lluís Permanyer publicades uns anys més tard, concretament el 1978. Una hipòtesi viable que podem contemplar és que Mirñ, al veure l'interessant resultat en la textura del paper, intentés fer-ho damunt la tela en les sèries de Varengeville. En la primera, l'artista va deixar a la vista el porus granellut del fons, en algunes zones, el refregat blanc de la superfície. En la segona, es va decidir anar una passa més enllà de manera contundent i, en comptes d'utilitzar una tela convencional, es va decidir per la xarpellera. Aquest canvi, suposà una aposta per un major protagonisme del fons aspre i rugñs, d'un tramat més bast i artesanal, molt més dificultñs per l'extensiñ dels pigments i la definiciñ de les formes. Quan a la iconografia no hi ha canvis substancials. Una vegada assajats aquests fons i la resposta dels materials, decideix emprar els fulls del quadern, tractats amb zones de refregat per deixar sortir el porus del paper, la qual cosa modifica el to i la matèria del colors aplicats. En definitiva, podem parlar d'un seguit d'experimentacions i d'efectes visuals, quan al tractament de la textura de les superfícies, que abrasa i relaciona totes tres sèries: *Varengeville I*, *Varengeville II* i *Constellations* [354].

[354] J. M. Pardo ha parlat d'un tractament òpticament similar de les *Constel·lacions* i tres pintures prèvies de la sèrie *Varengeville II*: "En les pintures prèvies a les Constel·lacions, tres de les cinc pintures es varen realitzar sobre tela de significativa trama gruixada (Dupin, núm. 529, 530, 531), amb un tractament de textura de fons que és similar –òpticament- a les Constel·lacions, sèrie que realitza sobre paper per a aquarel·la, gruixat i de textura evident". Pardo 1993-94, p. 82. Cal fer notar que la resta de les nou teles de que consta la sèrie *Varengeville II*, també són fetes damunt xarpellera, d'efectes òptics similars.

Aquest autor inclou l'obra *Le léver du soleil* dins la sèrie Varengeville II, quan en realitat és la primera constel·lació : « En aquesta sèrie prèvia, *Varengeville II*, es pot

Per a Margit Rowell, aquests fons de les *Constel·lacions* estan entre els més sensibles i sublims de la seva trajectòria fins aquell moment. En el seu anàlisi, comenta que la textura delicada i transparent del fons, aconseguida mitjançant la humidificació, el raspat, el fregat, etc. semblava requerir un gest creatiu d'extremat control i discreciñ [355]. Tanmateix, l'aspecte més important no és la iconografia, sinñ la disposiciñ de xarxes regulars. És la idea de la constel·lació com una configuració de connexions de punts o signes, sense accents dominants, on cap signe està aïllat com a tal i cada un està, o bé reiterat o bé seqüencialment, connectat amb un altre. En definitiva cap signe està privilegiat en forma o contingut, i els colors s'impliquen en la imatge total:

> " Of course this is what justifies the idea of a "Constellation": a configuration or design produced by an arbitrari circuit connecting points or signs. There is no dominant accent on any part pf the whole; not even the thematic figures that relate to the poetic title are projected in relief. Ni sign is isolated as such; each one is either reiterated or sequentially connected to another. No sign is privileged in either form or content. The islands of flat, bright color are intimately implicated in the total image: a complex web, a constellatory rhythm of infinitely nuanced interrelationships" [356].

M. Rowell ha parlat de pintura existencialista, en el sentit que res o ningú existeix excepte com un terme en una relació amb una altra cosa o persona. Tot això, estaria en connexió amb els desitjos de Miró de retornar a l'anonimat de les experiències primàries:

> " Indeed, one could call this existentialist painting insofar as the philosophy of existentialism, born of World War II, can be understood as asseting that nothing (or no person) exists except as a term in a relationship with something (or someone) else, that man is not an individual in the traditional idealist sense but part of a total scheme, in which his identity depends on its recognition by other existing beings.

---

considerar com a precedent de les *Constel·lacions* l'obra *L'alba* (Dupin, núm. 538), on inicia un procediment que es pot suposar com a l'aproximaciñ tècnica que, posteriorment, dóna lloc a la solució de les *Constel·lacions*". Pardo 1993-94, p. 82.

[355] Rowell 1971.

[356] Rowell 1971.

> This outlook, in congruence with Miró's desire to return to the anonymity of primary experience, may have been an unconscious guideline to his creation" [357].

Posteriorment, M. Rowell tornarà a insistir en l'estructura compositiva com una sintaxis constel·lada, que considera sorgeix als anys vint i que tindrà períodes privilegiats com, precisament, els anys 1940-41, o bé els anys seixanta:

> "El perìodo de los aðos veinte fue un perìodo rico y fecundo en el que Mirñ descubrió su sintaxis básica. Esta sintaxis "constelada", una vez elaborada, subyacerá, más próxima o más lejanamente, a toda su obra de madurez, desde la más figurativa a la más "abstracta". A través de la disociaciñn y la desorientación de los motivos y de su suspensión sobre un fondo vacío y sin puntos de referencia, se manifiesta una libertad que aparentemente es absoluta pero, sin embargo, está regida por las leyes de una conciencia plástica. Esta libertad se corresponde con una visión profunda del mundo fenoménico e imaginario.
>
> Esta sintaxis subyace siempre a las composiciones de Miró, pero en algunos períodos privilegiados se convierte en el auténtico tema de su pintura: primero, durante los años veinte; también en los años 1940-41, que son los de las "constelaciones" propiamente dichas; y por último, en los años sesenta, en los que se despliega a escala monumental" [358].

L'estructura constel·lada, que té les fonts en la natura i la poesia, li ha proporcionat, segons l'autora, una sintaxis sobre la qual ha construït un llenguatge plàstic personal. La singularitat d'aquesta sintaxis plàstica és la major aportaciñ de Mirñ a l'art del segle XX:

> "Nuestra convicciñn fundamental es que la obra de Mirñ ocupa un lugar en la historia del arte del siglo XX, no tanto por su iconografía de mujeres, pájaros, serpientes y sexos llameantes, que son ciertamente muy personales, sino por la singularidad de su sintaxis plástica" [359].

---

[357] Rowell 1971.

[358] Rowell 1993, p. 31. Miguel Fernández-Braso ha Reproduït unes anotacions de Miró en les quals es refereix a que les petjades humanes i les de les ovelles damunt l'arena sñn, també, com constel·lacions: "Un dìa, cuando el sol aplacaba el rigor de su luz, escribió en una cuartilla: "Al atardecer, en la playa de Montroig, a donde no va nadie, las pisadas de los hombres y de las ovejas son como "constelaciones"". Fernández-Braso 1980, p. 17.

[359] Rowell 1993, p. 17.

En unes declaracions a Denys Chevalier de 1962, Miró parlava, referint-se als anys vint, que la seva pintura combinava realitat i misteri en un espai alliberat i una atmosfera influenciada pel dadaisme. Volia que tingués una qualitat astral i no mostrar la força de la gravetat, així com que els grafismes apel·lessin als dels frescos parietals. Si ens fixem en els conceptes clau d'espai alliberat, qualitat astral i grafismes parietals, ens adonem de l'estreta relaciñ que hi ha entre les intencions de les obres més oníriques dels anys vint, amb les que estam estudiant, i, particularment, amb les constel·lacions:

> « J'unis la réalité et le mystère dans un espace affranchi au climat très léger doint je suis redevable à Dada ».
>
> " Vers ces années-la, affranchie de la gravitation terrestre, je voulais que ma peinture évolue dans le domaine astral. L'onirisme se compliquait d'érotisme dandis que l'écriture dispersée s'enrichissait des lignes pointillées. Je faisais également des tableaux-poèmes, avec inscriptions de textes. Mes dernières peintures de l'époque du réve sont brossees sur fond blanc. Leur graphisme, plus net, rapelle à certains le dessin des fresques pariétales » [360].

La relació de Miró amb els llenguatges, materials, procediments i suports artìstics és un exemple d'esperit curiñs, vulnerador i heterodox. Pel cas que ara ens interessa, el paper ho podem considerar el suport per excel·lència pel que fa a l'experimentaciñ en estat més pur, tant pels aspectes formals i iconogràfics, com pels estrictament matèrics i de superfìcie que han d'acollir el seu art [361]. L'elecciñ del paper per a la sèrie de les *Constel·lacions*, significarà el moment més significatiu quan a la seva valoració dins la trajectòria mironiana, i no deixa de resultar, certament, sorprenent.

Pel que fa al procediments pictòrics, l'artista ja havia emprat una gran varietat de possibilitats als anys vint i, sobretot, als trenta. L'oli fou usat de forma convencional, però també, i en una mateixa obra, amb tremp al

[360] Chevalier 1962, p. 8 i 9.

[361] Un breu repàs a la significació del paper al llarg de la seva obra la podem trobar a Pardo 1993.

vermell d'ou, o barrejat amb grafit; el pastel; el guaix; l'aquarel·la, etc. [362]. Els procediments mixts que trobem en les constel·lacions suposen un moment d'especial agosarament quan a la seva barreja i fixaciñ, i el pas del temps no sembla que els hagi afectat negativament, si ens atenem al bon estat de conservació en que es troben [363]. Però l'aspecte més ric i radical alhora és l'experimentaciñ de noves i provocadores interferències quan a tonalitats i textures, intensitats i mixtures. D. Chevalier l'any 1962 li comentava que certs aspectes procedimentals no eren exclusius d'aquesta sèrie, sinñ que els podìem trobar en obres anteriors. Mirñ, parla de la sistematitzaciñ d'aquests mitjans d'expressiñ, de la tècnica i dels signes que s'inventa:

> " Oui, mais peut-être, dans mes Constellations, ai-je systématisé ce moyen d'expression, l'ai-je poussé plus loin. En 1942, [sic] j'ai terminé ma série des Constellations. Je me livre à des recherches sur le mouvement et j'emploie des techniques brutales : taches de brosse, maculatures, grattages, frottis, etc. Parallèlement, l'écriture s'invente : boules étoilées, lignes brisées, spires, etc. » [364].

Quant el mateix D. Chevalier creu que la sèrie és a les antípodes del detallisme, Miró es refereix a un detallisme interior, que demostren una voluntat d'anar més enllà de les *Pintures Salvatges* i, a un tret bàsic com

[362] Algunes breus indicacions del propi artista sobre els suports, preparacions i lligants sñn recollides per Eduardo Porta l'any 1978. Vegeu Porta 1978.

[363] " El procediment seguit en aquesta coneguda sèrie de vint-i-tres obres de petit format sobre paper, sìntesi dels signes d'ús posterior, lluny de ser ortodox, és, ben al contrari, transgressor. El fons policrom es realitza diluint i fonent –en ocasions fregant la superfície per fer-la més aspra- distints tons d'oli, amb un tractament similar a l'aquarel·la, i superposant posteriorment els signes amb pintura al tremp. Aquest tractament subverteix el principi bàsic general de tota la tradició tècnica: aplicar greix sobre magre i mai a la inversa. Aquest fet coincideix amb una particular sensibilitat, per part de Miró, al judici que el temps exerceix implacablement sobre les obres, millorant únicament el bo en la seva noblesa natural". Pardo 1993-94, p. 82-83.

A la nota número 44 de la pàgina 91 afegeix: "A pesar d'això, el conjunt d'aquestes obres manté una magnìfica conservaciñ. La forta absorciñ del paper gruixut d'aquarel·la li permet prendre la pintura al tremp sobre aquest fons greixñs sense que es desprengui".

[364] Chevalier 1962, p. 11.

és el de formar un conjunt tancat dins la seva obra, tal i com s'hi havia referit A. Breton feia poc temps:

> "- Ne trouvez-vous pas que ces oeuvres se situent aux antipodes du détaillisme ? J'y vois une force et une monumentalité dépouillée associées à une suggestion de l'espace curieusement nocturne dans sa lumiere.
>
> - Peut-ètre : pourtant, elles me semblent trés détaillées, interieurement. Mais je crois qu'on peut surtout les considérer comme le signe d'une volonté de dépassement des « peintures sauvages ». Tout le monde a remarqué, du reste, combien elles formaient un cycle, un ilot, parfaitement clos, au coeur de mon oeuvre général. Breton a signalé aussi comment l'accentuation lumineuse portait sur les intersections de formes superposées » [365].

Per a S. Stich, aquesta sèrie suposa la culminació de la trajectòria del llenguatge sìgnic que va començar amb l'obra de 1924 *El caçador (Paisatge català).* Així mateix, cal considerar-la com el punt de partida de noves exploracions i aclariments en l'obra que la continua [366]. J. Dupin creu que la sèrie suposa la conclusió i la superació del seu estil salvatge [367]. W. Jeffett ha analitzat, precisament, les *Constel·lacions* com a culminaciñ d'un procés experimental, desenvolupat al llarg de la dècada dels anys trenta:

> "Les "Constel·lacions" representen la culminaciñ de l'obra de Mirñ dels anys trenta. Es basen en l'ús que Mirñ fa de la figura i d'una figuraciñ esquemàtica en el curs de la dècada. Les "Constel·lacions" també ofereixen una explicació de la perspectiva poètica de Miró al llarg dels anys dissortats de la dècada anterior. Incorporen del tot el pessimisme i l'angoixa dels collages i dels objectes que cercaven l'"assassinat de la pintura". També tornen a les mutacions figuratives dels "tableaux sauvages" i a l'esperança sorgida d'aquesta desesperaciñ. Hi ha un element de tragèdia en les "Constel·lacions" que dñna

[365] Chevalier 1962, p. 11.

[366] "The "Constellations" stand a comprehensive and creative translations of prehistoric imagery. In them, Miró imaginatively set forth the parameters of his own sign language. He established the potency of signs both as abstract shapes and as signifying forces. The series is truly the culmination of the sign language path that began in 1924 with *The Hunter*, and proceeded through diverse experiments. Although the basic concept and character of the vocabulary was established in the "Constellations", they were still only a beginning, for they in turn became a point of departure for a wide range of new explorations and clarifications". Stich 1980, p. 48.

[367] "Ja hem dit que és a Palma i a Mont-roig on Miró acaba la sèrie de les *Constel·lacions*, que apareixen com la conclusió i la superació del seu estil salvatge. Les formes agressives dels anys anteriors hi subsisteixen, però per ser transfigurades i exorcisades definitivament". Dupin 1993, p. 257.

> testimoni de la destrucció al nostre segle. Tanmateix, també hi ha el potencial optimista de la regeneració futura. Donaren lloc a un nou llenguatge cal·ligràfic i a una expansiñ de l'activitat més enllà dels confins de la pintura en direccions variades, antiplàstiques i poètiques alhora" [368].

De les frases recollides per R. Penrose, veiem clarament el procés d'execuciñ de les obres. Una vegada Mirñ té tacada la superficie del paper, comença la segona fase d'interpretar les formes suggerides, a través del carbonet. És el moment del dibuix i d'aconseguir l'essencial equilibri plàstic compositiu. Finalment, ve el moment d'aplicar els colors, generalment amb guaix, que donaran la cohesió i feran adquirir la fesomia unitària de conjunt [369].

No deixen de tenir actualitat les observacions que feu Michel Leiris respecte el procés de construcció, destrucció i reconstrucció que realitzava Mirñ en l'obra de finals dels anys vint. M. Leiris parla d'un exercici similar al que practiquen certs ascetes tibetans per adquirir el que podríem anomenar la *comprensió del buit*. Després d'observar amb precisiñ i intensitat tots els detalls d'un jardì, per exemple, hom es capaç de seguir veient-los amb els ulls tancats i la mateixa nitidesa. A continuació, cal anar despullant la imatge de cada detall fins arribar només al cel i la terra, i encara ens caldrà fer desaparèixer l'un i l'altre, el que permetrà al nostre esperit veure realment i contemplar el *buit*. Només després podrem

[368] Jeffett 1988, p. 23.

[369] En una carta a Michel Leiris de l'any 1924, podem observar com en la recerca d'aquests anys, Miró buscava fugir d'un excessiu treball i acabat en l'obra. Li explica el seu interès en aconseguir una dràstica reducció del vocabulari per tal de poder-se expressar d'una manera més directa i fresca. Miró es sent emocionat pel que els seus amics poetes estan experimentant en aquest mateix sentit: provocar la màxima intensitat emotiva amb els mìnims recursos lingüìstics. "He notado, al ordenar lienzos simplemente dibujados, en cualquier caso ligeramente coloreados junto a lienzos pintados, que éstos alcanzaban menos directamente al espíritu; la intromisión de materias excitantes (colores), aún desprovistas de todo sentido pictórico, te *zarandeaban* la sangre y la alta sensación que te *araña* el alma se estropeaba. Ya conoce el proceso pictórico. 1. Línea pura; 2. Colores puros; 3. Matices, encantos y música de los colores. Punto final de degeneraciñn". Rowell 2002, p. 141.

començar a reconstruir, peça a peça, el jardí. La successió de passes realitzades cada cop més depressa ens permetrà la comprensió del buit físic, primera etapa de la comprensió del vertader buit moral i metafísic. Aquest, no es tracta d'una nociñ negativa del no res, sinñ la comprensiñ positiva del terme, a la vegada idèntic i contrari al no res i que designem amb el nom d'*absolut* [370]. Ens sembla adient recordar les paraules de M. Leiris a propòsit de les *Constel·lacions*, perquè en el particular sentit evasiu que les recorre, hi batega quelcom de l'exercici que ens explica M. Leiris. El gran mosaic d'imatges que les habita, i els mecanismes de destrucció i construcció que les va crear, són possible gràcies a la particular manera mironiana d'entendre l'absolut.

[370] "Alors seulement on reconstruit pièce à pièce le jardin, parcourant la même route en sens inverse, puis on recommence, poursuivant cette série de destructions et reconstitutions successives jusqu'à temps que l'on ait, par cette suite de démarches répétées selon un rythme de plus en plus rapide, acquis l'entière compréhension du vide physique, première étape vers la comprehension du véritable vide, -celle du vide moral et métaphysique, qui n'est pas, comme on peut être tenté de le croire, la notion négative du néant, mais la compréhension positive de ce terme à la fois identique et contraire au néant, celui qu'on désigne par ce nom froid comme un socle de marbre et dur comme un battant de cloche, l'*absolu*, plus insaisissable qu'une artériole de bronze dans les interstices d'une pierre imaginaire.

Entre les peintres contemporains qui poussèrent le plus loin ce genre de tentative, il n'est que juste de ranger le catalan Joan Mirñ ». Leiris 1929, p. 263-264.

3.3 Atènyer la música

Les declaracions a J.J. Sweeney de l'any 1948 ens permeten acostar-nos a la dimensió musical de les obres realitzades per Miró des del seu trasllat a Varengeville. En el camì vers l'evasiñ i l'exili interior, la nit, la música i les estrelles, són fonamentals per suggerir-li les seves pintures. Però la vertadera significaciñ que per a l'artista agafa la música en aquests moments la descobrim quan diu que arriba a assolir la importància que havia tingut la poesia als anys vint, és a dir, un paper absolutament fonamental. Miró concreta en dos compositors les seves preferències: Bach i Mozart,

> "At Varengeville-sur-Mer, in 1939, began a new stage in my work which had its source in music and nature. It was about the time that the war broke out. I feelt a deep desire of escape. I closed myself within myself purposely. The night, music, and the stars began to play a major role in suggesting my paintings. Music had always appealed to me, and now music in this period began to take the role poetry had played in the early twenties -especially Bach and Mozart when I went back to Majorca upon the fall of France"; "Poetry and music both were now all-important to me in my isolation" [371].

En aquesta mateixa entrevista, Miró es refereix a que la sèrie està basada en les formes suggerides, d'una manera no naturalista, pels reflexos de l'aigua. Li interessava arribar a un equilibri compositiu, la qual cosa aconseguí després un minuciós i pacient treball:

> "(...) They were based on reflections in water. Not naturalistically -or objectively- to be sure. But forms suggested by such reflections. In them my main aim was to archieve a compositional balance. It was very long and extremely ardous work." [372].

Aquest resulta un aspecte que tota la bibliografia sobre el tema apunta, però que no desenvolupa, a causa de la dificultat d'establir alguna mena de paral·lelismes i comparacions entre les obres i el tipus de reflexes

[371] Sweeney 1948, p. 68 i 69.
372 Sweeney 1948, p. 68.

que l'aigua pot suggerir [373]. Des dels pintors impressionistes, hi ha un interès per l'aigua que trenca l'estaticitat dels cossos, que reflecteix i altera la llum i els colors. De les breus i úniques declaracions de l'artista sobre aquesta qüestiñ, potser podem deduir que realment només es tractà d'un primer punt de partida, i que el que més li cridà l'atenciñ fou la capacitat de l'aigua en moviment de distorsionà les formes o de veure-les amb un fons agitat de colors, que és el que observem sovint en la sèrie. Aquestes formes distorsionades i plenes de dinamisme, que es traduiran en personatges i tota la vasta gamma d'elements d'enriquiment poètic, són fixades en cada una de les peces a mode d'instantània. La major dificultat serà aconseguir transmetre aquest sentit de voràgine adoptant un procés de treball extremadament minuciós sobre una superfície de dimensions tan reduïdes. Però també, aconseguir no perdre el punt de frescor inicial després de retocar i buscar infinitat d'equilibris i de correspondències compositives.

Podem suposar que l'aigua és la de la mar de Varengeville i de Palma i de prop de Montroig amb els respectius cels. Tanmateix, hem de tenir en compte que el títol general de *Constellations*, que sempre s'ha cregut tan adient i evocatiu, és posterior, i que l'artista sempre s'hi havia referit abans per la tècnica que les agrupa, és a dir, la témpera, el guaix o l'aquarel·la. Potser massa sovint no es té en compte aquest fet i, per això, llegim la sèrie únicament amb la clau interpretativa del títol general, amb les elucubracions astronòmiques que s'en deriven.

L'interès de l'artista per la música no era nou, i la seva participació amb ballets, espectacles teatrals o parateatrals és constant al llarg de la

[373] P. Hammond ha plantejat, com a hipòtesi, que el reflex més evident es correspon amb el signe del rellotge d'arena. Hammond 2000, p. 43-44.

seva trajectòria [374]. Quan assisteix a l'Escola d'Art de Francesc Galì, entre els anys 1912-15, el jove Miró ja va poder amarar-se del sentit interrelacionat de les arts que F.Galí tenia com a objectiu de fer endendre als seus alumnes. És així que la música esdevé un aspecte fonamental per a l'esperit creatiu, que amb el temps veurem com aconsegueix moments de màxima intensitat [375]. També mai no abandona l'interès per un tema com el de les ballarines. Dintre del grup surrealista aquest era un altre factor que el diferenciava de la resta perquè als surrealistes no els interessava gaire la música, tal i com comentava a G. Raillard:

> *Usted une música y poesía. Es sabido que Breton no establecía la misma unidad.*
>
> La música no le interesaba en absoluto. El único del grupo surrealista que se interesaba por la música era Malkine. Su padre había sido músico o director de orquesta. El padre de Masson también.
>
> Y padre del músico Diego Masson
>
> Conocí a Edgar Varese cuando vino a Barcelona. Fuimos muy amigos. Estuvo en Montroig; es un tipo que me interesa mucho. Creo que nos enseñamos cosas mútuamente. No hicimos nada juntos pero me dijo: *Quiero que su nombre esté cerca del mío; voy a editar dos discos y me gustaría que dibujara las cubiertas*. Las hice y nuestros nombres están juntos en esas cubiertas de discos [376].

En el record dels amics poetes del carrer Blomet de París amb Michel Leiris, Roland Tual, Georges Limbour, Armand Salacrou i el pintor André

---

[374] Vegeu el catàleg *Miró en escena* 1994. Així mateix va realitzar portades de discs pel grup de jazz Dave Brubeck Quartet, o pels cantautors Raimon i Maria del Mar Bonet.

[375] "Galí no es limitava al domini estrictament entès de les arts plàstiques; pretenia crear una autèntica llar espiritual on totes les facultats dels seus estudiants poguessin desenvolupar-se harmoniosament. Així, la música tenia un lloc important; s'organitzaven sessions de música cada dissabte, on s'interpretava Bach o es cantava en cor. La veritable iniciació de Miró a la música, tan important per a la seva obra, data d'aquesta època. Galì havia fundat també l'Associaciñ de Música de Cambra, als concerts de la qual es reservaven places als alumnes de l'acadèmia". Dupin 1993, p. 34.

[376] Raillard 1998, p. 120. Recentment s'ha revisat, en positiu, la relaciñ del surrealisme i la música. Vegeu Castin 2002. E. Juncosa ha assenyalat que el compositor feu la música per la pel·lícula de Thomas Bouchard *Around and about Miró*, acabada l'any 1956. Juncosa 1993, p. 44.

Masson, Miró ha comentat la gran afició per la música i la lectura que els unia:

> "Escuchábamos música (que los surrealistas despreciaban) y leìamos mucho en la callle Blomet" [377].

En una carta de Mirñ a Leiris, datada l'any 1924, en la qual li comenta el procés pictòric, podem trobar una al·lusió a la música dels colors com a un aspecte essencial de la seva actual manera de treballar:

> "Ya conoce el proceso pictñrico. 1. Lìnea pura; 2. Colores puros; 3. Matices, encantos y música de los colores. Punto final de degeneraciñn" [378].

A partir de les seves declaracions podem establir una diferència bàsica dintre de la música clàssica, per una banda els compositors barrocs, classicistes i romàntics, i per altra els contemporanis que va conèixer i amb els quals va tenir una relaciñ d'amistat. Entre els primers, a més a més de Bach i de Mozart, cal afegir-hi Vivaldi, Brahms i Wagner :

> "...Volvamos a la música. ¿Está usted más profundamente de acuerdo con los músicos modernos?
>
> Sí por cierto. Pero si escucho un disco de Mozart o de Bach, también me conmueven. Brahms también. Y Wagner, como me emociona un poeta alemán o el romanticismo alemán" [379].

A. Cirici ha comentat l'aficiñ compartida amb el seu amic J. Prats per la música clàssica, tant d'avantguarda com l'anterior de compositors com ara Vivaldi o Bach. De fet, J. Prats era un gran melòman [380], tenia una gramola i una bona col·lecciñ, i totsdñs l'escoltaven a la seva casa [381]. A.

---

[377] Text transcrit per J. Dupin l'any 1977 amb el tìtol *Record del carrer Blomet*. Vegeu Rowell 2002, p. 162.

[378] Traduïda a Rowell 2002, p. 141. Com adverteix M. Rowell, sembla que Miró vol dir que quant més s'afegeix a una pintura, més degenera i perd la frescor.

[379] Raillard 1998, p. 119. P. Hammond ha afegit també Beethoven: "Cut off from nourishing contact with the Parisian avant-garde, the artist daydreamed to music in his Balearic hideway, gramophone records of Bach and Mozart and Beethoven". Hammond 2000, p. 44. El paper FJM 2837, 9'6x15'2 cm del fons de la FJM, és una imatge d'un fragment d'una partitura, guardada per Mirñ, del manuscrit de Beethoven pel concert de piano número cinc. Vegeu Gimferrer 1993, p. 386, n. 969.

[380] Vegeu Mestres Quadreny 1995.

[381] "D'espectacles, no en freqüentaven gaires, Més aviat s'interessaven pels

Cirici també ha comentat que Prats va portar a Schönberg i Varèse a Montroig a visitar a Miró [382]. Al parer d'A. Cirici, potser a causa del rebuig de J. Prats de les primeres experiències derivades del *Pop Art* a Catalunya, per considerar-les d'importaciñ americana, va orientar les activitats dels darrers anys del Club 49 cap a la música. Fruit d'aquest entusiasme, A. Cirici, entre d'altres, hi van conèixer personalment compositors com Cage o Stockhausen [383].

Quan als segons, a més de Varèse abans mencionat, Miró es va relacionar amb Cage i Stockhausen, tal i com recorda a G. Raillard, però també amb Gerhard i Miroglio [384].

M. Rowell s'ha referit a la coincidència que Bach i Mozart sñn els mateixos músics preferits de P. Klee. De Bach destaca el sentit de la forma musical, com és el cas de la fuga, i la disciplina amb que està confeccionada. Mozart seria admirat per la música atrevida i l'ànsia d'aventura, per l'impuls imaginatiu i la invenciñ que la caracteritzen [385]. Per la seva banda, B. Rose destaca el sentit lìric d'una obra feta des de l'anonimat i la solitud, i una mostra d'afirmaciñ en la fe i l'ordre paral·lels

---

concerts. Els agradava molt la música, no sols la d'avantguarda, sinñ els clàssics més clàssics, com Vivaldi i Bach. Prats tenia una gramola i molts discos i anaven a escoltar música a casa d'ell". Cirici 1976, p. 40.

[382] "També s'arribava a Mont-roig per portar-hi viatgers il·lustrats de pas per Barcelona, amb els quals Prats, des de l'A.D.L.A.N., estava en contacte. Així va portar-li Schönberg i Varèse ». Cirici 1976, p. 34.

[383] "Va ésser en ocasiñ d'aquests concerts que vam poder conèixer personalment John Cage i Stockhausen i parlar-hi. El paper decisiu de Prats en la musicalització del Club 49 venia de la seva llarga tradició de melòman. El vèiem sempre, en efecte, als concerts. Als del Palau, metòdicament, en una llotja de pati, a l'esquerra, al costat de l'arquitecte Bofill (pare)". Cirici 1976, p. 44 i 45.

[384] Raillard 1998, p. 118.

[385] « More tangible is the inspiration of the cosmic heavens and music. (...). What is striking, and one wonders about this coincidences, is that Bach and Mozart were Paul Klee's major sources of inspiration, Bach for his sense of form (the fugge) and Mozart for his daring and adventure. For Miró, Bach represented discipline and Mozart imaginative impulse and invention". Rowell 1970.

als que li oferien Bach i Mozart [386]. J. Teixidor apunta que la vivacitat suau de les fluctuacions de color dels fons, suggereixen la referència a la música de Mozart [387].

Tanmateix, ens interessa matisar el que l'artista trobava en la música. En unes observacions fetes al seu amic Bartomeu Ferrà l'any 1918, podem veure una petita referència, associada a la joventut, la sensualitat i la gràcia de l'obra de Renoir, com a encarnaciñ de l'esperit de França [388]. El mes d'agost del mateix any escrivia a l'amic Josep F. Ràfols, i assenyalava la tremenda significaciñ que per ell tenia allò més petit, que l'entronca amb els primitius i els japonesos, segons ell mateix diu. El seu particular sentit panteïsta i de comunió amb les forces de la natura, també el feu poder escoltar les músiques de les herbes i les petites flors:

> "Goig d'arrivar a comprendre en un paisatge una petita herba –per què despreciar-la?-, herba tan graciosa com un arbre o una montanya. Fora dels primitius i dels japonesos, casi tothom ho deixa, això tan diví. Tothom cerca i pinta només les grans mases d'arbres o muntanyes sense sentir la música d'herbetes i petites flors i sense fer cas de les petites pedres d'un barranc, graciosament" [389].

Per sortir de l'*impasse* de l'assassinat de la pintura des de la pròpia pintura de finals dels anys vint i principis dels trenta, Miró ha comentat

---

[386] "The paintings, finished in Palma and Montroig during the war, while Mirñ lived in complete isolation and anonymity, are among the most lyrical and poetic of Miró's works, an affirmation of faith and order –the contrapuntal classical order of Bach and Mozart- at the moment of darkest despair". Rose 1982, p. 33.

[387] "Hi ha, primer, un fons primorosament treballat on les fluctuacions de color tenen una vivacitat suau, que al propi Miró li suggereixen la referència a la música –Mozart en aquest cas-". Teixidor 1972.

[388] "Dies de mútua felicitaciñ per nosaltres, fervents francñfils, son aquests de gloriosa ofensiva dels aliats. - A veure si consegueixen d'una vegada treure a n'aquella gentota, i nosaltres podrem anar a París, a saturanse de la gracia francesa, sintetitzada en Renoir (aquell "Moulin de la Galette", aquelles dones, aquells nus!). Are em ve a la memòria un pintor de la nefasta raça germànica Von Stuck: aquells homes amb aquells bìceps, aquella serp entortillantse pel coll d'una dona (asquerosament) -esperit d'Alemanya- antitesis de Renoir (esperit de França) tot joventut i música". Carta a Bartomeu Ferrà. Montroig, Tarragona, 25-7-1918. Serra 1984, 230.

[389] Carta a J.F. Ràfols des de Montroig, 11-8-1918. Vegeu Joan Miró. Cartes a Ràfols (1917/1958), p. 21.

que ho aconseguí gràcies a la conjunció de tres factors: la llibertat d'esperit, la música com a factor d'inspiraciñ, i el dibuix, en tant que tècnica de realització:

> « - Comment êtes-vous sorti de cette impasse ?
> - Premièrement grâce à la liberté de l'esprit, deuxièmement à la musique, comme facteur d'exaltation inspiratrice et troisièment au dessin, en tant que technique de réalisation » [390].

Per a M. Rowell, els dibuixos i els *collage* de l'estiu de 1929, tenen un aire contrapuntìstic d'afinitat musical [391]. Santiago Amón ha parlat, en relaciñ a l'obra dels anys trenta, de que el format i l'espai s'omplen de sonoritats i d'eufonies, sovint per mor també dels tìtols en francès, una llengua, com li comenta Miró, rica en sons poètics. Per a S. Amón, aquests quadres són camps sonors, plens de ritmes cal·ligràfics i musicals, concebuts i pintats a mode de poemes [392].

En una carta enviada al seu amic i crìtic d'art Sebastià Gasch l'any 1932, quan estava treballant en els decorats, vestuari i el teló pel ballet *Jeux d'Enfants*, destaca la netedat i precisió de la música de Bizet:

> " La música de Bizet –l'autor de Carmen- és neta i precisa com l'atmosfera que tu i jo respirem a ple pulmñ a l'Escudella" [393].

En unes anotacions d'un quadern de 1934-35, trobem una breu referència subratllada amb tres línies, que es podria interpretar com que la

---

[390] Chevalier 1962, p. 10.

[391] "Se trata de paisajes imaginarios y cñsmicos, constelaciones de signos, páginas de escritura, con un aire contrapuntístico que ni siquiera permite excluir las referencias musicales". Rowell 1993, p. 31.

[392] « Los años treinta se abren a las caligrafías, a las armonías, a las eurítmias mironianas. Se amplían notablemente los formatos y el espacio se colma de sonoridades, de claras eufonías (*étoile, femme, flamme, hirondelle, sein, fleur, soleil, caresse, matinale, êtincelle*...) tomadas, comunmente, del francés.
-¿Por qué el francés?
- Todos los pintores que por aquel entonces residíamos en París teníamos la costumbre de escribir, cosa natural, en francés; lengua, de otra parte, rica en sonidos poéticos. Estos cuadros son campos sonoros, campos de ritmos caligráficos y musicales. Han sido concebidos y pintados a modo de poemas". Amñn 1978, p. 15-16.

[393] Gasch 1963, p. 54.

música és el necessari rerafons de l'obra del moment, que cal aconseguir-la o abastar-la:

> "barreja de:/ gouache/ aquarel.la/ tempera/ pastell/ tinta de xina/ llapiç plom/ llapis Parìs/ [pulveritzador]/ (fulles paper grans)/ [atenyer la música]" [394].

També en un quadern datat entre els anys 1936-38 observem altres anotacions que fan breus al·lusions a la música [395]. Sembla que el contingut d'aquest quadern havia de convertir-se en llibre però finalment no s'hi publicà en aquesta forma sinó, de manera parcial i a voltes amb variants, en els textos *Jeux poétiques*, per a la revista *Cahiers d'Art*; *Ubu aux Baléares*, editat per Tériade l'any 1971 o *Le lézard aux plumes d'or*, editat per Louis Broder també l'any 1971.

> « page de musique/ Parsifal de Wagner [2 pages] » [396].
>
> «(...) une guitare/ tombe du ciel les/ cordes de cette guitare croisent l'espace/ les hirondelles/ font un nid sur chaque corde/ cette corde étrangle une femme qui fut belle// 26/IX/37 » [397].
>
> « (...) reproduir/ teles amb/ títols molt/ poètics. Paral·lel/ entre la poesia/ i la pintura/ com també es/ pot fer sobre/ la música i la/ pintura, o/ tot plegat// V/38" [398].
>
> " (...) intercalar en aquest llibre/ aigua-forts, lithos, etc. i reproduc-/ cions teles poetiques// reproduir també alguna bella pàgina/ d'astronomia// En lloc de publicar una pagina amb/ musica de Wagner, reproduir una/ musica amb notes

[394] FJM 1329 b (Quadern 1323-1411), c. 1934-35.

[395] (Quadern 1554-1605 i 4489), c. 1936-38. Vegeu algunes reproduccions de pàgines i transcripcions de textos a *Obra de Joan Miró* 1988, p. 189-194.

[396] FJM 1589. En aquest cas a la part superior de la pàgina, hi ha dibuixats un conjunt de segments verticals rematats amb una bolla i dividits per altres petits segments horitzontals. Fins i tot al principi també podem intuir una mena de clau musical sense perfilar del tot, així com una mena de pentagrames. En l'anotaciñ FJM 1542 b, també assatja una mena de signe a mitat camì d'una ela i una u, amb les extremitats rematades amb bolles. L'anotaciñ FJM 1602, llapis sobre paper, 39'5x31'5 cm. de 1936, també sembla ser pel projecte d'execuciñ d'una obra sobre Wagner.

En una altre anotaciñ, concretament la FJM 1591, hi ha un programa d'un concert a Parìs que Mirñ conservà com a punt de partida o d'inspiraciñ en el que veiem que s'interpretaren les següents peces: "Sonate Pathetique" de Beethoven, "Sonate en la majeur" de Mozart, vàries mazurcas, poloneses i nocturns de Chopin i les obres de Liszt: "Rêve d'amour en la bemol majeur" i "Rhapsodie hongroise". Tots aquests papers són Reproduïts a Gimferrer 1993, p. 366.

[397] FJM 1595

[398] FJM. 1601

que segueixin/ un ritme com le meves pintures// que hi hagi una bona reproduccio/ d'una tela (amb colors) " [399].

Altres exemples d'anotacions amb referències a la música sñn les següents:

"Musique" [400].

" (...) aquestes teles poden fer-se després de l'"autoportrait" i sèrie succesiva, fent després/ la sèrie de grans teles, sèrie de "Daphnis i Clôe", etc., que servirà de parèntesis,/ per a ésser dins d'un altre esprit, i posatme a treballar en acabar, a les grans/ teles partint de formes musicals, etc.// que siguin d'un alt esprit poètic i musical, fetes sense cap esforç aparent,/ com el cant d'un ocell -el començament d'un nou mñn, o el re-/ torn a un de més pur, sense cap dramatisme ni res de teatral, plenes/ d'amor i màgia, fetes d'una concepciñ oposada a les teles d'en Picasso,/ que representen el fi i balanç dramàtic d'una època, amb totes/ les seves impureses i contradiccions i facilitats, que tot això//" [401].

" aquesta tela és pensant amb el llibre de Lise Hirtz il.lustrat meu - mirar-lo de nou abans de començar-la// té que ésser un punt de partida vers les teles partint de formes musicals, en quines obres el sentit de/ musicalitat s'accentuarà i deurà precedir-les en la execuciñ//" [402].

" (...) aquests dibuixos em semblen mancats de llibertat, pensant excessivament en les formes d'il-/lustrar els poemes - mirar moltes vegades aquests dibuixos, i després dibuixar directament/ les teles d'una manera molt lliure, de poètic record, i de sentit musical/ moltes formes sñn també repetides//" [403].

"Per aquesta gran tela servir-se del gall fet/per a Verve; tractar-la com "la Ferme", que/ en sigui una replica- molt poetica, pensant/ amb Bréughel i també amb Chagall,/ posant-hi ocells i animals que toquin, /instrument de musica, ocells sobre les/ branques tocant el violi, etc..//" [404].

El pensament musical també apareix en alguns tìtols d'obres com *Musique, Michel, Bataille et moin* (1927), o en *Personnages magnétisés par les étoiles marchant sur la musique d'un paysage sillonnè*, una obra datada el vuit de setembre de 1939 que pertany a la sèrie *Varengeville I* [405].

[399] FJM 1602
[400] FJM 1610 (Quadern 1608-1659), 1937-38.
[401] FJM 1841 (Quadern 1774-1841), c. 1940.
[402] FJM 1847 b (Quadern 1847-1888), c. 1940-42.
[403] FJM 1849 b (Quadern 1847-1888), c. 1940-42.
[404] FJM 4395 b.
[405] CRP-617 (D-528).

Ja en els anys quaranta podem trobar un seguit d'anotacions que ens permeten perfilar un poc més el que realment Miró sentia per la música o quin era el sentit de la relació amb la seva obra:

> " que la meva obra surti d'una/ manera natural, com el cant/ d'un ocell o la música de Mozart,/ sense esforç aparent, però/ llargament meditada i treba-/llada per dintre" [406].

Un dels aspectes més significatius és la voluntat de l'artista que l'obra flueixi d'una manera natural després d'un procés de meditaciñ interior previ. Assenyala que aquesta fluïdesa natural i sense esforç aparent, l'han aconseguida tant un músic com Mozart com el cant d'un ocell, és a dir, un fet cultural i un fet natural. Per altra banda, enllaça amb la seva particular afinitat oriental que donarà els millors fruits a partir d'aquesta dècada i es consolida en les posteriors. Valeriano Bozal ha assenyalat, amb encert, com la retòrica i el renou, en la qual l'academicisme es sentia tan a gust, caracteritzaven l'Espanya franquista. Just a l'extrem contrari es situen les poètiques del silenci de Miró o Ferrant [407]. Precisament a l'entrevista amb Yvon Taillandier de 1959, es referia Mirñ a la búsqueda de l'eloqüència del silenci, allò que Sant Joan de la Creu designà com música muda:

> "Allò que busco, en efecte, és un moviment immòbil, alguna cosa equivalent a allò que s'anomena eloqüència del silenci o a allò que sant Joan de la Creu designava, em sembla, amb els mots de música muda" [408].

També podem trobar el referent al procés d'elaboraciñ de les obres que l'artista sempre va voler mantenir. Les obres necessiten un temps de treball en l'inconscient per a posteriorment tornar a ser atacades i poder sorgir, d'aquesta manera, l'essència destil·lada del seu art. Escoltar música, com dirà en un altra moment, forma part de la gimnàstica per estar en forma, com ho puguin ser la contemplaciñ d'un paisatge, dels ocells o

[406] FJM 4420 b (Quadern 4398-4437), c. 1941.
[407] Bozal 1998, p. 19 i 20.
[408] Taillandier 1959. Traduït a *Joan Miró 1893-1983*, p. 424.

del cel nocturn [409]. El mateix Miró ha comentat que la música i la poesia són dues fonts nodrícies essencials per aquest "mantenir en forma l'esperit", així com que a l'estudi necessitava la més absoluta soledat i silenci, i mai no escoltava música:

> " - ¿Trabaja con música?
> - Nunca, tampoco. Para trabajar, el silencio y la soledad. Luego, al acabar, la música y la poesìa para mantenerse en forma" [410].

En una altra petita anotació en un retall de paper podem llegir una inscripciñ en la qual aplega el sentiments poètic i musical, d'una manera explícita:

> "Rimbaud/ mu col. Prats/ musica/ Bach/ Mozart/ Poetics" [411].

Com explícita i contundent resulta la comparació que fa entre els llenguatges de la pintura, la poesia i la música:

> "que la meva obra sigui com/ un poema posat en música per un pintor" [412].

Preo si aquestes referències apunten a aspectes abstractes i generals, en una altra anotaciñ, es refereix a l'exercici de traslladar els sons de la música de Bach i Mozart sobre el paper, en un intent de que es corporitzin i prenguin forma:

> " recordar-se de les grans pintures romàniques/ mirar catàleg exposició New York 1940// 5 teles (2 o 2 1/2 vegades més grosses que 120) sobre/ tela absorvent fons blau// punt de partida d'aquestes teles:// enganxar una sèrie de fulles paper blanc sobre/ el taller, tocar discos de Bach i Mozart i anar/ dibuixant les formes que aquesta música em" [413].

---

[409] "The execution may be very rapid, he explains, but the thinking and experience are long. It is, he agrees, like a diver who goes through long training and readiness and then, prepared, takes the rapid plunge. He is, he says, always in training, whether listening to music, observing the little port near Palma where he lives, watching the swoop of birds or the sparkle of the night sky" Saarinen 1959.

[410] Fernández-Braso 1980, p. 15-16.

[411] FJM 4307.

[412] FJM 4454 b (Quadern 4448-4475), c. 1940-41.

[413] FJM 4454 (Quadern 4448-4475).

Tanmateix, a aquesta influència de la música o als exercissis de "traducciñ" al llenguatge plàstic, cal advertir que no es tracta de simples i evidents relacions. Com en el cas de la poesia, la força i la intensitat poètica havia de passar, necessàriament, pel filtre de les condicions de la plàstica, que eren, en darrer terme, les que realment Miró manejava i s'imposava. És per això que tant la influència de la poesia com de la música no apareixen mitjançant signes massa evidents i concrets, ans el contrari, és un alè, un esperit o un sentiment el que Miró intenta conservar d'elles en la pintura:

> " Sens dubte crec que cal salvar la distància que hi ha entre poètica i plàstica; jo em reservo les impressions poètiques que he experimentat, però han de saltar un obstacle: sotmetre's a les condicions de la plàstica. Vaig escriure en aquests carnets: *Que la meva obra sigui com un poema posat en música per un pintor*. És això: el pintor viu en un món que no és el del poeta ni el del músic, però és ell qui és el jutge perquè és ell qui *fa*. És per això que no he estat mai totalment d'acord amb els surrealistes, que jutjaven el quadre segons el seu contingut poètic, o sentimental o fins i tot anecdòtic. Jo he valorat sempre el contingut poètic segons les seves possibilitats plàstiques".
>
> "*Un poema posat en música*... El que passa és que la inspiració –que la plàstica ha de filtrar- ve d'una altra banda: d'impressions poètiques i també d'impressions musicals" [414].

Tanmateix, un exemple explìcit d'un grafisme que per boca de l'artista representa un renou o una música, és el que podem veure en unes anotacions sobre una corrida de toros de l'any 1941. En elles apunta:

> " (...) inscriure també en l'espai el gràfic/ del xiscle punyent d'una oreneta" [415].

En declaracions a G. Picon, comenta el següent:

> "(...) I aquì hi ha les notes de música, per el xiscle de l'oreneta" [416].

[414] Picon 1980, p. 99 i 100.

[415] FJM 4451 b. c. 1941.Llapis grafit damunt paper, 12'7x17'3 cm. [full solt inclòs dins el Quadern 4448-4475].

[416] Picon 1980, p. 99.

Aquests signes gràfics són una línia quebrada o ziga-zaga que s'enllaça amb un arc de mig punt peraltat. Un altre arc i un halter. En definitiva, diverses tipologies de segments de color negre, amb els extrems acabats amb punts o boles, que evoquen la notació musical.

El darrer exemple que hem localitzat d'integraciñ de la música i la pintura és el que titulà "Evasion musique", i que realitzà el dia dinou de juny de 1941. Es tracta d'onze dibuixos que havien de servir per fer una sèrie de grans teles, però que finalment no es dugué a terme, tal i com s'analitzarà més envant. En qualsevol cas, resulta difícil considerar a Mirñ com un gran melòman o dotat d'uns bons coneixements del llenguatge musical [417]. Com podem observar, gairebé mai explica o concreta un mínim sentit o correspondència entre la pintura i la música, i això ens fa pensar en la seva dificultat i manca d'interès per saber el perquè preferia un o altre compositor, època o instrumentació.

Potser l'ocasiñ més clara on Mirñ es refereix als seus gustos musicals sigui en l'entrevista de 1936 de Georges Duthuit. En ella afirma que Bach li dñna lliçons de gran d'arquitectura i, per tant, li interessarien els aspectes lligats a la composiciñ i l'estructura de les obres, que com és conegut en Bach, destaquen pel seu rigor, precisió i ritme [418]. Quan a Mozart, Mirñ hi veu l'amor pur, generñs i senzill. Per tant, destaca la música més lúdica del compositor vienès, que potser resulta especialment

[417] Aquest aspecte fou discutit amb el cunyat i metge de Miró, el Dr. Lluís Juncosa Iglesias, gran aficionat a la música, que opina que, efectivament, ell mai va veure a l'artista escoltar música o sentir-n'hi parlar. Recordem que el Dr. Juncosa vivia amb la família Miró en els primers anys de la seva estada a Barcelona en la dècada dels anys quaranta, i que a partir del trasllat a Palma l'any 1956, sempre va ser una de les persones més pròximes i de confiança de Miró. Entrevista del Dr. Lluís Juncosa amb l'autor a Palma, 3-8-2001.

[418] Cal recordar que en la seva col·laboraciñ amb el poeta Salvat Papasseit l'any 1974, els cinc poemes d'aquest sñn inspirats en una fuga de Bach. Vegeu *Miró-Salvat Papasseit*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

recordat per una òpera com *La flauta màgica*, i no tant pel seu vessant més tràgic exemplificat en el *Rèquiem*:

> "Mirñ.- Roussel...
> G.D.- ...qui me produit l'effet d'un dentiste, armé d'épouvantables petits instruments...
> Miró.- ... m'apporte au contraire de fraîchissantes émotions. Eluard m'enchante avec sa précision. Bach...
> G.D.- ...horloger du premier jour, mécanicien du Père...
> Miró.- ...me donne des leçons de grande architecture. Mozart...
> G.D.- Enfin !
> Miró.- Mozart appelle l'amour par sa pureté, par la générosité et la simplicité de son amour. Ceux-là nous aident à vivre, parmi tant d'abjections . Et au premier rang de ces génies, je place Antonio Gaudi... » [419].

L'al·lusiñ en aquesta entrevista a poetes con Roussel, Eluard, o abans a Huysmans, així com a Bach, Mozart i Gaudí respon, segons Miró, a que les seves obres li ajudaven a viure i a evadir-se.

Un curiñs dibuix datat el dia setze d'agost de 1942 es titula *Cantatriu exasperada empeny la ballarina a evadir-se* [420]. Un tìtol ple d'ironia que li serveix per representar al centre de la composició una gran dona en primer terme. A l'angle inferior dret n'hi ha una altra de més petita amb la boca ben oberta i les dents com a triangles punxaguts, mentre que a l'angle superior esquerre hi ha una petita escala de l'evasiñ, tot plegat descrivint perfectament el títol.

L'any 1947, Francis Lee realitza una entrevista a Mirñ amb motiu de la seva estada a Nova York. En un determinat fragment, l'artista es refereix als seus hàbits quotidians, entre els quals destaca l'escoltar música després de sopar. En l'entrevista amb Raillard, Mirñ afirma que llegir o escoltar música després de la feina el mantenen en forma:

> "Cuando he terminado de trabajar, todos los dìas, más que leer por leer, leo o escucho música para consevar y mantener mi estado moral y espiritual, como un boxeador se entrena para mantener su forma física. Leo poemas y escucho

[419] Duthuit 1936, p. 262.
[420] FJM 1686 b. Llapis sobre cartó, 30x25 cm.

> música, como he hecho siempre. Pero no mientras trabajo, porque me apartaría de mi camino" [421].

En l'entrevista amb F. Lee, també esmenta els compositors preferits. Si pel que fa als clàssics insisteix en Bach, Mozart i Beethoven, entre els moderns, en aquest cas destaca a Falla, Stravinsky i Ravel. Resulta curiosa i molt diplomàtica l'al·lusiñ a la música *swing* nord-americana, que possiblement poguer escoltar sovint durant la seva estada al país:

> "(...) Después de la cena me gusta escuchar música o algunas veces leo.
> F.L. ¿Qué música le gusta?
> J.M. Los clásicos y también música *swing*. Los clásicos –Bach, Mozart, Beethoven- y los modernos –De Falla, Stravinsky, Ravel, etcétera-. Y adoro vuestra música *swing*" [422].

Poc temps després, concretament l'any 1951, esmenta a altres dos compositors: Bartok i Schönberg, com els que elegiria en el cas de poder realitzar un ballet:

> "El ballet es una manera de hacer entrar –que es lo que me interesa- en contacto directo, físico, con el público. Me gustaría hacer yo mismo el argumento. Y como músico, me hubiera gustado Béla Bartñk o Schônberg" [423].

Com ha posat de manifest E. Juncosa, els autors clàssics sempre son els mateixos, però en relació als seus contemporanis, hi ha una evolució marcada pel fet de que Miró va conèixer en tot moment els compositors més avantguardistes del moment [424].

M. Rowell s'ha referit a que la música en general li interessaria per mor de l'estructura harmònica i melòdica que li és característica, així com que la música, la natura i la vida mateixa, tindrien un mateix denominador

---

[421] Raillard 1998, p. 58-59.

[422] Lee 1947, p. 66-67. Traduït a Rowell 2002, p. 287.

[423] Charbonnier 1951. Traduït a Rowell 2002, p. 308.

[424] "No ens estendrem més en aquest apartat clàssic, ja que resulta fàcil afirmar que les seves preferències pels autors que podríem anomenar històrics són clares i constants –gairebé sempre cita els mateixos-, però no passa exactament així pel que fa als seus contemporanis, i és molt interessant resaltar el fet que es produeix una evolució. Una evolució marcada per la circumstància que Miró conegué en tot moment l'obra dels autors avantguardistes i punters dels seu temps". Juncosa 1993, p. 41.

comú: la nostàlgia per un intangible ordre ocult [425]. Per la seva banda, J. Dupin ha destacat l'evocaciñ musical produïda pel grafisme i el cromatisme, així com a la seva expansiñ en l'espai [426]. L'autor creu que aquest alè musical aconsegueix dissoldre el verí dels éssers angoixats que hi ha al començament de la sèrie [427].

En l'admiraciñ de Mirñ per la figura de Kandinsky hi podem rastrejar la decisió de realitzar obres amb la tècnica del gouache damunt paper, relacionades amb la poesia i la música. Mirñ escriu un text d'homenatge a Kandinsky l'any 1966 per a la revista *XXè Siecle*, en el qual deixa constància de l'interès que li despertà veure obres d'aquest esperit de Kandinsky:

> « Je me souirens de ses petites expositions/ à la Galerie Zack et chez Madame Jeanne/ Bucher, au Boulevard Montparnasse. Ces/ gouaches me touchaient au fond de l'âme,/ c'était permis, en fin, d'écourer de la musique/ en même temps et d'y lire au beau poème.// C'était bien plus ambitieux et profond que/ le froid calcul de la Section d'Or » [428].

Posteriorment, Miró recordarà el menyspreu amb el qual es va rebre Kandinsky quan arribà a París per part de certs artistes influents, però

[425] "In sum, given that music, nature, and life itself are artist's sources of inspiration, the denominator common to all is a nostalgia for an intangible hidden order. Miró saw in music a harmonic and melodic structure of sensate experience; in nature an absolute cosmic order, and in life (despite its seeming randomness) a universal and immutable scheme". Rowell 1970.

[426] "La penetraciñ recìproca del grafisme i del cromatisme produeixen un contrapunt d'una precisiñ i amb un poder d'encantament que evoquen irresistiblement la música. En un bloc d'esbossos del 1934, hem trobat aquestes paraules escrites per la mà del pintor: "Atènyer la música"; calia l'experiència decisiva de les *Constel·lacions* perquè Miró aconseguís aquesta intensitat, aquesta joia i aquesta delicadesa mozartianes. Parlar de música suggereix una expansiñ en l„espai recorregut tot ell pel moviment de l'obra". Dupin 1993, p. 254.

[427] "Però no s'ha d'oblidar que aquesta creaciñ musical està lligada a la presència d'éssers angoixats al començament de l'obra; ella els transfigura en el seu moviment i els arrossega cap el vertigen de la nit, on es dissol el seu verì". Dupin 1993, p. 254.

[428] Miró 1966. Per una aproximació des del punt de vista formalista a certes relacions entre la pintura i la música cal Vegeu Morpurgo-Tagliabue 1971. Especialment el capìtol VIII: "Los movimientos de vanguardia y la estética formalista: poesìa, pintura, música".

sobretot, quelcom que per ell és fonamental en l'obra que tractem: aconseguir la música i la poesia per volar molt lluny:

> "*Conoció usted a Kandinsky*...
>
> ¡Ah! Kandinsky, un gran espíritu; su aporte a la pintura es enorme. Tuve el honor de mantener amistad con él cuando llegó a París alejándose de los nazis. Alcanzó la música y la poesía para volar muy lejos...
>
> Recuerdo antes de que viniese a París, sus pequeñas exposiciones en las salas de Mme. Zack y de Mme. Bucher. En nuestras reuniones del café Cyrano, en la Place Blanche, Breton nos decía siempre: *tendríais que comprar esas maravillas de Kandinsky*. Se vendían muy baratas, pero ninguno de nosotros tenía un céntimo. Recuerdo también con amargura que, a su llegada a París, los *maestros* de la época se negaron costésmente a recibirle..." [429].

Així mateix, Miró recorda com el propi Kandinsky li havia dit que pintava escoltant música, i que això l'havia impressionat:

> "El 1940, a Palma, treballava amb les *Constel·lacions* (encara no tenien aquest nom; en els carnets les anomeno aiguades, témpera...), cap allà a les deu del matì, me n'anava a la catedral per sentir tocar l'orgue. Al contrari dels meus amics surrealistes, a mi sempre m'ha interessat molt la música, i em recordo que Kandinsky m'havia dit que ell pintava tot escoltant música: això m'havia impressionat. A aquesta hora del matì no hi havia ningú, excepte l'organista que assajava. M'hi estava molta estona. Hi havia la música de l'orgue, de vegades cants, la llum que es reflectia en els vitralls), i els canonges vestits de vermell en la penombra. (M'hauria agradat fer vitralls, però mai no n'he tingut ocasiñ). Més tard, el 1945, vaig fer *Ballarina escoltant tocar l'orgue en una catedral gòtica* i també *Dona escoltant música*" [430].

En la seva coneguda obra sobre el punt i la línia damunt el plànol, Kandinsky exemplifica la traducciñ d'uns breus compassos d'un pentagrama referit a la famosa cinquena simfonia de Beethoven, en unes seqüències de punts [431]. Per altra banda, és conegut l'interès de Kandinsky, però també de Mondrian, pels valors espirituals i interiors en l'art, amb nombrosos paral·lelismes amb la música [432]. La comparació entre la pintura

---

[429] Raillard 1998, p. 83.

[430] Picon 1980, p. 100.

[431] Vegeu Kandinsky 1988, p. 42-45.

[432] Vegeu Kandinsky 1996. Per les consideracions teòriques generals cal consultar l'aportaciñ clàssica d'Etienne Souriau, especialment el capítol cinquè. Vegeu Souriau 1969. Més recentment resulta d'interès l'obra de Jean-Yves Bosseur que realitza una profunda anàlisi de les interaccions de la música i les arts plàstiques del segle XX. Pel que fa a Mirñ, s'hi refereix especialment a les pàgines 139-140, on esmenta la

i la música és un dels aspectes fonamentals dels iniciadors de l'art abstracte. Moshe Barasch ha establert tres problemàtiques que es plantejaren en aquell moment: 1. El paral·lelisme entre les arts de la música i de la pintura. 2. La superioritat de la música sobre les demés arts, inclosa la pintura. 3. La imitació de la música per part de la pintura [433]. La suposada superioritat era a causa de que la pintura estava considerada com la més espiritual de totes les arts, la que estava més pròxima a la pròpia natura de l'èsser. Fins i tot Kandinsky tenia tendència a identificar els conceptes d'esperit amb so. Per altra banda, tant en el cas de Kandinsky com en el de Mondrian, es va voler espiritualitzar el color mitjançant la seva alliberació de qualsevol residu de representació, que, en el cas de Mondrian, significava la "desnaturalitzaciñ" del color, és a dir, passar d'un color naturalista a un color primari [434]. Una altra de les adopcions que realitza Kandinsky de la música i de la teoria musical són els conceptes de *Thorough Bass* i de *Leitmotiv*. El primer es refereix al baix continu, que en italià es coneix com *basso continuo*, això és, especialment en la música barroca, especialment en la música barroca, la part greu o baixa que serveix de base a l'harmonia. El segon, prové de la música de Wagner, que tanta influència va tenir en el pensament de Kandinsky. En les seves

---

importància de la música a partir dels quaderns d'anotacions que publicà G. Picon. També apunta que Miró va declarar que va emprar formes musicals com a punts de partida per il·lustrar el llibre de Lise Hirtz de l'any 1928 titulat *Il était une fois une petite pie*, o que en una tela de 1927 ja apareix el mot *musique* : « Ainsi, pour le livre de Lise Hirtz, *Il était une fois une petite pie* (1928), il déclare avoir pris comme point de départ des formes musicales » ; « En 1927, de retour d'un concert, il peint *Musique-Seine, Michel, Bataille et moi*, le mot musique s'inscrivant comme en exergue de la toile, en haut à droite ». Vegeu Bosseur 1998. El dibuix preparatori (FJM 742) d'aquesta tela de 1927 ha estat publicat a Gimferrer 1993, p.350, fig. 354. De 1927 existeix un altre dibuix preparatori (FJM 386) amb les paraules "tic tic". Vegeu Gimferrer 1993, p. 129, fig. 230. Finalment, són recomanables les observacions sobre les relacions que estableix Gérard Denizeau de caràcter general per a tota la història de la música i les arts, Vegeu Denizeau 1995.

[433] Barasch 2000, p. 327-340.

[434] Barash 2000, p. 332.

òperes, un determinat motiu musical, com a tema central i recurrent, és capaç d'evocar l'heroi. Per a Kandinsky, segons M. Barash, la pintura, en la seva forma abstracta, pot ser tan espiritual com la música, i l'element principal, per aconseguir-ho, és el color [435].

Certes similituds amb les intencions del propi Miró poden resultar d'interès. Si bé la via de l'abstracte mai no va ser la seva finalitat, si que cal fer notar que una part de la seva producció en diferents èpoques ha tingut un alt grau d'abstracciñ, encara que mai de manera total. El procés d'espiritualitzaciñ pels pioners passava, entre d'altres aspectes com hem vist, per l'abstracciñ, el color i la música, com a elements cap a l'espiritualitzaciñ del llenguatge de la pintura. Pel que fa a Mirñ, aquesta voluntat d'atènyer els valors més espirituals de la pintura, no té com a finalitat necessària arribar a l'abstracciñ. Té a veure amb una voluntat de simplificació del vocabulari, de reducciñ de la gamma dels colors, d'un protagonisme del gest o d'influència de la música.

Respecte l'ús de la tempera, Mirñ escriu en unes anotacions la tècnica emprada per l'artista rus:

> Kandinsky// Vernissa la tempera amb/ vernis mastic, i després quan/ està sec frega amb un drap/ a la rue Bonaparte -gran/ casa baixant a mà esquerre-/ venen una disolució especial/ que barrejant-la als colors/ de la tempera, dona el mateix/ resultat que els colors a l'ou/ que un cop secs es poden / rentar -VOLTA-//" [436].

B. Rose, creu que l'encontre de totsdñs a Parìs l'any 1933 hi té que veure, aixì com l'interès de Mirñ en models i dissenys de ritme abstracte [437]. Cal recordar la visita que va realitzar Kandinsky a Mirñ l'any 1939 a

[435] "Kandinsky's conclusion was that painting should imitate music, and that, in its "abstract" form, it was capable of being as spiritual as music. Perhaps that main agent in painting's ascent to spirituality was color". Barasch 2000, p. 333.

[436] FJM 4441 b (Quadern 4438-4447).

[437] "During this period Picabia was interested in exploring the relatioship between music and painting, referred to in his watercolor *Music is like Painting*. Late Miró, who

Varengeville [438].

Per la seva banda, P. Hammond ha suggerit que Miró, a través de la lectura d'alguns dels poetes preferits com Nerval, Rimbaud, Saint-Pol-Roux o el mateix Breton, fos influenciat per certes teories teosòfiques i hermeticistes de la música de les esferes [439]. Alguns dels signes mironians tindrien una especial evocació musical i, per això, planteja la possibilitat de « veure i escoltar » les constel·lacions datades a Mallorca com pentagrames [440]. Ja William Rubin en la seva lectura de la constel·lació del fons del MoMA titulada *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux,* considerava que la multiplicitat d'accents negres de variades formes i dimensions eren anàlegs a la notació musical, o que hi podíem veure efectes d'arpegis, *glissandi* i tota classe de ritmes [441]. També Gaëtan Picon s'ha referit als petits signes atapeïts inscrits com notes sobre les línies d'un pentagrama [442].

---

loved music, became interested in abstract rhythmic patterns. This interest was strengthened by his meeting with Kandinsky in 1933". Rose 1982, p. 16.

[438] "Some minute prints are mementos of an excursion made to Varengeville, in Normandy, in 1939, while Kandinsky was visiting Joan Mirñ". Derouet 1985, p. 15. A la pàgina 258 hi ha una fotografia de Kandinsky passejant pel camp.

[439] "Kandinsky's theorizing had its roots in theosophy and hermeticism, and it is tempting to think that Mirñ too understood something of the secret science's imaging of the music of the spheres.Even if not a serious student of such philosophy, he must have been aware of its survival in the work of some of his favorite poets, Nerval, Rimbaud, Saint-Pol-Roux, and Breton". Hammond 2000, p. 45.

[440] "There is a way of reading, and hearing, the Constellations –the Mallorca ones in particular- as melodic scores, the transcription of a deep-felt response to the *diapason spiritualis*". Hammond 2000, p. 47.

[441] "Mirñ has referred to these constellations of shapes as « musical space fillers », and it is logical that he should draw his metaphor for such effects from the most abstract of the arts. Indeed, the multiplicity of little black accents of varying sizes and related shapes are almost analogus to the quavers, semiquavers, demisemiquavers, and hemidemisemiquavers of musical notation. *The Beautiful Bird* contains analogies to arpeggiated effects, glissandi, and a whole range of rhythms, all of which are orchestrated within the nuanced sensibility of chamber music". Rubin 1973, p. 82.

[442] « Tots aquests petits signes atapeïts, aquestes estrelles, són com les notes inscrites en les febles i complexes línies del pentagrama ». Picon 1980, p. 101.

Apart dels músics i dels aspectes musicals esmentats, en el text anterior Miró es refereix a les seves visites a la Catedral de Palma on podia escoltar música d'orgue i cant, tot i que el que realment l'impactava era la peculiar atmosfera que es creava al gran interior gairebé buit de l'edifici, mescla de música i llums de colors en l'espai. Directament relacionades amb aquestes experiències de principis dels anys quaranta sñn les dues teles que esmenta, datades l'any 1945 [443]. La seva influència en obres coetànies, en qualsevol cas, resulta més subtil.

La representació de sons de la natura era una altra preocupació de l'artista, tal i com comprovem amb exemples de les anotacions d'aquests anys:

> "(...) dibuixar// en el buid espai el gràfic del cant dels ocells,/ el soroll de l'aigua i del vent i d'una roda/ de carro i el cant dels insectes, que tot això/ s'ho emporti després el vent, l'aigua, però/ tenir el convenciment que totes aquestes/ realitzacions pures del meu esperit, re-/ percutiran per màgia i miracle en l'/ esperit dels altres homes" [444].

> " (...) les mans/ que aplaudeixen sñn com un batec d'ales/ de colom" [445].

> " (...) inscriure també en l'espai el gràfic/ del xiscle punyent d'una oreneta" [446].

Quan als compositors clàssics amb els quals va mantenir relacions d'amistat o de col·laboraciñ en èpoques anteriors o posteriors al període que analitzem hi ha Gerhard [447], Cage [448], Stockhausen, Messiaen, Boulez, Mestres-Quadreny o Miroglio [449] :

---

[443] R. Penrose ha concretat la influència de la música de la Seu en aquestes obres: "La relaciñn con la música debe de basarse en algo diferente del ceremonial litúrgico cristiano. Lo más probable es que consista en las formas circulares que, encabalcadas unas en otras, van penetrando por la oscuridad como ecos o resonancias y en la vibración de la línea negra que tienen encima. Estos signos nos hacen sentir una relación entre el sonido, el espacio y el color, tal como Miró la ha establecido con más fuerza aún, en su reciente pintura titulada *Silencio* (1968)". Penrose 1991, p. 107-08.

[444] FJM 1360 i 1361 (Quadern 1323-1411), c. 1941.

[445] FJM 4450 b (Quadern 4448-4475), c. 1941.

[446] FJM 4451 b (Quadern 4448-4475), c. 1941.

[447] L'any 1936 Robert Gerhard, Joan Mirñ i Josep Vicens Foix publiquen un

> Cage y yo somos muy amigos, pero nunca hemos trabajado juntos. Me gusta mucho su música.
>
> *¿Es la música que tiene más afinidades con su obra?*
>
> Sí. Y también la de Stockhausen. Cuando estaba en Saint Paul de Vence nos veíamos mucho, y hablábamos largamente. Me gustó el hombre. Es muy inteligente.
>
> *Ambos encontraron un terreno común*.
>
> Hay relaciones muy claras entre lo que él hace y lo que yo hago. Por ejemplo, ese ¡pam! ¡pam! ¡pam! (Puntúa cada pam con un golpe sobre la mesa). No puedo explicarselo mejor... El utiliza una serie de instrumentos exactamente como yo me valgo de cualquier cosa que cae en mis manos. Coge un peine y ya está. Instrumentos, herramientas que no se encuentran en los proveedores especializados..." [450].

Com podem observar, Miró no resulta massa il·lustratiu quan ha de definir els aspectes del llenguatge musical que troba afins al seu art [451]. Tal i com indica, per ell, les notes potents i contingudes del músic podem intuir que en el cas de la pintura serien traços, taques o punts igualment decidits i contundents, deixats sobre la tela o el paper. L'altra afinitat més explìcita és l'ús que fan totsdñs d'estris de tota mena i sempre heterodoxes

---

article en la revista *Musica Viva* on parlen del projecte conjunt pel ballet titolat *Ariel*, iniciat l'any 1934 i inspirat en un silf de l'obra *La Tempesta* de W. Shakespeare. No es tractava de partir d'un llibret, sinñ que el músic, el pintor i el poeta tinguessin la màxima llibertat d'expressiñ per fer confluir o xocar els respectius llenguatges. Vegeu *Joan Miró en escena* 1994, p. 200-201, i Escudero 1994, p. 136 i 137.

[448] Per una breu aproximaciñ a alguns d'aquests compositors coetanis cal veure Zulián 1993, p. 19. L'autor destaca a Satie i Cage com els dos músics amb més afinitats amb Miró. En els fons de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca es conserven cartes de Varèse, Stockhausen, Cage, Messiaen o Boulez. Cal recordar, així mateix, que Miró feu la portada d'un disc del compositor català Mestres-Quadreny l'any 1971.

[449] "Quant à Mirñ (1893-1983), le plus inventif des surréalistes, il reconnaît certes un pouvoir libérateur à la musique, mais se préoccupe rarement d'en appliquer les virtualités formelles à sa peinture, produisant néanmoins des oeuvres originales pour *Projections* (1966), quator à cordes du compositeur Francis Miroglio (né en 1924) ; la projection de cinquante-huit diapositives permet une convergence des deux expressions dans la « densité ». Miroglio a écrit d'autres partitions dont les titres (*Horizons courbes*) indiquent, l'importance des données visuelles dans la genèse musicale » Denizeau 1995, p. 231.

[450] Raillard 1998, p. 118.

[451] El seu nét David Fernández Miró ha relatat l'anècdota de quan en certa ocasiñ ell, el seu germà Enrique, i Miró –que aleshores comptava amb més de vuitanta cinc anys- veren un programa de televisió dedicat al músic Jimmy Hendrix. Quan va acabar, Mirñ els hi comentà: "Me ha impresionado este chico, en cierto modo, hace lo mismo que yo". Fernández Mirñ 1990, p. 12.

pel seu art, la qual cosa enriqueix el registre de sons de la música i les variants de cal·ligrafia de la pintura.

Però si abans esmentàvem la dificultat de l'artista per saber concretar alguns dels aspectes del llenguatge musical que més l'atreien, en aquestes declaracions publicades l'any 1967, ens resulta molt fàcil entendre la mena d'aspectes generals més rellevants que hi trobava en la música d'alguns dels seus compositors més volguts:

> "ELS MEUS COMPOSITORS FAVORITS?
> - En trobar-me en una gran nau de gòtic català penso en Bach. En trobar-me davant una superfície blanca per a omplir, amb espais buits, intervals, silencis i signes aguts a marcar-hi, penso en Stockhausen. En passejar pel camp, en intervals de repòs, penso en Vivaldi. En recórrer una gran ciutat, penso en Varese. En passejar pels carrers d'aquesta gran ciutat, penso sovint en John Cage" [452].

La referència a Bach, altra cop la veiem associada al llenguatge de l'arquitectura, en aquest cas del període del gòtic català, a causa de la seva claredat estructural. Mentre que d'Stockhausen n'assenyala els buits i els silencis, tan importants com les notes punyents a mode de signes aguts. Per altra banda, l'oposiciñ dels sons del camp vers els de la ciutat, estaria representada per Vivaldi, del qual no podem deixar d'esmentar la famosa obra dedicada a les quatre estacions, i per Varèse i Cage, totsdós amb sons urbans i experimentals [453].

Amb posterioritat, podem seguir l'interès de l'artista pel tema musical mitjançant títols d'obres com ara: *L'evasió per la música dels perfums*; *La música dels perfums*; *Silenci* o *Crepuscle musical* [454].

---

[452] Permanyer 1967, p. 64.

[453] "Mirñ va fer també alguns cartells en relaciñ amb espectacles musicals, com un de 1965 per a *Les Nuits de la Fondation Maeght* (que anunciava un programa amb obres de Berg, Maderna, Cage, Schönberg, Boulez, Messiaen, Debussy, Strawinsky, Xenakis, Varèse, Webern i Stockhausen, entre d'altres), o d'altres per a la companyia de dansa de Mercè Cunningham amb John Cage, en la seva presentació a Sitges el 1966, o per a un ballet de Martha Graham a Nova York el 1975". Fernández Mirñ 1993, p. 46.

[454] *L'evasió per la música dels perfums*, dibuix, 26-5-1967. Bolígraf i llapis de

colors sobre paper, 15x20’7 cm. FJM 2765. *La música dels perfums*, dibuix, 4-6-1967. Bolígraf i llapis de colors sobre paper, 15x20’7 cm. FJM 2755. *Silenci,* Dibuix preparatori, 9-1-1968. Bolìgraf i llapis de colors sobre paper, 17’1x22 cm. FJM 4558. *Silence*, 17-5-1968. Oli sobre tela, 174x244 cm. Musée National d’Art Moderne. Centre Georges Pompidou, París. *Crepuscle musical*, dibuix, 22-1-1968. Bolígraf i llapis cera sobre paper, 15’6x21’5 cm. FJM 4573 a. Vegeu Gimferrer 1993, p. 388-89.

3.4 El llenguatge formal i ideogràfic: culminacions i inicis.

La primera referència que podem relacionar amb la sèrie *Constellations*, potser és la descrita en una carta a Pierre Matisse del dia dotze de gener de 1940. En ella, Miró fa al·lusiñ a la realitzaciñ d'unes pintures molt embullades i l'alt grau de poesia que ha aconseguit a causa de la vida de concentració que podia gaudir a Varengeville-sur-Mer:

> "Le travail roule, je fais maitenant/ des peintures très fouilles, et je crois avoir/ atteint un haute degrée de poesie, fruit/ de cette vie de concentration que l'un/ peut vivre ici" [455].

Efectivament, l'artista acabava de fer la sèrie *Varengeville II* el mes de desembre i, sense donar-se cap respir, inicia la següent, que el mantindrà ocupat, gairebé de forma exclusiva, fins el mes de setembre de 1941.

En unes declaracions a James J. Sweeney l'any 1948, Mirñ resumeix perfectament el moment del canvi tan significatiu que sofreix la seva trajectòria, a partir de l'any 1939, amb el trasllat a Varengeville:

> "At Varengeville-sur-Mer, in 1939, began a new stage in my work which had its source in music and nature. It was about the time that the war broke out. I feelt a deep desire of escape. I closed myself within myself purposely. The night, music, and the stars began to play a major role in suggesting my paintings. Music had always appealed to me, and now music in this period began to take the role poetry had played in the early twenties -especially Bach and Mozart when I went back to Majorca upon the fall of France...They were based on reflections in water. Not naturalistically -or objectively- to be sure. But forms suggested by such reflections. In them my main aim was to archieve a compositional balance. It was very long and extremely ardous work." [456].

Pilar Juncosa ha recordat l'ambient idìl·lic que aconsegueixen trobar a Varengeville en aquests mesos:

> "Va haver aquesta altra guerra, que li deien *drôle de guerre* perquè no havia res, de guerra, fins que va haver el desembarcament de Dieppe, llavors començà. Braque vivia a Varengeville, un poblet de Normandia, i ens va dir: "Per què no veniu aquì i estareu tranquils?" i nosaltres vàrem llogar una casa, era quasi estiu,

[455] PML.
[456] Sweeney 1948, p. 68.

> vàrem estar estiu i hivern; és on Joan començà *Les Constel·lacions*. Vivíem a Varengeville, que era preciós; teníem un poquet de verd al davant de la casa, hi havia una vaca que la duien, la lligaven al pomer i feia un redol menjant l'herba del veinat. Al costat hi havia una masia d'on ens duien la *mantequilla*, acabada de fer, amb una fulleta de col" [457].

Tant l'amistat amb Paul Nelson, com el consell i l'amistat de Braque, foren decisives perquè Mirñ s'instal·lés a Varengeville. Tot i que com recolleix G. Raillard, la proximitat fìsica d'ambdñs artistes no es traduì en possibles influències estilístiques ni tampoc en tertúlies estètiques o ideològiques:

> "[sobre Braque]
> *Eran muy distintos*.
> Eramos muy amigos. Y le vi mucho durante la guerra, cuando fuimos a vivir a Varengeville, en la casa que nos prestó el arquitecto Paul Nelson. Braque y yo nos volvimos a encontrar con alegría.
> *¿Hablaban de lo que hacían?*
> De pintura, nunca. Jamás" [458].

El sentit poètic no estarà ara relacionat amb la lectura de la poesia, com havia succeït intensament al llarg de tota la seva vida. Es refereix més aviat a una dimensió espiritual i que en aquells moments es veurà acompanyada de la música. La natura i la música seran les dues grans fonts d'inspiraciñ, fins que els aconteixements bèl·lics l'obliguin, també, a beure en el propi imaginari interior.

La concepció animista de la natura és un aspecte que travessa tota la seva trajectòria. En aquesta època, la nit i les estrelles, però també la mar i els seus reflexos atraurà tota l'atenció. I, finalment, una especial vida de concentració i entotsolament com a reacció a un entorn hostil com era l'amenaça nazi i, posteriorment, la dictadura franquista.

La següent referència de Mirñ a aquest conjunt d'obres és d'una altre carta a P. Matisse del dia quatre de febrer de 1940, enviada des de

[457] Juncosa 1994a, p. 21-22.
[458] Raillard 1998, p. 149.

Varengeville-sur-Mer [459]. En ella fa al·lusió a algunes consideracions molt interessants pel que fa a aspectes tècnics i conceptuals. Així, ens adonem que les seves previsions inicials eren de fer entre quinze i vint peces, tot i que finalment en realitzarà unes quantes més, fins a vint-i-tres. També té previst d'utilitzar la tècnica de la témpera i l'oli, encara que hi afegirà, l'aquarel·la o la tinta xinesa, per exemple, i que el format és de 38 x 46 cm. que són les dimensions de la majoria dels papers emprats. Cal anotar que Miró, per error, a causa suposem de la inèrcia, parla de teles i no de papers quan s'hi refereix. La previsiñ de treball era, només, de tres mesos, la qual cosa li hagués requerit una disciplina encara major de la que va autoimposar-se finalment. A causa de les vicissituds de la forçada emigració cap Espanya, les dates de la primera i de la darrera constel·lació indiquen el vint-i-un de gener de 1940 i el dotze de setembre de 1941 respectivament, un total de vint-i-un mesos de dedicació gairebé en exclusiva, tret de la realitzaciñ de dibuixos i blocs d'anotacions i de projectes futurs, tal i com també esmenta. Una altra dada remarcable és que anota la necessitat de tenir a la vista i en tot moment els papers que havia executat, per a poder conservar l'empenta i l'estat d'esperit necessari per realitzar el conjunt. Es tracta d'un intent de donar un sentit unitari a les peces i dotar-les d'uns efectes reverberats. Totes ens suggereixen ecos de les demés i podem creure l'efecte global i la visiñ conjunta de les obres en l'imaginari de l'artista com el d'una única i gran constel·lació, composta per un mosaic de teseles d'evocaciñ del seu admirat Gaudì. Altres observacions estan en relaciñ amb aspectes d'execuciñ, com el procés lent i detallista que Miró esmenta o aspectes de caràcter sentimental i conceptual, com ara la impressió de que encara que el format sigui reduït, donaran la sensació de grans frescos. Des del primer moment del projecte, Miró se

[459] PML.

mostra convençut de la importància d'aquestes obres dintre de la seva trajectòria, la qual cosa no deixarà de confirmar-se amb el temps:

> "Je travaille maintenant à une/ serie de peintures -de 15 à 20, à la tempera/et à l'huile, dimension 38x46, qui est/devenu extrêmement importante.- Je crois/ que c'est une des choses les plus importantes que j'/aurai fait et quoique de petits formats, donnent/ l'impression de grandes fresques. Avec cette série/ et la precedente vous pourriez faire une très, très/ belle exposition. Je compte travailler à ces toiles,/ d'une tecnique très pausée, 3 mois environ, en/ tenant compte que, fort heureusement elle m'/ emmènent à concevoir d'autres oeuvres que/ je prepare en meme temps (...). De la série de toiles de 38x46 aux quelles je/ travaille maintenant, je ne peux même pas/ vous envoier celles qui sont terminées, celles/ m'ont besoin toutes devant moi/ e tous les instants, pour conserver l'/ entrain et l'état d'esprit nécessaire/ pour réalise l'ensemble de cette étape." [460].

El llistat de les constel·lacions acabades i signades a Varengeville és de deu, i són les següents :

1. 21-01-40, *La lever du soleil* (El sol ixent)
2. 31-01-40, *L'échelle de l'évasion* (L'escala de l'evasiñ)
3. 12-02-40, *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorencentes des escargots* (Personatges dins la nit guiats per les traces fosforescents dels caragols)
4. 15-02-40, *Femmes sur la plage* (Dones a la platja)
5. 05-03-40, *Femme a la blonde aisselle coiffant sa chevelure a la lueur des étoiles* (Dona de rosa aixella que pentina la cabellera sota la resplendor dels estels)
6. 16-03-40, *L'étoile matinale* (L'estel del matì)
7. 27-03-40, *Personnage blessé* (Personatge ferit)
8. 13-04-40, *Femme et oiseaux* (Dona i ocells)
9. 27-04-40, *Femme dans la nuit* (Dona en la nit)
10. 14-05-40, *Danseuses acrobates* (Ballarines acròbates)

[460] PML.

La primera constel·lació de la sèrie és *Le léver du soleil* (El sol ixent), datada el vint-i-un de gener de 1940 (Fig.V) [461]. Es tracta d'una composiciñ presidida per tres grans discos negres, dos d'inferiors que tenen una part que es juxtaposa i un altre, situat a l'angle superior dret, més gran i sol, i que dóna la referència del títol. Com tots els astres mironians, tenen la peculiar qualitat tàctil que els allunya de la perfecta geometria del cercle. Els acompanyen tres personatges femenins i un ocell. L'eix diagonal que formen els astres en separa a un d'ells, que resta a l'angle superior esquerre, amb la llarga cabellera al vent. Cal indicar, així mateix, el punt de vista frontal de dos d'ells, definits per cossos en formes triangulars o acampanades, i, l'inferior, amb una peculiar disposició de bolet i una curiosa gran cella. L'altre personatge, de perfil i en forma de cuc, brama a l'aire. La seva és una expressiñ angoixant, amb la boca oberta i de la qual en sobresurt una llengua. La particularitza el fet de no disposar de cap mena d'extremitats ni de dents, tot i que l'accent més agressiu ho posa el bec obert de l'ocell. Quan a la policromia, hi destaca el vermell, especialment en la intersecció dels dos astres, acompanyat de succintes notes de grocs i verds. Pel que fa al fons, es tracta de la característica barreja de colors diluïts i refregats per tota la superfície del paper. El predomini del negre fa que la resta de colors ocres i vermellosos s'embrutin. El cúmul de transparències i de vaporositats d'aquests fons ens remet, inevitablement, a les experimentacions que anys més tard duran a terme els diferents vessants abstractes informalistes.

En qualsevol cas, *Le lével du soleil* juntament amb *Femmes sur la plage* -la constel·lació número quatre- són dues peces que es separen clarament de la resta de la sèrie, especialment a causa del nombre reduït de

[461] Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ al dors: "Joan Miró/ Le léver du soleil/ Varengeville s/mer/ 21-1-1940". CRP-628 (D-538).

motius i, per tant, de la manca de la total ocupació de la superfície, així com de la no disposició interactuant entre ells, que són trets distintius del conjunt.

L'échelle de l'évasion fou acabada el trenta u de gener, només deu dies després (Fig. 8) [462]. Com en el cas anterior, el fons és el resultat de la peculiar refrega de colors ocres i el negre i, per tant, domina una obscura nebulositat. En aquest cas, però, hi és clarament expresat l'interès de Mirñ de treure els porus del paper.

L'échelle de l'évasion és la que marcarà la pauta pel que fa als principals trets compositius de la sèrie. La profusió iconogràfica que es desplega per tota la superfície del paper és aquí el primer tret que acapara l'atenció de l'espectador. El conjunt de motius que omplen tots els racons de l'obra la dota d'un sentit col·lectiu on, en primera instància, es fa difícil jerarquitzar la importància d'uns per sobre dels altres. Tanmateix, el tìtol ens dóna la pauta de lectura. Efectivament, Miró situa en un primer terme i, gairebé a l'eix central de la composiciñ, una escala de l'evasiñ que acapara l'atenció de la resta de personatges i de motius. Les cincs dones i una serp es situen al voltant de l'escala, que per moments, sembla descriure un lleuger moviment ascensional a causa dels dos segments verticals que l'emmarquen. Els segments horitzontals sñn tres, dos del tipus halter -un filferro amb els extrems acabats en punts o boles- i un tercer i superior, de disposició rectangular. Podem descriure una sèrie de línies de força les quals, en diagonal, donen profunditat a l'espai recreat. Ens situem a l'angle inferior dret, on hi ha ubicat el personatge femení de majors dimensions, que es mostra astorat devora l'escala. A partir d'aquest nucli d'atenciñ

[462] Guaix, aquarel·la, i tinta damunt paper, 40x47'6 cm. Inscripciñ al dors: "Joan Mirñ/ L'échelle de l'évasion/ Varengeville s/mer/ 31-1-1940". CRP-629 (D-539).

preferent, Mirñ insinua unes diagonals que s'estenen cap a l'infinit de cada un dels altres tres angles. Aquesta sensaciñ l'aconsegueix a través de la degradació en les dimensions dels motius: dones, punts-astres i arcs.

Precisament en una d'aquestes gradacions, la dels personatges femenins, podem observar una altra caracterìstica que s'accentua en aquests anys, com és la simplificació dels motius i el pas cap al signe. La dona situada en primer terme està dotada, encara, d'uns atributs bàsics com el cos amb pits, braços i mans, un coll de notables dimensions, i un cap caracteritzat per la boca, el nas, l'ull i una melena. En els casos de les dones situades en segon i tercer terme, hi observem configuracions corporals derivades del triangle, amb els respectius braços en forma de banya. Els caps, sempre amb notables distorsions tuberculoses, gairebé només conserven l'ull. En darrer terme hi ha el personatge més esquematitzat, conformat per un simple triangle pel cos, un segment vertical com a coll, i un punt negre damunt, a mode de cap. Pel que fa als colors, en aquesta peça ja es desplega amb profusió la parella negre-vermell que actuen sempre com a complementaris, a la manera contrapuntística, i que serà una de les combinacions més característiques de la sèrie i, també, en l'obra posterior. Un altre tret aquì emprat de manera notòria és el del caracterìstic joc d'acolorir els espais d'intersecciñ que apareixen del contacte entre les figures. Són zones que atreuen de manera especial l'atenciñ de l'artista i la nombrosa parcelaciñ que s'en deriva, permet donar una peculiar sensació de ritme i de policromia. En el cas d'aquesta obra, mereix destacar-se el degoteig de color blanc que hi ha en el fons de la zona central de la composició, unes nebuloses aquoses que sol·liciten el primer cop d'ull. És un altre dels recursos d'afinitat informalista, que seran potenciats en l'obra de maduresa.

La tercera peça de la sèrie du per títol: *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots* (Personatges dins la nit guiats per les traces fosforescents dels caragols), i està datada el dia 12 de febrer de 1940 (Fig. 9) [463]. Es tracta d'una composiciñ d'atmosfera nocturna en la qual el fons blau, gairebé monocrom, juga un paper fonamental. Unes fortuïtes rebaves negres disseminades per l'àrea central de la composiciñ, i un rerafons marronñs a l'angle inferior esquerre, sñn altres trets que hi afegeixen nocturnitat. D'aquest fons, Mirñ en fa sobresortir pintats de blanc, una mitja lluna creixent a la zona superior de l'eix central i els tres ulls dels personatges principals. Altres dues zones emplenades en blanc afecten a sengles parts de motius estel·lars en forma de rellotge d'arena. Precisament aquesta circumstància sembla afavorir l'apariciñ, per primer cop en aquesta sèrie, d'un punt de violència en l'expressiñ dels personatges. Tots tres dona, home i ocell presenten llengües, boques, becs i dents afilats i oberts, en una actitud tensa, de perfil i girats cap a l'esquerra seguint l'al·lusió poètica al rastre il·luminat dels caragols. Dels dos personatges humans caldria destacar la major envergadura física de la dona, de cames sòlides, cos bulbiforme i un enorme cap, si fa no fa, quadrat. En el cos, els atributs significats són una petita raja pel sexe, els glútens i un prominent doble cercle per la guixa, així com els característics pits-mugrons triangulars. Dels braços en sobresurten com a petites banyes que accentuen la sensació tensa del conjunt. En el cas del cos de l'home, la part inferior es clou amb els malucs i hi destaca també el sexe, en aquest cas amb un penis afilat. Finalment, cal esmentar el peculiar bec dentat i obert de l'au, la part superior del qual s'allarga fins a acabar en una agressiva punxa.

[463] Guaix damunt paper, 37'9x45'7 cm. Inscripcions: "Joan Mirñ/ Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots/ Varengeville s/mer/ 12/II/1940". CRP-630 (D-540)

La resta de motius són els propis del repertori del moment: rectangles, cercles, estrelles, dobles triangles en forma de rellotge d'arena, etc. Potser en el cas d'aquesta obra mereixen una especial atenció dos de singulars, especialment el motiu de forma allargassada que ocupa el marge inferior dret. Es tracta d'una singular disposiciñ de filaments en vertical i horitzontal que s'entrecreuen formant el joc d'espais acolorits de vermell i negre. La part superior es confon totalment amb els tres pels de la cabellera d'una estrella. Dos dels sinuosos filaments s'enlairen també per establir lleugers contactes amb l'ocell. El segon motiu a que hem al·ludit està situat al centre de la superfície del paper, és un altre volàtil filament que defineix una mena de moviment concèntric. També hem d'indicar-ne un altre que travessa el cos de la dona. Pel que fa als colors, altre cop són reduïts, bàsicament, al negre, el vermell, el blau i el blanc, i destaca l'ús d'un diminut puntejat que es disposa en forma de petites agrupacions a mode d'ombrejats i, especialment, definint lìnies de color que acompanyen i ressalten les dels perfils negres dels motius. En un altre dels succints i efectius mètodes emprats per l'artista en aquesta sèrie que la doten de l'especial intensitat cromàtica.

Femmes sur la plage (Dones a la platja) (Fig. 10), està datada tant sols tres dies després de l'anterior, concretament el 15 de febrer de 1940 [464]. No hi podem trobar cap punt d'especial connexió a pesar de tan imminent continuïtat d'execuciñ, i, tanmateix, sì que guarda una clara relaciñ amb *Le léver du soleil*. En totes dues obres trobem un nombre molt reduït de motius i sense cap connexió tàctil entre ells. Els fons mantenen una tonalitat ocre, especialment clara en aquesta quarta peça que evoca l'arena

[464] Guaix i oli damunt paper, 38'1x45'8 cm. Inscripcions: "Joan Mirñ/ Femmes sur la plage/ Varengeville s/mer/ 15/II/1940". CRP-631 (D-541).

de la platja, i té un granulat més gros en la meitat esquerra. En general, conjuguen la mateixa policromia i distribució de negres, vermells, verds, blaus i grocs. *Femmes sur la plage* presenta tres models tipològics de dones, dues d'elles ubicades en un primer terme i la tercera en un segon. La sensaciñ de profunditat segueix a causa d'un arc i un astre col·locats a l'angle superior dret. Mirñ, altre cop, s'interessa per l'efecte de tridimensionalitat al marge de qualsevol punt de referència paisatgístic. El personatge femenì situat a l'esquerra de la composiciñ respon al perfil acampanat de dona amb una gran base que l'entronca amb el terra, en aquest cas potenciada pel negre que l'emplena, mentre que el cap, amb dos petits punts a mode d'ulls, és diminut. Com la resta de les dones, té els braços enlaire i, en aquest cas, presenta un pit de front rodó, i un altre de perfil a partir d'un triangle sense base. La dona de la dreta té un perfil de cos rectangular, en aquest cas també amb dos pits, un vist de front en forma d'àmfora i un punt per mugrñ, i l'altra de perfil arrodonit i un mugrñ a mode de triangle isòsceles. Del cos en sobresurt un coll que descriu un angle recte rematat per un gran cap i cabellera. Quatre diminuts punts serveixen per al·ludir als ulls i els forats del nas. La darrera dona se situa enmig de la composició i la seva morfologia suposa una passa més cap a la depuraciñ del signe. Presenta una basa triangular a sobre de la qual s'alça una estilitzada mandorla pel cos que té dos grans braços en forma de banyes. El mateix filferro que divideix la basa i el cos en sengles meitats, serveix de coll que es rematat per la forma arrodonida del cap, tocat amb cabellera. A causa de la manca de caracteritzaciñ en el rostre d'aquest personatge, es de suposar que es troba d'esquena a l'espectador. L'estilitzaciñ del cos i les extremitats, així com la simple i efectiva coloraciñ d'aquest personatge el doten d'una particular harmonia, potser accentuada per l'ús que fa l'artista de la tìpica forma alveolar, negre i

vermella, referida al sexe femení. És un cas més de la capacitat polisèmica dels seus signes. Un efecte que potser cal posar de manifest respecte a aquesta obra és la dicotomia que presenta pel que fa a l'estabilitat i al moviment. Quan al primer, és clar la seva presència a través de la rotunditat i fermesa de les bases de les dues dones en primer terme. Quan al segon, és la sensació que es desprèn del moviment dansaire i flexionat de la tercera dona. Sembla que és ella la qui ha llançat un balñ o pilota a mode d'astre que es situa lleugerament per damunt de l'arc que podria al·ludir a una porteria o a una xarxa de voleibol. Seguint aquesta possible interpretació de l'escena, observem l'únic motiu al qual encara no hem fet esment, que sñn dues petites triangulacions a la base del pal de l'esquerra a mode de montículs de sorra.

Georges Raillard, en la seva entrevista amb l'artista, va fer esment a aquesta obra, precisament per intentar treure una resposta o un comentari de Miró, que finalment no aconsegueix, respecte a la imatge de les dones en la seva obra:

> "G.R. *Una de las* Constellations *se llama Femmes sur la plage. Las mujeres son ridículas, aterradoras. En* Je travaille comme un jardinier, *le dice usted a Yvon Taillandier que no le gusta ver a todas esas mujeres que se mueven sobre la playa, que prefiere un canto rodado...*
>
> (silencio)" [465].

Les declaracions que esmenta G. Raillard i que Miró féu a Y. Taillandier són les següents:

> "La immobilitat em sobta. Aquesta ampolla, aquest got, un còdol en una platja deserta, tot això són coses immòbils, però desencadenen en el meu esperit grans moviments. No experimento pas el mateix davant un ésser humà que es mou tothora d'una manera estúpida. La gent que es banya en una platja i que es belluga m'impresiona molt menys que no pas la immobilitat d'un còdol" [466].

[465] Raillard 1998, p.105-06

[466] Taillandier 1959, p. 4-6 i 15, a *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 424.

És clar que Miró no es referia concretament al sexe femení quan feia aquestes afirmacions respecte a la seva atracció per la immobilitat. G. Raillard li formula la pregunta d'aquella manera perquè està interessat en extreure algun comentari de l'artista sobre la significaciñ de la sexualitat i la violència, i, per tant, associa el títol de la constel·lació amb la declaració del pintor. En qualsevol cas, resultava pertinent treure l'anècdota a propòsit d'aquesta obra.

Femme à la blonde aisselle coiffant sa chévelure à la lueur des étoiles (Dona de rosa aixella que pentina la cabellera sota la resplendor dels estels) és datada el dia cinc de març de 1940 (Fig. VI) [467]. Un únic personatge femení situat en primer pla, envaeix una atapeïda composició que diferencia una petita zona terrestre totalment en negre situada a l'angle inferior dret. A sobre, Miró hi situa una simple escala feta amb dos segments encreuats i un altre segment vertical puntejat que fracciona en dues meitats un cercle, en una probable evocaciñ d'un arbre. Hi ha, per tant, un interès per situar al personatge femení en un paisatge, la qual cosa no deixa de ser un cas excepcional en la sèrie. També en vertical, hi ha tres agrupacions de dues flamarades cada una, encara que el record al foc o a un possible incendi no és tan explícit com ho era en anteriors obres. Però el més significatiu és l'escena a que fa al·lusió el títol, una mínima narració d'una activitat quotidiana en la qual l'artista, que per extensiñ ens fa partícips als espectadors, es situa com a *voyeur*. El cos de la dona té una disposició piramidal i és flanquejat pels braços enlairats. Aquests, esdevenen grans homuncles amb una aparença de muntanyes. A la zona de les aixelles, l'artista hi disposa de dos pits, vists de perfil, amb forma de

[467] Guaix i oli damunt paper, 38'1x46 cm. Inscripciñ al dors: "Femme à la blonde aisselle coiffant/ sa chévelure à la lueur des étoiles/ Varengeville s/mer/ 5/III/1940". CRP-632 (D-542).

pera i mugrons afilats, i en una d'elles, la de la dreta, hi ha una singular aixella de forma semialveolada i cinc allargades pilositats que en sobresurten. La ironia de l'artista fa que la pinti del groc al que al·ludeix el tìtol. Per sobre d'aquestes curioses formes hi sobresurten sengles mans d'una especial deformaciñ, amb dits rematats per cercles, que sostenen un raspall i un mirall, aquest, serveix per emmarcar bona part de la destacada lluna blanca que presideix l'escena. Cal destacar la singular configuraciñ filamentosa, dins la mà de l'esquerra, que emergeix com un dels focus d'atenciñ cromàtica del conjunt.

El coll de la dona també restà circumval·lat per un collar i és rematat per una allargada forma tuberculosa, a mode de cap, deformada per les protuberàncies paquidèrmiques. És la part més destacada del cos, a causa, també, del seu fons vermellós. La cabellera és el darrer atribut que quedava per completar aquesta irònica visiñ, on l'artista juga amb el contrast de mostrar-nos una escena sobre la bellesa, quan la protagonista és una personificació del grotesc.

Femme à la blonde aisselle coiffant sa chévelure à la lueur des étoiles, és la constel·lació on Miró fa un ús més abundós dels punts negres, a mode d'astres, que es reparteixen per tota la superfìcie i que constitueix un dels trets més generalitzats de l'equilibri i l'evocaciñ còsmica de la sèrie.

Un estudi de composició realitzat amb posterioritat febrer de 1940, és el primer exemple d'estudi de composició realitzat de manera paral·lela a la sèrie [468]. Es tracta d'un dibuix que l'artista signa, per la qual cosa resulta un cas infreqüent en aquests anys. Fou realitzat a la part interior de la coberta de la revista *L'usage de la parole* número dos de febrer de 1940. Pel que fa

[468] [Estudi de Composició], llapis grafit i llapis de colors damunt paper, 32'6x24'7 cm. FJM. 6987.

a la iconografia no el podem adscriure a cap estudi per les sèries anteriors, encara que si que participa de similituds compositives i iconogràfiques dels dibuixos que comença a fer a Varengeville el dia sis de març de 1940, i per tant en relació amb la sèrie de les constel·lacions. Hi destaquen dues dones de cossos filamentosos, dues configuracions d'estrelles a la meitat inferior i a la superior, l'astre solar i la lluna. Per tant, l'artista hi assaja els elements més significatius del celest, encara que sense cap tipus d'enriquiment com en altres casos.

El dia després de l'acabament de l'anterior constel·lació, Miró deixa la primera constància datada, de la realització de dibuixos i esbossos fets de manera paral·lela a la sèrie. No podem parlar, en cap cas, de dibuixos preparatoris d'alguna obra específica, sinñ d'un conjunt d'assajos principalment del repertori iconogràfic i, en menor mesura, d'aspectes compositius. Són realitzats en el quadern catalogat per la Fundació Joan Miró com Quadern 1889-1919 i 4522. Precisament és el quadern que Gaëtan Picon reprodueix, en part, i assigna com "V Palma de Mallorca 1940" [469]. Es tracta d'un quadern que per les anotacions incloses fou emprat a Varengeville i també a Palma i, per tant, fou traslladat per Miró en la seva fugida de França. En ell podem fer el seguiment, bàsicament, a dos conjunts d'obres que duen per títols *Personnage dans la nuit* i *Danseuse*, encara que hi trobem un esbós per *Les Amoreux*.

Personnage dans la nuit és la primera sèrie d'esbossos començats a Varengeville el dia 6 de mars de 1940, segons consta en el dibuix número 1890, que comença els fulls del quadern [470]. Cal advertir que el n. 1889, que

[469] Picon 1980, 123-126.

[470] [Personatge en la nit], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM. 1890 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522)

inicia la numeraciñ del quadern, fou fet a l'interior de la seva coberta amb posterioritat, concretament el dia 12 de desembre de 1940 a Palma [471], amb unes evidents semblances amb el FJM 1890, especialment pel que fa al personatge principal. És per això que podem deduir que tot i que Miró no posa cap títol als dibuixos datats el dia 6 de mars, són relacionables amb aquest títol que sí apareix en els dibuixos que posteriorment farà en el mateix quadern a Palma. Resulta una dada curiosa dins l'obra feta en dibuix de l'artista, l'anotaciñ del segment temporal emprat per a la seva realització. És així que apunta, com en aquest cas, "de 11 h. à minuit", és a dir, d'onze hores a mitjanit, deixant constància molt precisa del moment de l'execució, tal vegada per un interès en transmetre un determinat estat d'ànim provocat per aquelles hores de la nit, tal i com indica el seu títol. El tret distintiu dels dibuixos sota aquest títol és un personatge de definició filiforme i summament esquemàtic, fet a partir d'un triangle del que sobresurten dos segments amb bola a mode de cames, i un segment més llarg com a cos travessat per un altre de més petit també rematat per boles pels braços. A mode de cap, Miró hi situa una espiral. Al seu entorn, podem trobar tota una sèrie d'elements sìgnics que l'acompanyen, sempre dibuixats a partir d'una essencial linealitat. En el cas que ens ocupa, hi podem veure, a la meitat superior, des d'una mitja lluna decreixent, astres, espirals, una estrella o lìnies sinuoses que floten per l'espai, recorregudes per cercles a mode d'astres, fins a altres elements més enigmàtics del seu repertori, i situats a la zona inferior, com arcs, triangles rematats per més espirals o unes petites formes que ens evocarien la de l'espina de roser. Així mateix, és de destacar un altre constant, com és la de que un gran segment rematat per petits punts i disposat en horitzontal, talla el cos del

[471] Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "(s.c.) Joan Mirñ// Palma Mallorca. "Personnage dans la nuit"//12-12-40". FJM 1889 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522)

personatge i el de la lluna del seu costat, en una mena de nexe d'uniñ de tots tres elements.

En el següent dibuix, FJM 1891 [472], Miró estableix els trets essencials per un altre tema: *danseuse*. Encara que no hi posi el títol, aquest dibuix és relacionable de manera molt clara amb el FJM 4522 b, realitzat a Palma el dia trenta u d'octubre de 1940 [473]. La composiciñ s'articula a partir d'una forma alveolar i flamejant a mode de sexe femení delerós. En sobresurt un llarg filament pel cos, que es corba a la part superior, evocant el coll, i que és rematat per un cap, en aquest cas, també de forma alveolar i pilosa. El filament del cos és travessat, a l'alçada de la seva meitat, per un rectangle. La composició es completada per una línia sinuosa i quatre cercles, que descriu una trajectòria lleugerament diagonal, i una estrella de cinc puntes que presideix l'escena. Com en el cas anterior, també hi ha referenciada l'anotaciñ temporal "de 11 h. à minuit", i per tant, són apunts sobre temes realitzats per l'artista en un mateix impuls creatiu. Aquesta dada cal deixar-la apuntada, perquè ens serveix per veure com alguns esbossos són estudis de composició en els quals Miró assaja possibilitats de combinació del seu bagatge iconogràfic, tot i no escriure els títols dels temes a que fan referència.

Els següents esbossos que apareixen al quadern, per ordre cronològic, són estudis de composició que podem relacionar amb un o altre tema, és a dir, amb *Personnage dans la nuit* o *Danseuse*, encara que no tenim, com ja hem apuntat, la constància del títols. Molts dels signes que hi apareixen poden intercanviar-se. Realitzats el dia sis de mars de 1940 hi ha els casos

[472] [Ballarina], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 1891 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[473] Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: ""Danseuse"// Palma mallorca, 31.10.940// fer-la com la tela progectada a/ P. m. en 26.9.40, que es troba/ en aquest album". FJM 4522 b (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

de FJM 1892 a, 1893 (Fig. 27), 1894, 1895 a, 1896, 1897, 1898, 1899 a i 4522 a [474]. Hi són assajades múltiples combinacions de signes, fets amb una gran economia de mitjans, i sempre amb un traç sinuós i estilitzat. Són imatges d'elements, la majoria dels quals l'artista ja havia emprat als anys vint. Es tracta, per tant, d'un capbussar-se en la pròpia obra, d'una selecciñ i d'una adaptaciñ lingüìstica al vocabulari dels anys quaranta. En les converses amb G. Raillard, Miró afirma :

> " *Su violencia se alimenta de si misma.*
> Así es, constantemente. Yo me alimento de mis residuos, usted lo ha visto, nada se pierde, todo es aprovechado y proporciona nuevos impulsos" [475].

Tot aquest ric i essencial ventall d'elements aquì experimentats sñn els que utilitzarà en gairebé totes les obres de la sèrie de les Constel·lacions, sobretot per l'enriquiment de les composicions. El esbossos sempre ofereixen un fons neutre i sense cap pauta tridimensional i, per tant, Miró pot inserir els signes com a elements del celest, en aquesta dimensió infinita tan explorada per les Constel·lacions. En unes ocasions, l'artista

[474] [Estudi de composició], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 1892 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[Ballarina], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 1893 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

Els números FJM 1894 , 1895 i 1898 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522), són fets amb llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. no duen cap inscripció i són inèdits.

[Personatge en la nit], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 1896 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522)

[Estudi de composició], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 1897 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[Ballarina], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 1899 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[Estudi de composició], llapis grafit damunt paper, 23'8x31'6 cm. Inscripcions: "Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". FJM 4522 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[475] Raillard 1998, p. 201.

dibuixa una sèrie d'elements simplement col·locats un devora l'altra: lluna, astre, cor flamejant, estrella, sexe pilós, ull-peix i ocell (FJM 1892 a); línies sinuoses, segments rematats amb punts, estrella, rectangles i uns elements en forma de brot de dues cireres (FJM 1897). En altres, podem observar la significació que pot assolir un motiu concret com són les espirals, la majoria d'elles fetes amb delectaciñ, amb tres o quatre voltes concèntriques i la lìnia que apunta cap a d'alt, com a constatació del sentit positiu que volen oferir (FJM 1893). En altres casos, són els personatges de línies estilitzades i filiformes, sovint amb els cossos triangulars, els qui articulen la resta del repertori (FJM 1896), i fins i tot s'hi confonen amb els arcs, els cercles i la resta del repertori esmentat (FJM 1899 a i FJM 4522 a).

El dia següent, set de març de 1940, trobem que comença un nou tema: els enamorats, *Les amoureux* [476]. Altra cop en aquest dibuix no hi escriu el títol, el qual cal anar a comprovar-lo en el dibuix FJM 1909 b, fet el dia trenta u d'octubre de 1940 [477]. En totsdós casos, els protagonistes són dos personatges que es fonen en una abraçada i es donen una besada. Seguint l'escriptura radicalment essencial, presenten unes configuracions a partir d'un triangle i dos petits segments puntejats com a cames. En sobresurt un llarg filament que recorre la superfície del paper fins que es corba i és rematat per uns minúsculs punts a mode de caps, d'un d'ells ens sobresurt una petita cabellera de tres pèls. L'altre element que el distingeix sñn els braços dibuixats com si es tractés d'un llaç que els uneix i que s'ens dubte dóna sentit al títol del conjunt. Acompanyen a aquests personatges altres elements dels repertori celest com espirals, una estrella o un destacat

[476] [Els enamorats], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "3h. 15 du jeudi 7 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1910 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[477] Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: " "Les Amoureux"/ Palma mallorca, 31-10.40/ fer-la com la tela progectada/ a Palma en 26.9.40, que està/ en aquest mateix album". FJM 1909 b (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

cor flamejant. Dins aquest mateix full, Miró hi insereix una altra composició, delimitada per un rectangle, de característiques semblants, però amb dos singulars canvis, inserint un gran ull a l'alçada dels braços i un sexe femenì a la zona d'uniñ dels caps. Com en els casos anteriors, trobem, a més de la data referida al dia, mes i any, l'hora, els minuts i el dia de la setmana: "3h 15 du jeudi", el que marca el màxim afany de precisiñ mai vist en la seva obra.

Del dia vuit de març de 1940 hi ha començades dues sèries, de les quals, com en els casos dels dies anteriors, no en tenim constància dels títols. Tanmateix, per les analogies compositives i iconogràfiques amb obres posteriors, sabem que es tracta per una part del tema "Dona" i per l'altra "Dones". També tornem a observar la precisa referència al moment del dia, en aquest cas el capvespre: "10 h. du soir". Els dibuixos sñn fets en unes pàgines d'un quadern diferent, concretament en el FJM Quadern 1544-1553, que té esbossos i anotacions de diverses èpoques, especialment del 1936-37 i 1940. També hi trobarem altres fulls solts a dintre que contenen estudis de composició en la mateixa línia. En el primer esbós, catalogat amb el número FJM 1546 a [478], Miró defineix alguns dels trets que pautaran el tema, concretament un personatge femenì fet a partir d'un cos de forma ovoide amb dos segments puntejats per cames, que li imprimeixen un marcat estatisme. El cos està caracteritzat per dues triangulacions seguides a mode de pits, i dues petites banyes per braços. El cap és un arc amb una llarga cabellera de tres pèls dividit per un segment o halter. És un fet diferencial que es situï a un interior, amb dues parets -una d'elles obscurida amb el llapis- i el trespol. Aquesta conformació per als

[478] [Dona], llapis grafit damunt paper, 24'2x31'5 cm. Inscripcions: "10 h. du soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1546 a (Quadern FJM 1544-1553).

interiors resulta ser una de les usades per l'artista al llarg de la seva trajectòria, amb exemples notables als anys vint i trenta [479].

En el dibuix FJM 1550 b [480], l'interior s'ha convertit en una lìnia de l'horitzñ amb la zona del terra emplenada a llapis. El cos de la dona s'ha engrandit, ocupa l'espai central de la composiciñ, i té com a atributs els pits, el sexe pilós i els malucs. A causa de la seva envergadura, gairebé no deixa espai pel cap, de forma triangular i un filferro com a coll. En aquest cas, Miró no empra el simple segment per les extremitats, sinó que els dibuixa amb una mica de volum. En aquesta línia, hi ha un altre esbós gros i dos més de petits que repeteixen la mateixa composició, en la qual hi ha una dona de similars característiques a la que acabem de descriure, ara, però, situada en una actitud en moviment cap a una lìnia d'horitzñ que talla la composició, i amb una estrella amb cabellera que presideix la zona del celest [481]. A aquesta configuració del cos de la dona també la podem trobar en altres estudis de composició com en els casos dels FJM 1672 a i 1672 b. En el primer cas, hi podem observar fins a cinc esbossos gairebé superposats del mateix tipus, ara però, amb una mena de quadrat-finestra i una lluna que l'acompanyen, situats a l'angle superior dret. Aquestes dones, però, tenen una clara posició estàtica [482].

En l'esbñs, FJM 1546 b, veiem una altra configuraciñ però, a causa de l'absència de tìtol posat per l'artista, tant ens hi podem referir com a

[479] A mode d'exemples hi hauria "La masovera", 1922-23; "La reina Luïsa de Prússia", 1929, o "L'àpat dels masovers", 1935, entre d'altres.

[480] [Dona], llapis grafit damunt paper, 24'2x31'5 cm. Inscripcions: "10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer ». FJM 1550 b (Quadern FJM 1544-1553).

[481] Dona, llapis grafit damunt paper, 24'2x31'5 cm. Inscripcions: « « Femme » Varengeville 1940/ 100 p. tela absorvent". FJM 1673 b. Full solt.

[482] Dona, llapis grafit i llapis de color marrñ damunt paper, 24'2x31'5 cm. Inscripcions: " « Femme » Varengeville 1.940/ 100 p. sobre tela absorvent ». FJM 1672.

"Dona" o "Dones" [483]. Hi continua la compartimentació en dues àrees de la composició, però ara hi ha tres dones en una actitud dinàmica, amb les cames aixencades i els braços enlairats, realitzats en volum. Són caracteritzades per minúsculs atributs sexuals i caps. El cossos tenen les típiques qualitats tàctils en forma de patata o pera. En aquest cas, les dones estan acompanyades per una voluminosa estrella de cinc puntes amb estela. En la mateixa línia, hi ha uns altres estudis de composició en els quals l'artista assaja aquest tipus, i fa que l'acompanyin l'estrella, l'astre i la lluna [484]. Un altre esbñs en aquest sentit és el FJM 1673. Aquì l'artista realitza més de sis esbossos en un mateix full que recolleixen el tipus de dona descrit, encara que de forma més allargada i semblant al cogombre, i la lìnia d'horitzñ. En el tìtol s'hi refereix com a dona en singular. Cal pensar, per tant, que possiblement aquest tema és un altre variant del tema « Dona » anterior, i no de "Dones", encara que Mirñ sempre n'hi dibuixa més d'una [485].

D'aquest mateix dia vuit, encara hi ha tres altres estudis de composició relacionats amb els de dia sis [486]. Es tracta, com en els casos anteriors, d'experimentacions amb elements, bàsicament, del celest, i que suposaran el repertori iconogràfic experimentat de manera paral·lela a les Constel·lacions, però també utilitzat en elles i en altres obres posteriors. Tal

[483] [Dones], llapis grafit damunt paper, 24'2x31'5 cm. Inscripcions: "10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1546 b (Quadern FJM 1544-1553).

[484] Es tracta dels FJM 1670 a i b; FJM 1671 a i b.

[485] Dona, llapis grafit i color marró damunt paper, 24'2x31'5 cm. Inscripcions: ""Femme" Varengeville 1940/ 100 p. sobre tela absorvent". FJM 1673. Full solt.

[486] [Estudi de composició], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "vendredi 8 mars 1940/ 10 h. 40 du matin/ Varengeville sur mer". FJM 1911 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522)

[Personatge en la nit], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "6 h. 12 après-midi/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1914 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[Estudi de composició], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "6 h. 5 m. après-midi du vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1913 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

vegada podríem destacar algunes particularitats o nous assajos que en el cas del FJM 1911 a, ens feria posar l'esment en els sis braços que sobresurten del cos filiforme dels dos personatges de majors dimensions. Tenen una forma lleugerament arquejada cap avall i evoquen les costelles d'un esquelet. Quant al numerat com FJM 1914 a, ho podem relacionar amb el "Personatge a la nit", de desembre de 1940 (FJM 1913 b) [487], especialment a causa d'alguns dels elements que acompanyen al personatge que dñna tìtol al dibuix. Cal destacar, bàsicament, dos elements. El primer en forma de roda, és a dir, un cercle amb una altre de petit al centre i quatre segments encreuats, que apareix en una posiciñ destacada. El segon, situat a l'angle inferior esquerre, és un senzill segment vertical amb els extrems puntejats, i dues formes triangulars a mode de banyes que el travessen. En el tercer estudi de composició, podem destacar dues configuracions singulars. Un és una particular escala de l'evasiñ situada al marge inferior dret de la composició, composta per tres segments horitzontals puntejats -tret d'un- i altres dos de majors dimensions, amb una curiosa sinuositat i només puntejats als extrems superiors. No cal recordar les nombroses variants que aquest motiu ha sofert al llarg dels anys, tanmateix, aquesta disposició sinuosa resulta singular. L'altre motiu que volem ressaltar és el d'un personatge que podrìem dir que s'entrellaça amb un altre i és realment el motiu més destacat de l'esbñs. Mirñ defineix un personatge femenì a partir d'un gran rectangle i un petit sexe pilñs per el cos, amb dues cames en forma de gota invertida. El coll torna a ser simplement un filament que es corba per rematar-se amb un cap triangular. Un altre gran segment puntejat que el travessa en horitzontal funciona a mode d'extremitats superiors. Si bé aquesta configuraciñ ens resulta familiar, no ho és el fet que l'artista encavalca una estilitzada espiral amb tres pèls onats que surt del cap de la

[487] Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: ""Personnage dans la nuit"/ Palma Mallorca./ 12.12.40.". FJM 1913 b. (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

dona descrita. Es tracta, per tant, d'un personatge bicèfal o bé de dos personatges un damunt l'altre, si suposem que el cap de la dona fa, alhora, de cos del personatge superior.

Si seguim un estricte ordre cronològic, tenim altres tres dibuixos realitzats el dia nou de març de 1940, concretament els catalogats com FJM 1916 a, FJM 1919 a i FJM 1918 [488]. Els dos primers són estudis de composició que podem relacionar amb el dibuix FJM 1915 b, fet el dia dotze de desembre de 1940 [489], amb el títol *Personnage dans la nuit*. Es tracta, efectivament, de dos esbossos articulats a partir d'un personatge filiforme tan assajat en aquests moments, amb cos triangular, dos segments com a cames i un llarg fil que fa les funcions de perllongació del cos, amb dos braços encreuats, de coll i que desemboca en el cap. Aquí és on presenta una major innovació formal, perquè és un segment puntejat i en horitzontal, als extrems del qual hi ha dos motius en forma de gota. En el cas del FJM 1916 a, sñn molt més grossos. L'altre motiu destacat és el d'una escala de l'evasiñ, composta de tres escalons. La resta d'elements com ara l'estrella, l'espiral, la lluna, etc. sñn part de la iconografia més caracterìstica de l'autor. Potser caldria esmentar una configuració per un altre personatge fet a partir d'un cos-triangle del que en sobresurt un fil sinuós creuat per dos segments amb els extrems puntejats, un fan les funcions de braços i l'altre, més ambigu, de cap amb ulls. La seva posiciñ

[488] [Personatge en la nit], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "9 h. 30 matin/ du samedi 9 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1916 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[Personatge en la nit], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "9 h. 55 matin/ samedi 9 mars 1.940/ Varengeville sur mer". FJM 1919 a (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[Estudi de composició], llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: "9 h. du matin samedi 9 mars 1940/ Varengeville sur mer". FJM 1918 (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

[489] Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripcions: ""Personnage dans la nuit"/ Palma Mallorca, 12.12.40". FJM 1915 b (Quadern FJM 1889-1919 i 4522).

sempre a la zona superior, ens podria induir a pensar, també, en l'ocell. Un altre personatge que ens crida l'atenció del dibuix FJM 1919 a, és el situat a l'angle superior dret de la composiciñ, definit per una fletxa girada cap a d'alt i amb volum, de tal manera que la seva punta actua a mode de cap. Del cos en sobresurten les extremitats superiors i les inferiors com filferros. Cal notar que en totsdós hi ha la inscripció de que foren fets a les nou i mitja del matì, quan l'escena referida és nocturna. L'apunt de direccionalitat ascendent no fa sinó donar-nos més detalls del profund sentit d'evasiñ que travessa l'obra del moment. Finalment, el dibuix FJM 1918 insisteix en la composiciñ a partir d'un personatge envoltat de motius del celest. Tant el seu cap, com les ziga-zagues, els triangles o els segments sinuosos, un d'ells rematat per un vèrtex de fletxa, sñn indicatius del sentit d'elevaciñ ja apuntat. Com ja hem pogut comprovar en altres exemples, l'artista fa un dibuix més petit dins el més gros, en aquest cas situat en l'angle inferior dret. Ens interessa apuntar els tres motius en forma de parells de cireres perquè el seu perfil i disposiciñ ens evoquen l'anotaciñ musical.

En aquest mateix quadern trobem, encara, una sèrie d'esbossos en els quals Miró no hi posa cap tipus d'anotació referida ni al lloc ni a la data d'execuciñ. Tanmateix, tots ells estan en relaciñ als temes i als estudis de composició als quals ens hem referit fins ara, tot i que ni per causes formals ni iconogràfiques, podem assignar amb precisió si foren fetes a Varengeville o bé posteriorment a Palma. Són els catalogats com FJM 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1908, 1909, 1912 b, 1913 a, 1914 b, 1915, 1916 b, 1917 a, i 1917 b. El cas de FJM 1912 a, és un esbós inèdit, realitzat a Varengeville.

L'étoile matinale (L'estel del matì) fou acabada el dia setze de març de 1940 (Fig. VII) [490], i fou regalada a la seva esposa Pilar, tal i com consta en la dedicatòria del dors. Es tracta, per tant, d'una obra amb un emotiu valor afegit, que sempre va guardar Pilar Juncosa zelosament a la seva llar, fins que l'any 1986 la va cedir a la Fundaciñ Joan Mirñ de Barcelona [491]. Ens crida l'atenció la particular mescla de components que fa servir especialment pel fons: témpera, gouache, ou, oli i pastel, tot i que el seu efecte no significa cap canvi substancial respecte als fons tractats anteriorment. En canvi sì que es nota una major acciñ d'haver refregat els colors, la qual cosa fa que hi hagi una texturació blanca per tota la superfície del paper, tret del terç dret. Els colors emprats per aquest fons van del blau, en general per la zona inferior, a un marró vermellós, per a la superior, i unes tonalitats més groguenques, d'ocre pàl·lid i verdoses pel terç dret de la composició. També ha fet ús de l'efecte de petites fileres de puntets de colors que ribetegen, aquí i allà, alguns perfils dels motius, o bé conformen agrupacions, com és el cas de les situades als costats de l'estrella.

El motiu que dñna tìtol a l'obra és l'estel de quatre puntes, amb quatre filaments també fent les funcions d'estela, rastre i/o cabellera, situat a l'angle superior dret. Si bé té una ubicaciñ privilegiada, no és l'element més significat. La composició mostra una singular disposició concèntrica dels motius: una dona, dos ocells i un animal que ben bé podria tractar-se d'una gossa. La introducciñ d'aquest darrer animal és quelcom que caracteritza l'obra. Es tracta d'una visiñ de l'animal des d'un punt de vista en picat que aplana el seu cos, de tal manera que veiem les quatre potes

[490] Tempera, guaix, ou, oli i pastel damunt paper, 38x46 cm. Inscripció al dors: "Joan Mirñ/ L'étoile matinale/ Varengeville s/mer/ 16/III/1940/ appt. à mme. Mirñ". CRP-633 (D-543).

[491] Per un comentari específic sobre aquesta obra vegeu Malet 1987.

estirades, una cua en espiral i unes mamelles que li pengen. Uns altres dos punts al seu costat, separats per una petita mitja lluna, també podrien al·ludir a sengles pits vists de front i completament plans. La tensió i la violència que desprèn l'obra és a causa de l'enorme cap de l'animal que té una gran boca oberta i dentada de la que en surt disparada cap amunt una curiosa llengua en forma de fletxa. Al cap d'aquest ésser terrorìfic no li manquen dos ulls, una mena d'orella en forma de norai i un feix de set filaments-pèls que irradien des d'un mateix punt. Aquesta sageta travessa el gran mentñ del cap de l'ocell més gros situat al damunt. La seva boca també brama i en surt una afilada i llarga llengua. És d'aquesta zona lateral esquerra de la composiciñ d'on esclaten la violència i la corresponent deformitat dels animals. Entre totsdñs, s'intenta ficar el segon ocell d'estilitzat cos filiforme i cap que recorda un tubèrcul. Finalment, la dona nua que exhibeix els pits i el sexe aràcnid, en forma de gota i destacades pilositats que en sobresurten. Però el punt més antinatural són els cinc ulls, tots vists de front, que interpel·len l'espectador, tot un exemple més de la particular teratologia mironiana. *L'étoile matinale* és l'obra que introdueix, dins la sèrie, una major voluntat de relació entre els motius. El dibuix lineal sofreix un major nombre d'interferències i punts de contacte que animen l'escena.

La següent constel·lació de la sèrie és *Personnage blessé* (Personatge ferit), datada el dia vint-i-set de març de 1940 (Fig. 11). Per tant, hi ha només onze dies de diferència amb l'anterior, i vint-i-dos respecte a la primera d'aquest més de març en el qual l'artista treballa a un ritme accelerat [492]. Un gran personatge hermafrodita ocupa l'espai central de la

[492] Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ Personnage blessé/ Varengeville s/mer/ 27/III/1940". CRP-634 (D-544).

composiciñ. La seva actitud, com tants d'altres d'aquests anys, és la de córrer de dreta a esquerra, amb una de les cames pesadament assentada al sòl i l'altre lleugerament flexionada. Els braços estan enlairats, en expressiñ angoixant i les òrbites desencaixades dels ulls, ocupen gairebé tot el cap. Realment és un dels personatges més interessants, sobretot a nivell formal, perquè hi podem distingir una de les línies de transmutació més característiques del moment. Hem de comparar les extremitats superiors i inferiors de totsdós costats per contrastar el fet de que les de la dreta, pertanyen al vocabulari propi dels dibuixos de l'acadèmia de la Grande Chaumière, on l'artista l'any 1937 va assistir per dibuixar del natural. Recordem que ja en la seva primera estada a París hi havia assistit. Com ha posat de manifest Jacques Dupin, en aquests dibuixos, que els inclouríem dins el que ha anomenat "realisme tràgic", assistim a la plasmaciñ directa de l'angoixa del pintor a través de la deformaciñ de les figures:

> "El tractament cruel que reben les models de la Grande Chaumière és degut simplement a una consciència ferida i oprimida. L'horror que el pintor pateix es tradueix en la seva expressió mitjançant un alliberament pel gest de la seva energia interior. Així, doncs, allò que desvetlla aquestes forces primitives, les manifestacions de les quals sñn tenyides d'erotisme, d'agressivitat, de bestialitat, no és una sensaciñ eròtica o una obsessiñ morbosa, sinñ una passiñ tràgica" [493].

El genoll i els dits de la cama, per exemple, són deformacions i protuberàncies que encara aspiren al sentit volumètric que destil·len els esmentats dibuixos. Tanmateix, les extremitats de l'esquerra pertanyen, més aviat, a les disposicions posteriors i que en l,,obra que nosaltres hem analitzat, la connectarien amb les sèries de *Varengeville I* i *II*. La cama, en forma de gota, resta emplenada de color negre, el que li accentua la sensació de gravetat, mentre que el braç té forma de ganxo deformat i afilat, de la punta del qual, irradien cinc petits segment puntejats a mode de mà, de clara filiació vegetal. La seva meitat superior també resta emplenada

[493] Dupin 1993, p. 208.

del color negre del fons, i totes dues extremitats són planes i sense preocupació tridimensional. Com apuntàvem, estaríem davant un exemple clar, i en un mateix motiu, del canvi d'escriptura que ocupa a l'artista en aquests moments. Aquest canvi s'opera amb noves troballes i l'ús de les maneres anteriors, en un procés ple de petits salts qualitatius.

El personatge està situat en un paisatge definit en l'angle inferior esquerre. Es tracta d'un conjunt de línies que insinuen una mena de solcs al terra emplenats de color negre, un petit conjunt de flames, i finalment un element punxegut que en sobresurt i que travessa el braç del personatge. A la punta hi ha cinc petites ratlles que poden fer esment a l'acciñ d'haver punxat el braç. Potser d'aquì ve el tìtol de la composiciñ. Una lluna decreixent fica la part inferior a aquest element, accentuant encara més la sensaciñ d'extrems afilats.

Un altre element que apareix en aquesta peça i que serà més destacat en les dues properes, és el d'una rectangle amb un cercle i un punt enmig en al·lusió al llombrìgol. Per altra part, cal esmentar la resta d'elements que l'acompanyen com sñn tres petits ocells, astres filamentosos, una agrupaciñ d'astres arrodonits amb zones d'intersecciñ, però sobretot una gran fletxa que apunta al terra i que contribueix a la sensació general de crispació. La nocturnitat que desprèn la composiciñ prové tant de l'obscuritat del fons, com de la preponderància dels colors negre i vermell. Tot i que en aquest cas, hi ha un ús abundós del puntejat de colors que acompanya molts dels perímetres de les figures i que creen la sensació de llum que vibra, semblant a la que tenim quan de nit es mira el firmament. Com en els casos de dues anteriors constel·lacions: *Personatges a la nit guiats pels traços fosforescents dels caragols* i *Dona de rosa aixella que pentina la cabellera sota el resplandor dels estels*, la lluna, amb la seva blancor, és l'element que irradia llum a l'escena, una llum que te les seves ressonàncies en altres

pocs elements amb lleugeres parts també de color blanc. Cal anotar, així mateix, la configuraciñ d'una de les estrelles que deixa d'estar formada per l'encreuament de filaments amb un punt negre central. A partir d'ara, sovintejaran només les estrelles amb menys filaments i sense el punt central i, amb el temps, serà la configuraciñ més repetida per l'artista per a aquest motiu [494].

Femme et oiseaux (Dona i ocells) està datada el tretze d'abril de 1940 (Fig. 12) [495]. La dona, que ocupa la meitat dreta de la composició, torna a ser protagonista juntament amb quatre ocells que revolotegen al seu entorn. Dos dels ocells presenten unes definicions mínimes i estan volant o planejant pel sentit horitzontal que adopten. En canvi els altres dos estan en posició vertical i les ales aixecades per amunt, com indicant una aturada en el seu volar. Totxos s'han humanitzat i tenen uns grans caps i cabelleres. Si el situat a l'angle superior dret destaca per l'enorme ull expectant dels aconteixements de l'escena, el segon, ens crida l'atenciñ per donar contrapès a la zona esquerra de la composició a la dona, i especialment per l'enorme boca oberta dotada de llengua i sis afilades dents que amenacen el punxegut nas del cap de la dona, que sembla fins i tot ficar-s'hi, en part, a dintre. El recurs a caps que s'aixequen cap el cel, amb enormes boques que n'ocupen la major part, i amenaçants dents, fou un dels recursos més emprats per l'artista en obres anteriors per descriure la terrible sensaciñ d'angoixa i impotència davant els fets cruels que aconteixien al mñn. Es tracta d'una de les configuracions més clarament expressives del rebuig a la

[494] Alguns antecedents d'aquesta disposiciñ les podem trobar, per exemple, en obres de l'any 1927, concretament en dues obres amb el tìtol *Peinture*.

[495] Guaix i oli damunt paper. 38x46 cm. Inscripciñ al darrera: "Joan Mirñ/ Femme et oiseaux/ Varengeville s/mer/ 13/IV/1940". CRP-635 (D-545).

violència que artistes com Picasso també utilitzaran en la segona meitat dels anys trenta.

Entre els cossos de la dona i de l'ocell principal, Mirñ hi situa fins a cinc espirals amb el punt d'arrancada destacat, mentre que flanquejant els extrems superior i inferior de la dona, hi trobem la lluna blanca i l'estrella blava respectivament. El cos de la dona es travessat per un filament que actua com a eix de simetria i de coll al mateix temps. Dintre del cos cal destacar els pits i altre cop la particular definició del llombrígol, en aquest cas més destacat i pintat de colors vermell, negre i groc.

Mitjançant una carta a P. Matisse, podem observar que l'artista es troba, en aquests moments, totalment absort en el treball diari, amb una tensiñ d'esperit que espera mantenir fins el final de la sèrie. Mirñ comenta que aquestes peces cada vegada són més recercades i concentrades, al temps que prepara altres treballs:

> « Je travaille toujours aux petites peintures,/ de plus en plus fouillées et concentrées,/ j'espère être en forme et garder la/ tension d'esprit necessaire jusquí à la fin de cette série, qu'il faut espérer sera/ très belle. En même temps je pré-/ pare d'autres choses » [496].

També li comenta la intenció de realitzar una gran tela resum de la seva obra dels darrers temps, el sentit sintètic de la qual, sigui semblant al de l'obra "La masia" de 1921-22:

> « Dans le número de "Verve"/ avec une couverture de votre/ père. Teriade réproduira aussi/ une gouache qu'il vous a demandé/ de lui faire. Elle me servira déjà/ comme étude et document pour une/ grande toile à laquelle je pense/ depuis longtemps, je voudrais/ qu'elle fuit le resumée de toute/ mon oeuvre jusqu'à présent, comme/ la Ferme l'a été à son temps-ceci/ doit mûrir très lentement dans/ mon esprit avant d'entréprendre/ sa réalisation » [497].

Finalment, ens torna a confirmar la significaciñ que l'estada al camp i la solitud han suposat per l'enriquiment del seu esperit:

---

[496] Carta de Miró a P. Matisse, 14-4-1940. PML.
[497] *La Ferme*. Carta de Miró a P. Matisse, 14-4-1940. PML.

> « Ce long séjours et la campagne/ m'a fait le plus grand bien/ cette solitude m'a beaucoup enri-/ chi » [498].

Femme dans la nuit (Dona a la nit) torna a fer explícita la relació entre dos dels principals elements de la sèrie (Fig. 13) [499]. El cos de la dona ocupa gairebé tota la composiciñ i torna a fer explìcita la voluntat de l'artista d'utilitzar diferents configuracions formals per a cada una de les parts del cos. En aquest cas concret, destaca l'especial definiciñ tuberculosa del cos, que torna assolir una de les cotes més elevades de deformaciñ dins l'obra mironiana. Hi son presents els atributs que sempre l'acompanyen : els pits, el llombrígol, les natges i el sexe. Les extremitats inferiors són especialment grosses, i rotunda i pesada resulta la dreta a causa de la configuració triangular emplenada de color negre. Les extremitats superiors són de menors dimensions i ens interessa però fer esment de les aixelles, ben caracteritzades i policromades. Un coll en forma de norai emplenat de color negre connecta el cos a un cap en forma de gota, del qual en sobresurt una cabellera de cinc filaments. Cal anotar que en aquesta protuberant disposiciñ orgànica, l'artista fa rimar la cama dreta i el coll de la dona, d'una massissa presència en negre a la zona dreta de la composiciñ, amb la zona esquerra molt més transparent. Aquesta sensació es reforça amb la inclusiñ al marge dret, d'un astre solar circular de notables dimensions.

Un altre caracterìstica fonamental de l'obra és l'ús tan abundñs que l'artista fa del color cel, i que s'estén per la majoria dels elements de la composició. Aquest color, que dóna una especial lluminositat al conjunt, pràcticament només és emprat en aquesta obra en tota la sèrie. La resta de la superficie de l'obra està resolta amb la inclusiñ del variat repertori del celest: estrelles, lluna, ocell, astres, filaments i halters, entre d'altres.

---

[498] Carta de Miró a P. Matisse, 14-4-1940. PML.

[499] Guaix i oli damunt paper. 46'3x38'1 cm. Inscripciñ al darrera: "Joan Mirñ/ Femme dans la nuit/ Varengeville s/mer/ 27/IV/1940". CRP-636 (546).

Danseuses acrobates (Ballarines acròbates), datada el dia catorze de maig de 1940, és la número déu, i última, de les peces signades a Varengeville (Fig. 14) [500]. En ella, l'artista imprimeix una especial atmosfera musical mitjançant una gran profusió de punts negres units a filaments que formen halters, però també a altres filaments sinuosos, espirals o ziga-zagues. El resultat és una sensació de notació musical, reforçada per la policromia especialment adient, on el color ocre clar assoleix un especial protagonisme. Mereix destacar-se, en aquest sentit, un conjunt de set rectangles i quadrats, situats cap el centre de la zona inferior de la composició, una profusió infreqüent dins la seva obra. També hi és present una lluna creixent blanca que il·lumina d'aquest color l'ull i la cintura de la dona, així com part de l'ala d'un ocell.

Per altra banda, tal i com esmenta el títol, l'obra està presidida per dues ballarines, una d'elles només definida per la part superior del cos. Totes dues es caracteritzen per la rellevància dels braços enlairats, ara en actitud de dansa, i no de gest angoixat. En el cas de la figura principal, els braços estan definits per una seqüència d'espais policromats. Els caps de les ballarines, però, tenen una tìpica distorsiñ d'elefantiasi i, per tant, ens torna a situar davant el grotesc i monstruós. En el cas del cap de la ballarina principal, hi destaca un enorme mentó, la petita boca oberta amb cinc dents, i el nas, a mode de trompa, que allotja l'ull blanc dotat de llargues parpelles.

Aquest clima de creació frenètic i efervescent, quedà interromput a causa de l'avanç imparable de les tropes alemanyes cap a Normandia que a finals del mes de maig de 1940 arribaran a bombardejar Varengeville. Per

[500] Guaix i oli damunt paper. 46x38'1 cm. Inscripciñ al darrera: " Joan Mirñ/ Danseuses acrobates/ Varengeville s/mer/ 14/V/1940.". CRP-637 (D-547).

això, la família Miró creu que cap lloc de França resta segura i pren la decisiñ d'anar-se'n cap Espanya el mes de maig. El relat de les presses i la tensiñ ambiental ens el dñna un fragment d'una carta de Mirñ a Roland Penrose, la data de la qual no l'esmenta, recordant aquells fets.

> "Tuvimos que marcharnos de Varengeville a toda prisa, pues la regiñn, que había permanecido en calma, comenzó a ser bombardeada sin piedad por los alemanes. Con los ejércitos de los aliados completamente deshechos y en medio de bombardeos continuos, tomamos un tren para París. Pilar llevaba a Dolors, que era entonces muy pequeñita, de la mano, y yo apretaba bajo el brazo la carpeta que contenía *Las Constelaciones* ya terminadas y el resto del álbum que serviría para completar la serie.
>
> Salimos de París para Barcelona ocho días antes de que entraran los alemanes en Normandía. En seguida nos fuimos también de allá, por precaución y nos dirigimos a Palma, donde yo podría vivir en paz, ignorado de todo el mundo y sin ver a nadie" [501].

Segons el testimoni recollit per Georges Raillard uns anys més tard, concretament el 1977, quan es publica en primera edició les seves converses amb Mirñ, aquest fou el relat dels fets que recordava l'artista:

> *"Después de la guerra civil española, en 1940, usted dejó Francia y volvió a su país. ¿No pensó en el exilio en ese momento?*
>
> Al principio de la guerra de 1939 en París no pasaba nada. Pero en un momento dado nos aconsejaron que saliéramos de París y fuéramos a Varengeville, donde teníamos amigos. La presencia de un hospital nos pondría al abrigo de los bombarderos alemanes. Y nosotros, pobres imbéciles, nos fuimos a Normandía. De la noche a la mañana empezaron los bombardeos. Entonces intenté irme a América con mi amigo, el arquitecto J.L. Sert, pero no había plazas en los barcos. Mi hija Dolores era pequeña. Para mí era una gran responsabilidad. Y como no pudimos ir a América, Pilar y yo decidimos regresar a España. Y después de unos días de espera en el andén de la estación de Rouen, subimos al tren. Habíamos decidido que Pilar se ocuparía de Dolores y yo de las *Constelations* [sic]. Yo había comenzado estas aguadas en Varengeville. Eran una carpetita, nuestro único equipaje.
>
> Llegamos a París con Dolores y las *Constelations*... [sic] En París cogimos el tren hacia Perpiñan.
>
> Una vez allí no querian darnos el visado; pero, afortunadamente, el cónsul de España era una buena persona, que se preocupaba poco de Franco. Gracias a él, pasado cierto tiempo pudimos irnos. En la parada de Figueras verificaban la lista

[501] Penrose 1991, p. 100-01. Respecta a la data de la carta, R. Penrose fa una referència temporal quan afirma: "-me escribía no hace mucho-". Si tenim en compte que la data de la primera edició del llibre és de 1970, cal suposar que la carta és dels anys seixanta, i per tant, els aconteixement són recordats amb bastants anys de diferència.

de sospechosos. Yo pasé miedo, pero mi nombre no figuraba. En Gerona nos esperaba mi amigo Prats: *Sobre todo, no vayas a Barcelona.* Nos fuimos al campo, a un lugar donde nadie nos conocía. Y más tarde nos las arreglamos para ir a Palma. Allí teníamos a nuestros padres y, sobre todo, como la gente de Palma había sufrido la opresión de Franco desde el principio, estaba hasta aquí. Pasé de incógnito. Y dos o tres años después, cuando las cosas se calmaron un poco, me fui a Barcelona" [502].

E. Fernández Mirñ i F. González varen recollir l'any 1994, el testimoni i el record del moment de Pilar Juncosa:

"Jo tenia un *canguelo*...perquè quan vàrem anar allí, a la frontera, en Prats va venir a cercar-nos. Era més que un amic, en Prats, era com un germà per a Joan, li consultava sempre tot.

Havia un alcalde a, com es diu, Port-bou devia ser, que era antifranquista, quines coses, hi havia en Franco, i en Joan només li va dir que ens agradaria tornar al nostre país. *Bueno*, quan vàrem arribar a la frontera hi havia una llista de tots els qui no volien i em va agafar un *canguelo*..., aquells dies vaig passar-los amb una por... pensava. "si ara en Joan no pot passar, tindré la culpa jo", i varen mirar, seguien la llista, brr, brr, brr, Joan Miró..., i, res, com que Joan no havia fet tampoc massa cosa, va, mira, ens varen deixar passar. Vàrem anar a una finca de la germana de Joan, a Riambau, a Tona, aprop de Vic, i el meu pare hi va venir a visitar-nos i va dir: "jo, si us he d'aconsellar...", perquè el meu pare era antifeixista també, i va dir a Joan: "si m'heu de creure a mi, jo no hi estaria molt, per aquí", perquè a Palma hi havia un ambient que ja era antifranquista, aquí ja havien passat la guerra amb en Franco i ja n'estaven fins aquí d'ell" [503].

Finalment, ens sembla d'interès un darrer testimoni dels fets per part de Lluís Juncosa Iglesias, germà de Pilar, i home que va estar molt a prop dels Miró en aquells anys, concretament va viure amb ells a Barcelona els anys 1943-45:

" La guerra civil espanyola la passaren a París. Pilar feia molts paquets d'aliments per enviar a amics i a la familia que vivien a Barcelona. En aquest període anaven a estiuejar a Varengeville-sur-Mer, Normandia, a on tenien com a veïns Braque i l'arquitecte nord-americà Nelson. Estant allà els va agafar la invasió de França pels alemanys i varen decidir tornar a Espanya, en lloc d'emigrar a Amèrica com farien Josep Lluìs Sert i la seva esposa Monxa que va trobar en Pilar una decidida oposició a emigrar. El viatge cap a Espanya va ser molt accidentat. En Joan havia començat la sèrie *Les Constellations* a Varengeville i li va dir a Pilar : « Tu et cuidaràs de la nena i jo de les Constellations ».

Varen perdre tot l'equipatge. Per fi entraren a Espanya però, per consell de Joan Prats, feren escala a Quintanes de Voltregà, una finca propietat de la

[502] Raillard 1998, p. 36-38.
[503] Juncosa 1994a, p. 21.

> germana de Joan. Es trobaren amb Joan Prats i el nostre pare. Varen acordar que per motius polítics no era aconsellable anar a Barcelona, i el meu pare els va oferir la nostra casa de Palma. Aquí va ser quan Joan Mirñ va dir la frase que tant s'ha repetit, quasi sempre fora del seu context: "A Palma, simplement seré el marit de la Pilar", fent referència que allà no era conegut com a pintor famñs" [504].

Cal observar que esmenta que els Mirñ varen perdre tot l'equipatge que duien a la sortida de Varengeville, concretament fins a set bultos [505]. Efectivament, l'artista havia dit a G. Raillard que la carpeta amb la sèrie de les constel·lacions eren l'únic equipatge que duien. Es probable, que encara que perdessin bona part de les maletes i demés objectes, els hi quedessin alguns que els permetessin passar els dies fins a l'arribada a casa de la germana. En qualsevol cas, es segur que portava dins la carpeta almenys un quadern de dibuix que en un moment determinat donà per perdut i que després trobà a Palma [506].

Juntament amb la seva esposa i la filla Maria Dolors, viatgen en tren fins a Perpinyà, via Dieppe, Rouen i París. Segons les paraules que recolleix Yvon Taillandier, abandonaren la capital francesa vuit dies abans de l'entrada dels alemanys, tal i com ja hem esmentat quan n'hi parla a R. Penrose:

> "Nous avons quitté Paris huit jours avant l'entrée des Allemands" [507].

Pilar Juncosa també ha confirmat aquest fet :

> " Vàrem estar a Parìs fins vuit dies abans que hi entressin els alemanys" [508].

---

[504] Juncosa 1994b, p. 35.

[505] Entrevista de l'autor amb el Dr. Lluìs Juncosa Iglesias, Palma, 26-06-1999.

[506] Ens referim al full solt FJM 1674, datat cap el mes de setembre de 1940, que en algun moment fou arrancat d'una llibreta, en la que l'artista hi fa un estudi de composició i la següent anotació: " aquesta llibreta fou feta, de memoria, a Perpignan/ en juny 1940 per haver perdut la feta a Varen-/ geville, comparades a Palma en Setbre. 1940, / la serie de dibuixos de "Femme" resulta d'/ una falsetat i manca d'emociñ, en canvi la/ serie de 3 paisatges sobre fons blau produeix/ una impressio contraria, de pobresa els/ primers i de mes intensitat els darrers// abans de fer aquestes teles, consultar/ les dos llibretes i comparar-les".

[507] Taillandier 1972, p. 19.

[508] Juncosa 1994a, p. 20.

Del seu pas per la ciutat tenim un singular testimoni de l'amic Sebastià Gasch. Fou un breu encontre a Castelucho, una botiga de material artístic del carrer de l'acadèmia de la Grande-Chaumière, del qual Sebastià Gasch ens parla de la tensiñ d'aquells moments:

> "Pàl·lid, desencaixat, les faccions desfigurades per la por, només anava dient com una lletania: "Han tirat bombes a Varengeville...! Han tirat bombes a Varengeville...!" [509].

Potser Mirñ també va tenir temps de veure a l'artista Luis Fernández, com es desprèn del comentari de Peter Watson en un article publicat l'any 1941 [510]. Del pas per la ciutat de Perpinyà hi ha tres testimonis datats els dies u i sis de juny de 1940. El dia u, Miró va enviar una postal a Tristan Tzara en la qual li expressava la seva inquietud i l'incertesa sobre el que pensaven fer:

> "Mais depuis que nous avons quitté Varengeville nous avons mené une vie assez mouvementée et pleine d'imprevu. Pour le moment nous sommes ici sans savoir exactement ce que nous allons faire..." [511].

Cinc dies després, Miró envià un telegrama a P. Matisse en el qual indicava que es dirigia cap a Barcelona:

> "Retrons Barcelone Pasaje Credito lettre suit amities" [512].

---

[509] Gasch 1963, p. 60. A aquest testimoni, S. Gasch ho data el dia en que París cau als nazis, el divendres 14 de juny de 1940. Ens sembla més probable el testimoni de la data d'Y. Tailladier i P. Juncosa que pensar que el mateix dia de l'entrada dels alemanys a París, Miró i la seva família encara no haguessin fugit.

[510] "The last news received directly from a friend of his, Louis Fernandez, a Spanish painter still in Paris, was that he was leaving France last April for the home of his wife's parents in the Balearic Islands". Watson 1941, p. 133. Cal notar que la fugida de Varengeville es de finals del mes de maig, i no abril.

[511] Postal de Miró a Tristan Tzara, des de Perpignan, 01-06-1940. Conservada a la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Parìs. Hi ha una còpia a l'arxiu del Department of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, Nova York. A. Umland s'hi referix amb els següents termes: "Postcard to Tzara. From Perpignan. June 1, 1940". Umland 1993, p. 358, nota n. 627.

[512] Telegrama de Miró a P. Matisse, des de Perpinyà, 06-06-1940. PML.

El mateix dia sis, Miró envia una carta al galerista, des de l'*Hotel de France*, en la que li explica el seu periple i els plans més immediats (Fig. 25). L'artista comenta el sacrifici que significarà tornar a Espanya, cap on tenen previst partir el dia vuit, però que ho fa perquè vol protegir la seva família i al mateix temps, calmar les inquietuds dels familiars:

> « …Mon cher ami; Je viens de recervoir/ votre cable et vous confirme en mème/ temps celui que je viens de vous expédier/ nous voici dans cette belle petite ville/ depuis quelques jours -Où nous étions/ ce n'etait, helas, guère tranquillé/ notre voyage jusque ici a été plein/ d'inquiétudes et d'inattendús, mais/ nous voilà sans et saufs, ce qui/ est le plus important en ces moments;//
>
> Réfléxion faite, j'ai décide/ de rentrer chez moi -Je crois que/ c'est ce qu'il y a de plus sage à faire/ maintenant pour mettre à l'abri/ Pilar et la petite et pour calmer/ les inquieétudes de nos familles. -Je/ sais que ceci comporte des très gros/ sacrifices de ma part -mais je ne/ peux laisser ma petite famille/ en pleine *tempète.//*
>
> Nous pensous partir le 8 ct. » [513].

Mirñ també fa esment a la impossibilitat d'ocupar-se de la seva obra al pas per París i espera poder fer-ho a Barcelona. A pesar de la tensió i l'angoixa que es noten a la carta, Miró creu que a la ciutat comtal podrà continuar treballant amb un nou alè a causa del contacte amb el paisatge català i el retrobament amb obres que hi havia deixat:

> « …Nous avons passé trés rapidement/ par Paris et il m'a été un impossible/ m'ocuper de vos expédier les peintures. Je m'en occuperai/ dés que je serai à Barcelone.//
>
> Je ne sais pas ce qui m'attend en arrivant/ ni comment je serai recu, mais j'espère/ que, une fois ceci passé, je pourrai me concen-/trer à nouveau et me mettre au travail avec/ un nouvel élan.-le nouveau contact avec/ le paisage catalan et avec des oeuvres trés/ importantes que j'ai laissés commencées avant/ mñn départ me fera le plus grand bien sans/ doute, fût-ce au prix de dramatiques/ sacrifices. » [514].

Finalment, Miró es refereix a uns quants aspectes pràctics i de precauciñ per tal d'evitar possibles censures, i que sñn simptomàtics de la consciència que tenia de dirigir-se cap a un exili interior. En aquest sentit, esmenta que potser sigui la seva esposa la qui li escrigui en el seu nom,

[513] Carta de Miró a P. Matisse, des de Perpinyà, 06-06-1940. PML.
[514] Carta de Miró a P. Matisse, des de Perpinyà, 06-06-1940. PML.

com així passarà en algunes cartes ; aconsella a P. Matisse que li parli només de temes que ell li hagi parlat ; o que ja aconseguirà trobar una manera d'enviar-li les obres a Nova York. Així mateix, Miró li recomana al galerista que no parli de mensualitats ni de doblers, i que tal i com havien acordat feia un temps, es refereixin a catàlegs; o que enviï les cartes a Pilar Juncosa i no al seu nom:

> « …En ces moments pleins de responsabilités pour/ moi ce n'est pas au marchand que je m'/adresse, c'est à l'ami.//
> Une fois arrivé je vous écrirai, si je/ le peux, ou Pilar le fera en mon nom.//
> Si vous m'écrivez faites-le d'un ton trés mésure/ et ne me parlez que de ce dont je vous parle./ Je trouverai sans aucun doute un moyen/ un moyen pour vous expédier mes tableaux./ ne me parlez pas d'argent ni de mensuali-/ tés quand vous m'écrirez; je vous deman-/derai moi –mème cedant j'aurai besion/ aussi; n'oubliez pas ce qui concerne/ les catalogues.//
> Voici mon adresse et le nom de Pilar, pour s'il faut lui écrire directement//
> PILAR JUNCOSA// Pasage Crédito 4 BARCELONE//
> Souhaitons tous que le calme revienne bientôt/ à nouveau. » [515].

Una vegada aconsegueixen passar la frontera espanyola, a l'estaciñ de Girona, l'amic Joan Prats els aconsella no anar a Barcelona, com tenien previst, sinó a Tona, prop de Vic, on vivia la germana de Miró [516]. Finalment, arriben a Palma de Mallorca i s'instal·len a la casa de la família de la seva esposa, en el carrer *Minyones* número 11 [517].

L'episodi de creuar la frontera fou una angoixant i tensa circumstància, tot i que feliçment resolta sense majors repercussions [518].

---

[515] Carta de Miró a P. Matisse, des de Perpinyà, 06-06-1940. PML.

[516] "Joan Prats els esperava a l'estaciñ de Girona:
Els vaig fer baixar del tren perquè l'arribada a Barcelona em feia por i de Girona els vaig dur a Tona on Miró tenia la germana. Després vaig donar el consell que anessin a Palma de Mallorca, on Mirñ només seria "el marit de la Pilar"". Borràs 1995, p. 19.

[517] Juncosa 1994a, p. 20-21.

[518] V. Combalìa ha exposat dues possibles explicacions: "(...) la ayuda de algún familiar desde dentro de la España nacional, muy frecuente entonces, y el hecho de que, en 1940, Miró no era ninguna gloria nacional como lo era entonces Picasso, ni Miró se había significado de ninguna forma escandalosa o provocadora (como "escandalosa" y provocadora les resultaba a los fascistas, por ejemplo, la posiciñn populista y la personalidad homosexual de García Lorca). Sea uno u otro el motivo, lo

Sobretot si tenim en compte la inequívoca posició de Miró de recolzament de la República espanyola.

La important decisiñ de partir als Estats Units d'Amèrica o a Espanya fou objecte de discussions entre la parella. Miró era més procliu a la partida cap els Estats Units d'Amèrica. Allà hi havia l'arquitecte i amic Josep Lluís Sert, el seu galerista Pierre Matisse [519], i serà cap on es dirigiran companys surrealistes com Breton o Masson, entre d'altres. El nutritiu flux d'intel·lectuals europeus cap aquell país serà rebut amb les màximes atencions [520]. Per la seva part, Pilar Juncosa fou la que apostà decididament per tornar a Espanya i tornar a la terra natal, invocant les arrels de l'artista:

> "Tothom ens aconsellava marxar a l'estranger. Era un ambient de guerra. Jo tinc la culpa de no anar-hi, perquè jo vaig aconsellar en Joan. Tothom se n'anava a Amèrica, tots, Masson, Sert, i ens deien: "i per què no veniu, i per què no..." i jo li deia a Joan: "Pensa que tu estàs molt arrelat al teu país, si t'en vas a Amèrica no seràs ni un americà, ni un català, ni res, i jo m'estimaria més tornar, no has fet res de dolent, tu vares defensar el teu país; tu, quan vares fer això, defensaves el teu país, que hi havia la República, i després ja veurem què passa." [521].

El tema de les arrels de Miró és un dels aspectes més coneguts i recurrents al llarg de la seva trajectòria vital i professional. Podem pensar que probablement hi hagué diverses raons per les quals finalment la família Miró arriba a Mallorca, però no hi ha dubte del significat profund que per a l'artista va tenir el sospesar la necessitat de continuar nodrint-se de la terra. L'angoixa d'imaginar-se allunyat durant un temps indefinit dels tres llocs essencials -Montroig, París i Palma de Mallorca-, sens dubte va poder ser

---

cierto es que Mirñ no fue retenido en la frontera, ni sufriñ interrogatorio ninguno", Combalía 1998, p. 104.

[519] La relació de Miró amb el galerista Pierre Matisse, fill de l'artista Henry Matisse, és d'una excepcional perseverança. Comença l'any 1932 i dura fins la mort de l'artista el 1983. Pel període que estam tractant sñn especialment d'interès els capìtols: "Joan Mirñ Comes Aboard, 1932-1940", p. 110-132, i "Mirñ Rediscovered, 1942-48", p. 249-271, del llibre de John Russell: *Matisse. Father & Son*.

[520] Vid. Sawin 1997.

[521] Juncosa 1994a, p. 20-21.

un factor definitiu en la seva decisiñ. Una altre dada d'interès ens la suggereix el comentari de la filla Maria Dolors:

> "(...) los oìa discutir sobre el tema. Mi padre querìa irse a América, y mi madre, no. También hay que decir que a mi padre le preocupaba la salud de su madre, ya mayor, y que la llamada de su tierra, la llamada de la tierra, era muy fuerte para él" [522].

També ens ho confirma en les declaracions a G. Raillard:

> *"Algunas veces le han reprochado que no eligiera el exilio, como Picasso.*
> He reflexionado mucho sobre ese reproche que, efectivamente, me han hecho. Siempre mantuve mi primera idea de quedarme en suelo catalán *(golpea el suelo con el pie)*. Sentí la tragedia de los amigos que no volvieron a España, que estaban exiliados. Una tragedia personal que marcó su obra. Por ejemplo, Picasso, de quien me hablaba usted, estaba muy ligado a su país. Me acuerdo muy bien de un comentario que hizo la primera vez que fui a verle en su propiedad de *La Californie*. Tenía un jardín magnífico con eucaliptos. Le dije: *Que hermoso es esto, amigo mío, el jardín, los árboles...* Él cogió un guijarro y me contestó: *Una piedrecilla de Montroig vale más que todo esto*. Me impresionó... una piedrecilla...
> *¿Qué opinaba él de su regreso a España?*
> Nunca me dijo nada. Hablábamos contínuamente del país. Tenía una memoria gigantesca, se acordaba de un montón de cosas. Casi siempre me hablaba en catalán, raras veces en francés. Y me parece que me envidiaba." [523].

Unes molt paregudes paraules les va expressar l'any 1980 en una entrevista amb M. Fernández-Braso:

> "- Algunas veces le han reprochado, los que tienen como oficio el reproche, que no hiciera como Picasso: quedarse en el exilio.
> - Sí, sí, oh, sí, lo sé... Conozco el reproche. Nunca me ha importado. Mi idea era muy clara: quedarme en Cataluña. Mi obra necesitaba la tierra, la tierra catalana. Mi obra nacía de la tierra, de la tierra catalana. La tragedia de Picasso fue esta ausencia de España, una tragedia que marcó su obra. Recuerdo lo que me dijo la primera vez que fui a verle en su propiedad de *La Californie*. Tenía un jardín espléndido, con un eucaliptos, un lugar magnífico, en Cannes. Yo le hice un elogio de aquello, porque era verdad, me gustaba. Y él, entonces, cogió una piedra del suelo y me contestñ: "Una piedra de Montroig o de Son Abrines vale más que todo esto"" [524].

[522] Combalía 1998, p. 103.
[523] Raillard 1998, p. 36
[524] Fernández-Braso 1980, p. 14-15.

El retorn a Espanya suposarà el poder dur una vida senzilla i sana, totalment dedicada al treball, i allunyada de tots els assumtes que a París, li restaven temps de feina:

> "-Vous vivez la plupart du temps en Espagne, ou vous étes retourné en 1940. - Oui, huit jours avant l'arrinée des Allemands. Mais les gens ne savent pas que je suis la-bas. Personne ne me connait. Je vis seul. J'ai besoin d'étre cloitré comme un moine pour travailler. D'une vie simple et saine. A Paris, on est tout le temps dérangé. On ne peut pas se concentrer" [525].

Per altre part, és evident que en aquest moment la família de Pilar Juncosa va jugar un paper decisiu que ajudà a passar desapercebut a l'artista. Un episodi d'interès en relaciñ a la situaciñ que posteriorment va ocórrer, és el que va passar a casa de la germana de Miró, a Riambau, Tona, prop de Vic. Allà fou on el pare de Pilar Juncosa comentà a Miró la necessitat de fugir d'allà i anar a viure a Mallorca, ja que, com també els havia advertit Joan Prats, no era prudent instal·larse a Barcelona. Fou en aquest context en el qual li va dir una cèlebre frase que il·lustra a la perfecciñ la situaciñ d'anonimat que s'apropava per l'artista:

> "Tú seràs el marit de la Pilar" [526].

La relació de Miró amb Mallorca ha tingut, bàsicament, tres etapes: la presència durant la infantesa i l'adolescència per passar perìodes de vacances a casa dels seus padrins materns; el refugi a l'illa en la immediata postguerra, entre l'estiu de 1940 i la tardor de 1942; i, finalment, la residència definitiva a partir de 1956 fins la seva mort l'any 1983 [527]. Tal i com va manifestar repetides vegades el mateix Miró, i així ho ha recollit en

[525] A.J. 1956.

[526] "Varen agafar un cotxe, anaren cap a Quintana on les esperava mon pare, en Prats, i varen parlar i mon pare li va dir: mira Joan, jo he pensat una cosa. En Prats diu que no vagis tot sol. Lo millor és que venguis a casa nostra a Mallorca, a Palma. Tú seràs el marit de la Pilar. Aquesta célebre frase què diuen, la va dir mon pare i la va repetir, passaràs inadvertit (...)". Entrevista de l' autor amb el doctor Lluìs Juncosa Iglesias, germà de Pilar. Palma 25 de juny de 1999.

[527] Fernández Miró 1993-94, p. 31-37.

nombroses ocasions la bibliografia mironiana, l'illa de Mallorca ha estat considerada fonamental per la significativa influència en la seva trajectòria humana i artística. No obstant això, cal advertir que majoritàriament es refereix al període primer i darrer i, per tant, el que ens interessa ara és posar l'esment en analitzar aquest període intermedi, que considerem igualment significatiu. Una persona tan propera com el seu nét Emili ha afirmat l'estret nexe d'unió de l'illa amb la sèrie de les constel·lacions:

> "Sempre he pensat que el clima tan tens, d'indecisiñ i bel.licisme, que envoltava Miró quan va pintar les *Constellations* en el seu pensament quedava totalment viu i influent el cel mallorquí. Blau durant el dia i la nit. Transparent. Realment infinit" [528].

Es tracta doncs d'investigar les circumstàncies que ho caracteritzaren i poder anar completant el mapa d'interferències mútues.

Sembla bastant probable que la bona posició econòmica de la familia Juncosa degué influir per a que els dirigents polítics locals no s'interessessin per la seva situaciñ. Hem de recordar que les Illes Balears, excepció feta de Menorca, eren un reducte conservador que havia quedat expressat amb anterioritat a la Guerra Civil en les eleccions de febrer de 1936, en les quals el Front Popular havia tingut una de les poques derrotes en tot el territori espanyol [529]. Des de l'inici de la dictadura franquista, la base social que va trobar el nou règim fou àmplia, tot i que la intensitat i l'entusiasme del franquisme ideològic l'haurìem de qualificar de limitat [530].

---

[528] Fernández Miró 1993-94, p. 32.

[529] Sobre aquestes i altres apreciacions relacionades amb l'oposiciñ antifranquista ens remetem a Ginard 1995; Ginard 1991 i Massot i Muntaner 1978.

[530] "La més gran part del burgesos, professionals i propietaris agraris -per interessos econòmics-, com també un sector de les classes populars agràries i urbanes -per motius ideològics-, es devien sentir bàsicament identificats amb un programa polític profundament reaccionari que aspirava a consolidar un ordre social que havia estat amenaçat en part pel conflicte dels anys republicans". "Tot plegat, sembla que el suport discret al règim, el sucursalisme, la passivitat, la despolitització i el desencant foren les notes dominants entre les classes acomodades i mitjanes durant els anys de la dictadura franquista". Ginard 1995, p. 509.

L'arribada dels Mirñ a Mallorca es va produir probablement cap el mes de juny de 1940 [531]. La primera constància de la nova situació la tenim en un conjunt d'esbossos datats a Palma el dia 31 de juliol [532]. Per altre part, Pilar Juncosa escriu al galerista Pierre Matisse una carta, datada el dia 22 d'agost, en la que li comenta, entre altres coses, que el seu marit es passa el dia treballant a l'habitaciñ amb vistes al mar, i li dñna una nova adreça per rebre les cartes a partir d'ara: carrer de Sant Nicolau, 22:

> "La maison que nous habitons maintenant/ se trouve [il·legible] environs de Palma; l'air est très/ frais et reussit très bien pour la sante de/ mon mari, qui passe la journée en tra-/ vaillant dans sa chambre qui donne sur/ la baie de Palma, ce qui est une vraie/ merveille pour les yeux." [533].

Aquesta adreça és la d'una tenda de mobles de la família de Pilar Juncosa en el centre comercial de la ciutat, i en cap moment fou la residència del matrimoni. En realitat, la llar de la família de Pilar Juncosa sempre fou el carrer Minyones número 11, entresol esquerra, on també va viure i treballar Miró, en un estudi que es va fer al porxo de la casa [534]. Està situada també al centre comercial de la ciutat molt prop de la tenda. Probablement, l'adreça de la tenda li va donar amb la finalitat de camuflar-se de les possibles sospites de la censura, de cartes rebudes des de Nova York. En aquest sentit, també podem constatar el fet de que en aquests mesos serà Pilar Juncosa la qui enviï i rebi la correspondència amb Pierre

[531] Dupin suggereix que abandonaren Varengeville el dia 20 de maig, vid. Dupin 1993, p. 459. Una carta de Miró a Pierre Matisse, des de Perpignan, està datada el dia 6 de juny de 1940.

[532] Quadern de dibuix de la Fundació Joan Miró de Barcelona FJM 1774-1841. La inscripciñ "Palma mallorca/ 31/7/40" consta en varis esbossos i estudis de composició. Vegeu *Obra de Joan Miró* 1988, p. 213-15.

[533] PML.

[534] A. Umland asseyala en diverses ocasions, que el matrimoni Miró i la seva filla, vivien a casa de la família de Pilar Juncosa del carrer de Sant Nicolau, 22. Vid. Umland 1993, p. 335 "In Palma, living and working at carrer de sant Nicolau, 22"; p. 358 nota 629. ""Pilar Juncosa de Mirñ, c. San Nicolas 22, Palma de Mallorca, (Baleares) Spain," which was her parents' home".

Matisse. Suposem que en certes ocasions al dictat de Miró, i es dóna la circumstància de que aquest escrigui la carta i la signi la seva esposa [535].

Durant aquest estiu de 1940 i el mes de juny del 1941 és probable que passessin les vacances en una casa llogada per la família Juncosa a la badia palmesana [536]. En aquest sentit, Mirñ s'hi refereix quan afirma que vivia a les afores de Palma i es passava llargues hores mirant la mar:

> "As I lived on the outskirts of Palma I used to spend hours looking at the sea" [537].

Sens dubte, la realització de deu de les vint-i-tres obres de la sèrie, datades entre el 4-9-1940 i el 12-6-1941, serà el nucli fonamental de la producciñ mironiana d'aquest moment. Intenta tornar a buscar un clima tranquil per tal de tornar a retrobar l'estat d'esperit necessari per la coherència interna de la sèrie. L'artista fa passejades per la mar, el centre històric de la ciutat, especialment el barri gòtic al voltants de la Seu, i la catedral mateixa, on queda expectant davant la llum i el sonar de l'orgue. Aquests i d'altres motius seran essencials punts de partida d'obres posteriors. Per tant, l'artista aconsegueix la serenor que buscava i torna a viure d'una manera tranquil·la a pesar de les circumstàncies:

> "En el porxo de la nostra casa, al carrer de les Minyones núm. 11, en Joan es va improvisar un taller i continuà pintant la sèrie de *Les Constellations* que acabaria, finalment al Mas Miró de Mont-Roig.En Joan ho va passar molt bé a Palma. Feia llargues passejades pel barri antic i era bon client de Can Joan de s'Aigo a on s'autopremiava, quan havia treballat molt al porxo, gelat, amb una tassa de xocolata o cafè. Anava també cap el Molinar a pellucar coses rares tirades a les runes. Un dia va venir amb una gàbia de canari, xafada per un camió, i la va penjar a la paret del taller. Na Pilar el renyava: "Et prendan per un drapaire!" [538].

[535] Concretament tenim constància de les següents: 22.8.1940; 7.1.1941; 25.3.41; 28.4.41. La carta escrita per l'artista i signada per la seva esposa du data de 15.11.41, i fou enviada des de la direcciñ familiar: "calle Miðonas, 11 entresuelo". A partir de 1942 ja no es repeteix aquesta circumstància, potser perquè la situació ja no era tan precària i difícil.

[536] Entrevista de l'autor amb el Dr. Lluìs Juncosa Iglesias, Palma, 26-06-1999.

[537] Sweeney 1948, p. 69.

[538] Juncosa 1994a, p. 36.

L'estada de Mirñ i la seva famìlia a Palma es va perllongar fins l'estiu de 1942 [539]. Tal vegada una de les millors noticies que li arribaren a Miró en aquest temps fora el de la primera exposició retrospectiva que li dedicà *The Museum of Modern Art* de Nova York, organitzada per James Johnson Sweeney [540]. Mirñ es referirà, en els pròxims anys, a l'empremta d'aquest clima en la seva obra. Però és adient assenyalar també el renovat ímpetu creatiu i la il·lusiñ amb la qual l'artista emprendrà la seva etapa de maduresa.

Finalment, i com a complement a aquestes obres de màxim relleu, és important destacar breument altres aspectes de la seva estança a l'illa. L'especial atmosfera d'introspecciñ i aïllament -tal com podem comprovar, l'únic interlocutor, fora del cercle familiar, és el galerista Pierre Matisse-, va accentuà l'interès per la lectura, la música, o les llargues passejades per l'arena de la platja. Un altre aspecte fonamental fou la necessitat d'autorreflexiñ i de realitzar numeroses anotacions per obres i projectes futurs. En aquest sentit, Miró feu una pacient tasca de fixació de pensaments de diversa ìndole. A vegades es tracta d'anotacions de caràcter tècnic en relaciñ a suports, materials o procediments d'execuciñ. Altres, es

[539] Per la documentació de que disposem, les dates serien les següents: 24-05-42, data d'un dibuix realitzat a Palma. 11-07-42, data d'una carta des de Barcelona a Pierre Matisse. 08-09-42 data d'una carta de Pilar Juncosa a Monxa Sert enviada des de Montroig. 29-10-42, data d'un dibuix realitzat a Barcelona. A partir d'octubre, fixa la residència a Barcelona al carrer Passatge del Crèdit, 4, i passarà les vacances d'estiu a Montroig. Per altra part, també està constatada la presència de Miró a Barcelona el mes de febrer, quan realitza una visita a la seva mare malalta. Carta de Miró a Pierre Matisse des del Passatge del Crèdit, 4. 26-02-42. PML.

[540] Del 18-11-41 al 11-1-42. Posteriorment inicià una itinerància per Northampton, Poughkeepsie, Portland i San Francisco. La influència de Miró sobre la nova generaciñ d'artistes nord-americans té, a partir d'aquesta data, una dimensiñ vasta i profunda, com han posat de relleu, entre altres, l'exposiciñ i el catàleg *Miró in Amèrica*, amb assaigs de Rossa, B., McCandless, J. i Macmillan, D.

tracta de qüestions que plantegen una revisió de la pròpia trajectòria, o certs temes que de manera cìclica susciten l'atenciñ dels seu pensament [541].

Ens interessa aquí destacar, fonamentalment, la riquesa de matisos d'aquests soliloquis, anotats en una sèrie de quaderns datats a partir de 1940, que es perllongaran en anys posteriors [542]. Així, podem apreciar la invocaciñ a la màgia i a la poesia, a l'equilibri compositiu i a l'*humour*, però sobretot, a una dimensió espiritual que sempre ha estat present en la seva trajectòria artìstica i vital. Es tracta d'un intent de transcendir, d'alguna manera, certes conjuntures per poder creure il·lusionat i convençut, encara, en l'ésser humà.

A partir del dia trenta u de juliol de 1940, tornem a trobar un conjunt d'estudis de composicions i d'anotacions que si bé no tenen un sentit d'esbossos per a la sèrie *Constellations*, si que hi ha paral·lelismes quan a la diversitat d'elements d'enriquiment poètic. Sñn fets, majoritàriament, al Quadern FJM 1774-1841, en el qual hi ha estudis de composicions, reflexions i referències tècniques que daten del 1940-41. Podem diferenciar tot aquest conjunt en una sèrie de temes com són:

1. Elements d'enriquiment poètic i musical.

En aquest apartat hi situarìem els estudis de composiciñ on l'artista no posa tìtols i només especifica el lloc i la data d'execució. Mirñ hi assaja tot tipus de variacions formals i de canvis d'ubicacions d'elements que normalment

[541] Gaëtan Picon publica, en primera ediciñ francesa, una petita part d'aquests textos i dibuixos inèdits l'any 1976, amb el tìtol: *Joan Miró: Carnets catalans: dessins et textes inédits*, Ginebra, Albert Skira. L'ediciñ anglesa és de 1977, mentre que la castellana i catalana la realitza, a Barcelona, l'editorial Polìgrafa l'any 1980. És necessari anotar la manca de rigor de les transcripcions i de les traduccions, detectada en nombroses ocasions quan han estat comparades amb els originals dipositats a la Fundació Joan Miró de Barcelona. El mateix G. Picon també realitza una enumeració dels quaderns, els dóna títol, i a vegades agrupa fragments dispersos segons el seu contingut temàtic.

[542] Vid. especialment els quaderns FJM 1323-1411; 1464-1501 i 1847-1888.

acompanyen als personatges principals o que, almenys, donen títol a les altres obres. Estaríem, per tant, davant dibuixos que ens presenten les més variades tipologies d'elements del celest : estrelles, astres, llunes, ocells ; orgànics : mans, ulls, cossos de personatges, sexes femenins, cors ; o geomètrics : halters i demés segments puntejats als extrems, configuracions sinuoses, espirals, escales, rectangles, etc. (Fig. 28) [543]. Tot aquest vocabulari, resulta especialment d'interès en aquesta època perquè es tracta del que a Miró li possibilita aconseguir el sentit poètic i musical que buscava. En el cas de les constel·lacions, la gran xarxa que majoritàriament presenten s'aconsegueix mitjançant l'ús abundñs d'aquests elements, que cada vegada aspiren a unes definicions més simples i esquemàtiques, en definitiva més sígniques.

Un estudi de composiciñ datat el dia trenta u d'agost de 1940 [544], apart dels elements que mencionem, hi ha l'execució d'una gran figura femenina enmig de l'esbñs, amb un cos en forma de cap de toro. Hi destaca l'enorme cap de forma tuberculosa, més ampla a la zona inferior, una significativa espiral a la zona central, i una zona superior amb un prominent nas punxegut i una boca oberta amb sis afilades dents. Aquesta definició té un evident parentiu amb algunes definicions formals de certes constel·lacions, però sobretot, amb algunes de les peces litogràfiques de la *Sèrie Barcelona*. Aquesta, tot i no saber la data d'inici exacte, suposem que la comença a dibuixar a Montroig l'estiu de 1941, i, per tant, ens trobarìem davant d'un esbós amb clares similituds formals i iconogràfiques.

[543] En sñn un bon exemple, entre d'altres, els números FJM 1802, 1803, 1804, 1821, 1810 b, 1824, 1826, 1777, 1780, 1778, 1805 a, 1809 b, 1920 b, 1911 b, 1828 b, 1840 i 1907 a. Les respectives fitxes tècniques es troben a l'annex documental. La relaciñ és cronològica i, per tant, l'enumeraciñ no és consecutiva segons la catalogaciñ de la Fundació Joan Miró.

[544] FJM 1832, Quadern FJM 1774-1841.

2. Une femme.

Aquest és el tema més repetit en tot el quadern [545]. En un primer moment, al mes de juliol realitza tres esbossos en els quals assaja una definició molt geomètrica del cos femení, acompanyat per la lluna, l'estrella o un astre. Hi destaca el cos en forma de doble triangle que es toca per les puntes, els braços estesos i una gran filament a mode de coll que sobresurt i que es vincle cap a la dreta. Tant el cap, amb els característics tres pels, com els pits, són diminuts. A finals del mes de desembre de 1940 torna a agafar la temàtica en un altre quadern: FJM 1323-1411, però ara per fer altres configuracions que bàsicament podem distingir en dues. Per una banda, una sèrie caracteritzada per un gran cos de dona en forma de carbassa o, si més no, de perfil orgànic semblant al tubèrcul. En una gran part dels casos, el sexe en forma de mandorla, xapada per la meitat i sis pels que en sobresurten, així com les natges, són els elements destacats [546]. En el cas de FJM 1382, l'artista fa dos esbossos, en part superposats, caracteritzats pel cossos més allargats i un evident predomini de la verticalitat. També hi destaca l'actitud de moviment i uns petits atributs sexuals: sexe, pits i natges amb l'orifici anal. L'envolten elements del celest com una línia sinuosa, una espiral, etc. Hi ha una relació evident amb un dels tipus de dona que assaja a Varengeville, des del vuit de març de 1940 [547]. En el cas del FJM 1402 a, hi apareix un cos de dona amb una evident similitud amb l'objecte escultòric titulat "L'objecte del crepuscle" de 1936 [548].

---

[545] Són els números FJM 1806, 1807, 1808, del dia 31 de juliol.

[546] Són els casos dels números FJM 1400, 1402 a, 1401 b, 1398, 1380 a, 1383, 1381, 1382, 1380 b, i 1379.

[547] Es tracta dels números FJM 1546 b, 1670 a i b, 1671 a i b, o 1673, per exemple.

[548] *L'objet du couchant*. Precisament el següent dibuix FJM 1402 b, és un esbós de 1936 d'aquesta obra i es troba en el mateix quadern (Vegeu *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 411). Podem suposar que Mirñ, al veure de nou aquest esbñs l'any 1940, va

Per altra, podem constatar un interès més aviat per una estructura del cos feta a partir d'un rectangle on s'allotgen un gran sexe i les natges, semblants als descrits. La resta del cos està conformat per dues diminutes cames i un llarg i sinuós filferro rematat per un cap diminut. En alguns casos, el rectangle no existeix i és el filferro el qui agafa tot el protagonisme de l'obra, per sostenir els atributs caracterìstics femenins [549].

3. Danseuse.

D'aquest tema trobem almenys quatre esbossos en aquest quadern que estam analitzant [550]. El primer, FJM 1812 a, presenta un especial interès a causa d'una manifesta voluntat de l'artista de realitzar un personatge de cos nodal i entrellaçat en les seves línies, de tal manera que sembla fet sense alçar el llapis del full. Ens referim més concretament a dos personatges de menors dimensions que el principal, situats a l'angle inferior esquerra. Aquí hi observem com el tema de la ballarina es fa més emfàtic, perquè l'artista sembla voler recrear el moviment a partir de les lìnies que conformen els cossos. En els demés casos, l'assumpte es fa més estàtic, i s'organitza a partir d'un cos compost per un cercle i un rombe, amb les extremitats filiformes. Ens crida l'atenció el FJM 1813, realitzat damunt un retall de paper de diari on es pot llegir en grans lletres la paraula "Espaða", potser en al·lusió a un altre tema característic de la seva trajectòria i relacionat amb aquest com és el de la ballarina espanyola. El tema de la ballarina torna a treballar-lo el mes d'octubre de 1940 en un altra quadern: FJM 1889-1919 i 4522 [551]. Són dos esbossos, encara que en cada full hi ha més d'un estudi de composiciñ, en el primer dels quals hi destaquen un

decidir transformar l'especial disposiciñ en forma de tronc de l'objecte en el cos d'una dona.

[549] En són exemples els catalogats com FJM 1405 a, 1393 b, 1395 a, o 1392.

[550] Corresponen als números FJM 1812 a, 1812 b, 1813, i 1814 a.

[551] FJM 1898 b i 4522 b.

conjunt de motius com ara l'astre, l'espiral, la lluna, l'estrella i els segments, dos dels quals són arquejats, que envolten el cos de la ballarina. Un cos de sensació totalment estàtica a causa de la faldilla triangular, les mans en horitzontal i el filferro vertical del cos. En el segon cas, hi ha fins a tres composicions amb els mateixos elements, reduïts a un filferro als extrems del qual hi ha un gran ull amb parpelles i un sexe femení flamejant. L'acompanyen una estrella i un llarg segment sinuñs amb petits cercles que sembla al·ludir al moviment, a causa de la pròpia configuració i de la trajectòria diagonal que descriu.

4. Personnages au crépuscle.

Amb aquest tema realitza un esbñs definit per una lìnia d'horitzñ que divideix la composiciñ en dues meitats, i un gran astre solar en l'angle superior esquerre. Quatre personatges de perfil ossi, dos d'ells més petits i drets, com dues esteles i dos reclinats al terra i sexuats, conformen, juntament amb altres elements del seu repertori, l'escena [552].

5. Autoportrait.

El tema de l'autoretrat fou un dels grans temes que precisament donen dues obres fonamentals de l'any 1938 com sñn Autorretrat I i Autoretrat II. El primer fou tremendament realista i visionari alhora, mentre que el segon resultà de caràcter despullat i sígnic. Els dos esbossos que realitza el dia vint-i-nou d'agost de 1940 els haurìem d'incloure més haviat en el segon vessant. Tanmateix, en ells Miró planteja una iconografia coneguda a partir d'un cos en forma de rectangle en el primer cas, i de cap de toro en el segon, en primer pla, i amb sengles colls estilitzats i caps ovoides. Totes dues composicions resten farcides d'elements d'enriquiment poètic propis

[552] FJM 1817.

d'aquesta època, als quals ens hem referit anteriorment. Resulta destacada la presència d'una escala de l'evasiñ com a objecte simbòlic que li permet el pas del terrestre al celest [553]. En tots ells al marge superior hi ha la paraula "no", encerclada, subratllada i amb un signe d'admiraciñ, és probable que indiqués que no li interessava ja per una obra posterior.

6. Souvenir d'un poème.

Sota aquest tema podem agrupar almenys quatre esbossos fets cap els mesos de setembre i octubre de 1940, en un altre quadern, en aquest cas el FJM 1847-1888 [554]. Es tracta d'un exemple paradigmàtic del sistema de treball de l'artista en aquest moment, especialment pel que fa als projectes. En tots els esbossos hi ha un conjunt d'elements i signes del repertori del celest que estan en un espai volàtil. Per les anotacions que hi ha al FJM 1847 b, ens adonem que es tracten d'estudis de composiciñ fets per realitzar dues teles, encara que finalment no les realitzà. Les fonts poètiques d'inspiraciñ foren el llibre de Lise Hirtz que ell mateix havia il·lustrat, i « et les seins mouraient » de Péret. L'esmentat llibre de L. Hirtz és *Il était une petite pie*, il·lustrat amb els vuit primers *pochoirs* de l'artista l'any 1928 [555]. També hi busca un especial sentit de la musicalitat i realitza indicacions precises respecte a la tècnica a emprar. Finalment, resumeix el sentit total d'aquestes obres definint-les per l'especial intensitat poètica com a "màgiques decoracions murals de la casa d'un poeta, casa al fons d'un llac":

> " aquesta tela és pensant amb el llibre de Lise Hirtz il.lustrat meu - mirar-lo de nou abans de començar-la// té que ésser un punt de partida vers les teles partint de formes musicals, en quines obres el sentit de/ musicalitat s'accentuarà i deurà precedir-les en la execuciñ// serà d'un tamany molt gran, preparada amb el blanc de céruse i sorra -al damunt d'aquesta/ primera preparaciñ posar-hi un fons de

[553] FJM 1823 i 1822.
[554] FJM 1847 a, 1848, 1847 b, 1849 a, 1850 a.
[555] París, Éditions Jeanne Bucher, 1928.

> blanc a l'oli matisat de blau, vert, rosa, groc,/ violeta, etc., d'una extrema finesa, fent-lo molt lìquid, amb molta d'aigua-ras// en certs indrets, a l'entorn del dibuix, posar-hi punts amb colors purs// al fons que recordi la iritzaciñ de l'arc-de-Sant-Martì// tractar les 2 teles que segueixen/ dins el mateix esperit, sñn/ recordant "et les seins mouraient" de Péret - re-/mirar els dibuixos i els llibres abans de fer aquestes / teles- puc fer alguns núme-/ros amb pochoir, servint-/ me dels motllos, i altres/ fets a mà, per a què hi/ hagi un contrast// considerar aquestes teles com/ a màgiques decoracions mu-/ rals de la casa d'un poeta/ casa al fons d'un llac.".

En el cas del número FJM 1850 a, G. Picon ha comentat la integració d'elements musicals i signes:

> "Veiem com les notes musicals es barregen amb els signes de l'ocell, de l'estel, de la ballarina, en aquest dibuix de 1940, preparatori de Record d'un poema, on sembla que Miró hagi fet dos dibuixos superposats, ja que un traç més gruixut repassa el primer traçat" [556].

7. Les Amoreux.

Per aquest tema dels enamorats realitza en un mateix full del quadern FJM 1889-1919 i 4522, dos esbossos, caracteritzats, com sempre ha fet amb aquest tema, per l'abraçada de dos personatges simbolitzada amb una forma ovoide que els encercla [557]. En totsdós casos també hi apareix un sexe femení amb pilositats. Els cossos dels enamorats són de similars característiques amb dues diminutes cames puntejades, una faldilla triangular, i el cos filiforme que sosté un diminut cap. Com a trets distintius, la dona té una cabellera de tres pels i l'home un gran cercle just damunt de la faldilla. La resta de la composició té alguns dels característics elements del celest. La data d'aquests esbossos és de dia trenta u d'octubre de 1940, i cal vincular-los directament amb el ja analitzat i fet a Varengeville, en aquest cas amb el número FJM 1910 del dia set de març de 1940 [558]. El mateix dia vint-i-sis de setembre de 1940, Miró fa un altre esbós que podem relacionar amb els motius iconogràfics del celest que

[556] Picon 1980, p. 101.
[557] FJM 1909 b, Quadern FJM 1889-1919 i 4522.
[558] FJM 1910, Quadern FJM 1889-1919 i 4522.

apareixien en el dibuix FJM 1910, del dia set de març. Aquest esbós, FJM 1907 a [559], presenta un conjunt de signes esquemàtics com el cor flamejant, un gran ull a mode de cap d'un personatge, un sexe femenì pilñs amb una allargada i sinuosa lìnia, l'estrella, la lluna o l'escala de l'evasiñ, tots ells motius que per les seves definicions i ubicació dintre la composició ens permeten lligar aquests esbossos. Un darrer estudi de composició ens permet seguir la pista a aquest conjunt iconogràfic [560]. Es tracta d'un esbñs especialment interessant perquè, apart de dos dibuixos a la zona inferior, la resta del full conté significatives anotacions. En elles, Miró posa un títol poètic semblant a algun dels de les constel·lacions: "Les ales d'una oreneta de mar baten de joia davant l'encant d'una ballarina de pell irisada per les carìcies de la lluna". També hi trobem referències a que ha de servir com a projecte d'una tela que considera com una sìntesi de les recerques de fa uns anys, mitjançant la utilització de signes poètics i gràfics purs que han de ser esquemàtics, poètics, punyents, amb poder de suggestió, en definitiva, com a crits de l'esperit. Per Miró, aquests signes no poden ser abstractes perquè, considera, serien una cosa morta. Veiem com en aquest cas es reafirma en la seva creença que tot allò abstracte en l'art no li interessa a causa de la manca de vida. Un darrer aspecte que cal ressenyar és la reflexió que fa sobre el fet de veure de nou a Palma els dibuixos fets a Varengeville després de sis mesos d'haver-los perdut. Es refereix als dibuixos com a nuls, i per ell, és una prova de la necessitat absoluta de meditar llarga i fredament les teles abans de realitzar-les. Per aquestes indicacions podem deduir que les anotacions les realitza cap el mes de setembre de 1940:

> "" les ailes d'une hirondelle de mer battent de joie devant le charme/ d'une danseuse à la peau irisée par les caresses de la lune"// tela 120 P. sobre la mateixa tela i idèntica preparació que la sèrie de/ pintures blaves progectades el mateix any a Palma// aquesta tela pot considerar-se com la síntesis de vàries recerques/ de

[559] FJM 1907 a, Quadern FJM 1889-1919 i 4522.
[560] FJM 1906 b, Quadern FJM 1889-1919 i 4522.

> fa molts anys, amb signes poètics i gràfics purs// vist de nou aquest album a Palma i després de 6 mesos d'ha/ ver-lo perdut, em sembla absolutament nul/ (els de Varengeville)/ - consultar-lo no/ obstant abans de començar les teles blaves// això prova la necessitat absoluta de meditar llargament i freda-/ ment les teles abans d'aventurar-se a realitzar-les// no defugir els fets del destí per contradictoris i enutjosos que/ de moment puguin semblar, més tard poden coordinar-se/ amb la recta trajectòria de la vida i de l'obra//. Considerar aquesta sèrie de teles com a signes esquemàtics, punyents,/ de pura poesia, crit de l'esperit, com les futures aigua-forts.// que aquests signes esquemà-/ tics tinguin un enorme/ poder suggestiu, altrament/ serien cosa abstracta i/ per tant morta".

8. Personnage dans la nuit.

"Personatge en la nit" és el darrer tema que podem rastrejar en aquest any. En aquest cas i tal i com indica el títol, un personatge asexuat e definició filiforme i faldilla triangular es troba immers dins un conjunt de signes que l'artista empra reiteradament per referir-se al celest, i en aquest cas, més concretament a la nit. És així que l'estrella, la lluna i els astres, juntament amb segments puntejats, arcs, filaments sinuosos, espirals o escales de l'evasiñ seran els convocats per emplenar la composició [561]. Tots els esbossos són realitzats el mateix dia dotze de desembre de 1940, i suposen la represa del tema tractat a principis del mateix any a Varengeville.

Una darrera peça que cal esmentar és la datada el vint-i-tres de desembre de 1940 [562], en la qual l'artista segueix utilitzant el vocabulari poètic i musical anterior, però en aquest cas hi escriu un títol de caràcter narratiu, semblant als d'algunes constel·lacions: "El cant de la cotxa blava a migdia i la noia bonica saltant a corda a la sortida del sol davant l'oceà Atlàntic". Una altra anotaciñ d'interès és la que comenta de fer dos grafismes: un ocell i un personatge, d'una manera conscient i inconscient respectivament. Tot i que no podem entendre que la manera inconscient

[561] En són exemples els números FJM 1889, 1895 b, 1913 b,1915 b. Tots ells del Quadern FJM 1889-1919 i 4522.

[562] FJM 1899 b i 1900.

significa un pur automatisme, que ni als anys vint arribà a practicar del tot Mirñ, si que podem entreveure l'interès per dotar a l'obra d'un contrast entre uns elements fets de manera més meticulosa, i d'altres d'una manera més automàtica, ràpida, i, en definitiva, gestual. I és aquí on ens interessa de demostrar que aquest interès amb els mesos, s'anirà accentuant, especialment a partir de la *Sèrie Barcelona* de litografies. En el cas que ens ocupa, totsdñs elements sñn fets d'un traç continu i seguit, gairebé sense aixecar la mà del paper o afegir-hi correccions posteriors. El resultat és una definició filiforme que té un aire de família amb els personatges i estris del famñs circ de l'amic Alexander Calder. L'anotaciñ completa és la següent:

> ""Le chant du gorge-bleu à [minuit] midi et [la] la jolie jeune-/ fille sautant à la corde à l'heure du léver/ du soleil devant l'Océan Atlantique"/ Palma mallorca, / 23.12.40./ en aquesta tela, i en altres d'aquesta sèrie fer un grafisme/ concient, com l'ocell de la part superior, dibuixant-lo abans,/ i un altre d'inconcient, com en el de la figura de la / part inferior, a mà dreta".

Un aire de voler revisitar els elements poètics que l'artista ja havia treballat, especialment als anys vint, recorre en la majoria de definicions formals d'aquests temes i d'altres estudis de composiciñ. Resulta més evident en les caracteritzacions d'ulls, sexes femenins, caps amb cabelleres, segments puntejats, estrelles, llunes o astres en general. Miró es capbussa, per tant, en el propi vocabulari per assajar noves definicions i realitzar les seves característiques metamorfosis formals. C. Escudero i T. Montaner han mostrat alguns exemples concrets d'aquesta inspiraciñ, en dibuixos dels anys trenta que revisita per mor d'un quadern retrobat, d'aproximadament l'any 1931 [563].

[563] "Un d'aquests quaderns, amb construccions de l'any 1931, li serveix de punt de partida per fer una sèrie de dibuixos que havia de pintar sobre teles de fons blau. Copia aquestes construccions com a figures principals i les humanitza, transformant els diferents objectes en dones, ocells, etc. i després va omplint la composició amb diferents signes. Els dibuixos queden marcats per pressió en el full següent i Miró, de manera automàtica, ressegueix aquests traços repetint imatges i originant-ne de noves, fins a aconseguir una composició rica i equilibrada, semblant a la de les

La relació de les constel·lacions que acabà i signà a Palma torna a ser de deu, com en el cas de Varengeville, i són les següents:

11. 04-09-40, *Le chant du rossignol a minuit et la pluie matinale* (El cant del rossinyol de mitjanit i la pluja del matí)

12. 14-10-40, *Le 13 l'échelle a frolé le firmament* (La 13 escala ha vorejat el firmament)

13. 02-11-40, *Nocturne* (Nocturn)

14. 31-12-40, *La poétesse* (La poetessa)

15. 27-01-41, *Le réveil au petit jour* (Desvetllament de trenc d'alba)

16. 11-03-41, *Vers l'arc-en-ciel* (Vers l'arc de Sant Martì)

17. 26-04-41, *Femmes encerclées par le vol d'un oiseau* (Dones encerclades pel vol d'un ocell)

18. 14-05-41, *Femmes au bord d'un lac a la surface irisée par le passage d'un cygne* (Dones a la riba d'un llac de superfície irisada pel pas d'un cigne)

19. 26-05-41, *L'oiseau migrateur* (L'au migratòria)

20. 12-06-41 *Chiffres et constellations amoureux d'une femme* (Xifres i constel·lacions enamorades d'una dona).

El procés d'acumulaciñ iconogràfic que s'havia incrementat en les darreres peces de la sèrie, adquireix en les dues pròximes uns nivells encara més elevats. *Le chant du rossignol a minuit et la pluie matinale* (El cant del

---

Constel·lacions. Però en una revisió posterior escriu que, abans de traslladar els dibuixos a la tela, vol eliminar i simplificar formes perquè agafin més força i puguin ser realitzades amb la màxima espontaneitat". Es tracta, concretament, dels dibuixos FJM 1442, c. 1931 que inspira al dibuix FJM 1804, 31-7-1940. O del dibuix FJM 1794, 1936 que inspira al dibuix FJM 1836, 8-9-1940. Aquesta darrera seqüència encara la podem estirà més amb una tela titulada *Pintura* de 1950. Vegeu Escudero-Montaner 2001, p. 21 i 22.

rossinyol de mitjanit i la pluja del matí) (Fig. 15) és la primera constel·lació datada a Palma el dia quatre de setembre, després de més de tres mesos i mig d'acabada l'anterior [564]. En qualsevol cas, no podem establir trets bàsics que diferenciïn els dos moments. Potser, com apuntàvem, la major profusió d'elements d'enriquiment poètic i musical sigui més significativa en les obres fetes a Palma i Montroig que en les de Varengeville. Un element especialment emprat a partir d'ara, la profusiñ del qual caracteritzarà la resta de les peces, és el dels punts o boles, tot i que no era nou en el seu repertori. Per a Cirici, que data la seva aparició cap al 1925, es tracta d'elements que impedeixen la irradiaciñ i la fuga d'energia en l'espai i fixen les trajectòries en un intent per immobilitzar les formes. També fa al·lusió a la seva funció a mode de xinxetes, que, com es sabut, emprava l'artista per fixar els papers damunt el tauler de fusta [565]. Resulta curiós comprovar com en la sèrie *Constellations* són perceptibles els quatre forats als angles que feu per enganxar-los.

En aquest cas, Miró recrea una escena on intervenen tres dones i un ocell a la zona central superior. El gran cos quadrangular en forma de llençol de la figura principal ocupa un notable espai compositiu. Al seu interior, allotja una estrella de cinc puntes de color lilós-blau i una lluna decreixent, en part de color blanc, que il·lumina d'aquest color altres detalls com un pit o els ulls de dues dones. La dona està caracteritzada, com les demés, pels dos pits. Al costat dret d'aquesta figura destacada, hi ha dos personatges femenins de menors dimensions que l'acompanyen, tots girats cap a l'esquerra i amb les mans enlaire.

[564] Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripcions al darrera : « Joan Miró/ Le chant du rossignol à minuit/ et la pluie matinale/ Palma de majorque/ 4/IX/1940 ». CRP-638 (D-548).

[565] " Les constel·lacions del 1940 ho fixaran ja tot amb boles, els estels, els ocells, els homes, els contorns de cada peu, de cada braç, de cada mà, de cada sexe, nas o orella. Totes les formes hi esdevenen, així, formes sense escapatòria possible, presoneres, com clavades per una multitud de xinxetes » Cirici 1971, p. 114.

Un tret que caracteritza les tres dones és la varietat de protuberàncies que afecten als seus caps i, especialment, als nassos. Trobem des d'un similar al del lleó marí, un altre amb terminació ben afilada que es toca amb la llengua, també punxeguda, fins el de la figura més grossa, que ho té allargat en forma de tub inclinat cap a la boca de dents afilades. Així mateix, el cap de l'ocell es converteix en una mena de mitja lluna creixent de puntes allargades i unes ales que, en sentit contrari a les puntes del cap, també són formes aerodinàmiques molt afilades. Una llengua triangular acaba per convertir aquest ésser en amenaçador, lluny de la imatge típica d'un rossinyol. Cal parlar, per això, del joc que proposa l'artista amb la dicotomia que suposa la poètica senzilla a que al·ludeix el títol, i la violència i monstruositat que adopten les formes representades.

També cal apuntar que en la composició hi ha una forta preeminència del bicromatisme negre-vermell que es conjuga en els espais de tall dels diferents elements. Uns elements, entre els quals hi abunden les estrelles fetes a partir de l'encreuament de quatre segments, els punts de diferents dimensions i els filaments de tota casta. Precisament aquest intens petit puntejat podria ser l'element de referència a la pluja matinal del tìtol. Tot un repertori iconogràfic que s'estén damunt un fons arenñs amb accents suaus de negre.

Le 13 l'échelle a frolé le firmament (La 13 escala ha vorejat el firmament) està datada el dia catorze d'octubre (Fig. 16) [566]. L'obra participa d'algunes de les caracterìstiques bàsiques de l'anterior quan a la profusió iconogràfica, el puntejat negre i vermell o el fons arenós. Quan al color, ara hi resulta fonamental el brau i l'ocre clar. A nivell iconogràfic,

[566] Guaix i oli damunt paper, 45'7x38'1 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ Le 13 l'échelle a frólé le firmament/ Palma de majorque/ 14/X/1940". CRP-639 (D-549).

cal tornar insistir en la violència, en aquest cas a causa de la deformació del cap de la figura femenina principal, amb un enorme ull, així com del cap de l'ocell, però també per motiu de les boques obertes, sembrades de dents triangulars afilades. Pel que fa als rastres del títol, podem apuntar la presència de vàries escales de l'evasiñ de diferents nombre d'escalons disperses per la composició, la més grossa de les quals es situa a l'angle inferior dret. J. Dupin s'ha referit al tretze com un número màgic per Mirñ i el crit de llibertat que denota l'obra [567].

Poc després de quinze dies, concretament el dos de novembre, Miró acaba la següent obra titulada *Nocturne* (Nocturn) (Fig. 17) [568]. En aquest cas, el fons arenñs s'ha enfosquit considerablement per mor d'accentuar la sensaciñ nocturna a que fa referència el tìtol. L'escena d'un explìcit to eròtic, està composta per una dona i un home que sembla en actitud d'assetjar-la. En el primer cas, els cos té una presència estàtica a causa de les definicions arrodonides, que comencen per les cames, el cos -a mode de carbassa dotat de pits i sexe alveolar- i el gran cap. Aquest està dotat d'un ull central definit per una espiral, una boca oberta amb dents i un allargat nas. Pel que fa a l'home, resulta caracterìstic per l'enorme sexe erèctil de que disposa, en forma de corn i rematat amb un punt negre. Així mateix, mostra una actitud de moviment cap a la dona, com ho demostra la

[567] "Ici, l'énigme d'un nombre et la trace d'une rencontre fugitive: *Le 13 l'échelle a frôlé le firmament*. Nombre magique pour Miró, le 13 revient avec insistance pontuer son oeuvre et sa vie. Et puis, plus simplement, la gouache est signée au verso, titrée et datée du 14 octobre 1941, le lendemain du 13 où elle a été achevée. Un jour faste, et l'échelle dénote l'accession, de l'oeuvre fourmillante à l'espace cristallisé ; un nombre prometteur, et l'échelle, à l'image de la série tout entière, enjambe imperturbablement la ligne de démarcation entre la France envahie et la Catalogne asservie. C'est un appel à la libreté, une révolte surmontée pour transgresser l'interdit et trouver au-delà un accord impossible avec le monde. ». Dupin 1998, p. 51.

[568] Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ Nocturne/ Palma de majorque/ 2/XI/1940". CRP-640 (D-550)

ubicació dels braços i el flexionament de dues enormes cames de definició òssia i paquidèrmica. Com en el cas de la dona, presenta un cap més propi d'un animal, dotat d'un enorme ull central, una boca oberta amb dents arrodonides a d'alt i en punta a baix, i finalment una trompa rematada amb un punt negre a mode de nas.

Un ocell de reduïdes dimensions i un altre animal que tant podria ser un ocell com un engrandit insecte, si li observem les antenes del cap, contemplen l'acciñ. L'angle superior dret és ocupat per un astre arrodonit i una lluna creixent negres que accentuen, si més no, el to de nocturnitat. La composició es completa amb elements diversos del repertori iconogràfic del moment. Volem destacar l'abundosa utilitzaciñ que fa l'artista en aquesta obra, de conjunts de cinc, nou o més punts diminuts, sovint negres però també de colors, que situa al costat de les línies que descriuen les imatges. Donen una certa sensació vibràtil i també lluminosa, en el cas que no siguin negres. També ens crida l'atenció el recurs de posar uns petits punts de color vermell i groc a la zona inferior de color blanc, dels ull de l'ocell-insecte i de l'home. Punts reduidìssims però que funcionen com a contrapunts necessaris en l'harmonia cromàtica del conjunt.

Aquesta peça té una particular història, perquè no va poder ser reproduïda ni comentada per Breton quan l'any 1959, P. Matisse publicà el llibre *Constellations,* amb la reproducció facsímil de vint-i-dues constel·lacions i sengles proses paral·leles de Breton [569]. La causa l'explicà Miró de la següent manera a G. Raillard:

> *"Veintitrés: pintó usted veintitrés aguadas de la serie* Constellations*, y en el álbum de grabados publicado por Pierre Matisse no hay más que veintidós. Siempre me he preguntado la causa.*
>
> Sí. Es una historia curiosa. Pierre Matisse vendió una de las aguadas a un señor que se la regaló a su amiguita. Si eso se hubiera sabido, habría tenido problemas. Se publicaron veintidós para que el regalito no fuese descubierto.

[569] Breton; Miró 1959.

> *Y por eso Breton pudo escribir solamente veintidós textos. La historia del arte tiene sus secretos de alcoba.*
>
> Todos los acontecimientos importantes de mi vida han ocurrido en día impar. Los dìas pares me ponen mal" [570].

La poetessa és una constel·laciñ datada el darrer dia de l'any 1940, el trenta u de desembre (Fig. VIII) [571]. Com en el cas de l'anterior peça de la sèrie, titulada *Le chant du rossignol a minuit et la pluie matinale*, hi ha un gran personatge femení que acapara bona part de la composició i té un cos a mode de llençol amb els braços punxeguts i estirats per amunt. En aquest cas també, l'acompanya un altre personatge asexuat a mà dreta i un ocell amb un gran cap humanitzat i ulls espantats que miren l'observador. Com a trets més destacats de la poetessa hi ha el gran sexe alveolar i pilós al centre del cos, i un cap que segueix insistint en la configuració elefantiasica, amb boca oberta i dents afilades, així com un enorme trompa a mode de nas. El gest, com la majoria d'ocasions, també és un gest de clamar al cel, en aquest cas, la cara es gira cap a una lluna creixent de color blanc.

Podem analitzar aquí el sentit de feminitat, nocturnitat, poesia i musicalitat que formen, especialment en aquesta obra, uns referents indesllligables i que recorren tota la sèrie. Efectivament, es tracta d'una obra amb una aposta per la gran profusió iconogràfica que emplena tota la superfície pictòrica de signes diminuts, especialment de punts negres, que poden o no ser connectats mitjançant filaments, i que inevitablement ens evoca l'anotaciñ musical. Però tal vegada la sensació més immediata que aconsegueix transmetre la peça, sigui la d'una especial harmonia cromàtica. Com passa en altres ocasions, no és perquè únicament hi hagi més colors – aquì hi trobem el blaus, verds marrons, ocres, vermells o blancs d'altres vegades- sinñ per l'especial sentit d'ubicaciñ amb la qual il·luminen la

[570] Raillard 1998, p. 109-10.

[571] Guaix i oli damunt paper, 38'1x45'7 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ La Poétesse/ Palma de majorque/ 31/XII/1940". CRP-641 (D-551).

composició. També hi ha una generosa utilització del color blau, que, recordem, és el color preferit de l'artista i que és un referent poètic fonamental, al marge d'accentuar el caràcter nocturn. En definitiva, aquesta figura transparent de la poetessa, sembla inserir- se fins a confondre's plenament, dins l'univers poètic i musical que destil·la aquesta peça.

Pràcticament un mes més tard, el vint-i-set de gener de 1941, Miró enllesteix la següent peça d'aquesta sèrie, titulada *Le réveil au petit jour* (Desvetllament de trenc d'alba) (Fig. 18) [572]. El ritme de treball, com podem observar, és intens, i Miró resta totalment concentrat en el treball. En una carta de Pilar Juncosa a P. Matisse del dia set de gener, li dóna noves i així ens ho confirma:

> « Dolorés est en très bonne/ santé et mon mari en exce-/ llente forme ». « Joan travaille toujours/ beaucoup » [573].

D'aquesta peça, ens interessa destacar, sobretot, quatre personatges amb els quals l'artista ha assajat altres possibilitats formals mitjançant l'assemblatge i la juxtaposiciñ amb altres elements del seu repertori. Es el cas de la dona-lluna de l'angle inferior dret, que desenvolupa un particular cos i cames blanques arquejades cap avall (lluna), que al mateix temps allotja dos pits i un sexe alveolar del qual arranca un segment vertical puntejat a l'extrem, creuat per un altre segment a mode de braços. La següent combinació de motius es troba al cos amèbic de la figura principal, que segueix desenvolupant la tipologia de caps amb trompa que em vist en altres casos. Es tracta de veure com el braç inferior té una terminació que serveix alhora de cap d'un petit personatge del costat, o com el braç superior dret, es converteix en l'ala d'un ocell que passa ran del seu coll.

[572] Guaix i oli damunt paper, 45'7x38'1 cm. Inscripcions al darrera: « Joan Mirñ/ Le réveil au petit jour/ Palma de majorque/ 27/I/1941 ». CRP-642 (D-552).

[573] PML.

Cal observar que aquesta ala produeix un efecte de tercer braç del personatge perquè empra els mateixos colors negre i verd que els altres dos braços. Finalment, resulta curiosa la juxtaposiciñ que realitza Mirñ d'una estrella de quatre puntes sobre el cos d'un altre personatge situat cap a la meitat esquerra del paper.

En aquesta obra, l'artista torna a emprar de manera abundant el puntejat diminut i, ara, sempre de colors, que acompanya el perfil intern o extern del perímetre de determinats elements i que ajuden a una major lluminositat de la composició. Una lluminositat que en aquesta peça resulta significativa per l'especial tractament policromat que ofereix el fons, tot i les amples zones de negror que hi habiten. Com resulta una constant en aquesta època, Miró recupera certs elements del repertori iconogràfic dels anys vint, en aquesta ocasiñ, entre d'altres, criden l'atenció un penis i un cor vermell i negre situats a la zona superior. Una zona, en la qual també mereix fer al·lusiñ a dues parelles: una de llunes i una altre d'estrelles, així com tres escales fetes amb dos segments horitzontal puntejats i dos d'horitzontals, que formen rectangles emplenats de color negre. Un darrer personatge femení resulta suggerent per la claredat de la seva disposició. Un cos en forma de llençol que allotja un enorme sexe alveolar i tallat en dues meitats negre i vermella com sempre, i dos pits rodons que defugen de l'aspresa dels pits triangulars a que ens té tan acostumats. Aquests pits semblaria que rimessin amb dos enormes ulls rodons, emplenats de color verd que destaquen del cap.

Segons el testimoni de Lluís Juncosa, la seva germana Pilar va anar a Barcelona el mes de febrer, sola sense el seu marit. El seu pare hi havia anat i es va posar molt malament, i Pilar va cñrrer per atendre'l a casa de la mare de Mirñ, al Passatge del Crèdit. Al cap d'uns dies es va morir allà [574].

[574] Entrevista amb l'autor, 25-6-1999.

Tanmateix, sembla que Mirñ va acompanyar a la seva esposa i a l'Arxiu Joaquim Gomis en tenim la prova. Miró va realitzar un pirogravat amb data del dia onze de febrer de 1941 a casa dels Gomis. Odette, que n'era aficionada, tenia l'aparell que va deixar a l'artista perquè aquest intervingués en un tronc d'olivera, d'unes dimensions de 36'5x13x6 cm. Es tracta del primer pirogravat de l'artista. La fitxa M-120 conté una fotografia i les següents anotacions, les primeres amb tinta blava i les altres, des de la segona data, en tinta negre, el que indica una intervenció posterior. Cal advertir que en l'anotaciñ de Prats, en tinta blava, només indicava l'any 1941. Posteriorment, en tinta negre, s'hi afegì el dia i el mes:

> « M-120/ «Bûche pirogravée »/ 11-2-1941/ JOAN MIRÓ/ 11-II-1941/ fait en une bûche/ de notre cheminée/ Rue Vilana 8 » [575].

Al darrera de la mateixa fitxa, hi ha una text, és de suposar de J. Gomis, on descriu l'entusiasme de l'artista quan executà el pirogravat, especialment per l'olor i el fum de l'olivera:

> " Il fallait voir l'enthousiasme/ et la furie de Mirñ en sentent/ pour la première fois l'odeur de/ la bûche d'oliveir, en bûlant,/ et qu'il tenait dans sa main/ gauche, aim qu ela fumée qui/ s'en échappént... » [576].

Escrit damunt el sobre del clixé, J. Gomis també hi anotà:

> "El 11-II-1941/ fou executat aqueix 1er/ pirogravat de Miró » [577].

La imatge representa un personatge, presumiblement femení, amb les mans a l'aire i estrelles que l'acompanyen. El cos té forma de dos triangles que es toquen per una de les puntes, mentre que el cap té forma de gota, rematat per tres pèls. Segons el testimoni d'Odette Gomis, els colors vermell de la zona superior, i els verd i blau de la inferior amb el temps es

[575] AJG.
[576] AJG.
[577] AJG.

varen deteriorar molt, així que el mes de març de 1974, Miró va fer una altra intervenció damunt el pirogravat.

Cal recordar que en el Quadern FJM 4398-4437 hi trobem vàries anotacions referides al pirogravat [578], i dues, concretament a Odette Gomis:

> « L'Odette Gomis té un aparell i coneix / la tècnica; demanar-li també l'/adreça de la Maison de l'Artisanat/ de Paris, a on se troben tota mena de coses referents als oficis d'art »
>
> « la llenya que vàreig usar a can Gomis en/ 1.942 era d'olivera" [579].

Com llegim en aquesta darrera anotació, la fusta emprada a can Gomis era olivera i fou feta l'any 1942. Podem comprovar que hi ha dates diferents sobre si realment fou l'any 1941 o 1942, quan l'artista féu el pirogravat. Per una banda hi ha el testimoni fotogràfic i les anotacions de la fitxa de J. Prats i J. Gomis que constaten l'any 1941, mentre que per altra banda, hem ressenyat el testimoni de Ll. Juncosa sobre l'anada sola de la germana a Barcelona l'any 1941, i l'anotaciñ del propi Mirñ referida a 1942.

Vers l'arc-en-ciel (Vers l'arc de Sant Martì) és el tìtol de l'obra datada el dia onze de març de 1941 (Fig. 19) [580]. Una peça que mostra un conjunt de personatges, majoritàriament femenins i aus que revolotejen. El punt més tens sempre són les boques de les quals surten llengües i dents afilades. Es un estat de ràbia continguda que, com en altres ocasions,

[578] Vegeu FJM 4410 a, 4410 b, 4411 a i 4411 b. Quadern 4398-4437, c. 1941-42. Un exemple de l'interès de l'artista en aquesta modalitat artìstica que va poder veure també a Varengeville amb en Braque:

"Pirogravat// Al carrer d'en Brossa -devant l'Es-/ glèsia de Sant Nicolau -nº 13,/ a Palma, hi ha un taller d'obgec-/ tes de fusta// com apunt de départ podria aga-/ far ferros roents i aplicar-los al da-/ munt de la fusta, com feia en Braque/ i la Mariette a Varengeville// pirogravar sobre pells d'ase i de/ be com els indis, i posar-hi/ colors//". FJM 4437. També trobam referències al gravat damunt fusta, per exemple, a FJM 4463 a, 4463 b i 4464. Quadern 4448-4475, c. 1940-41.

[579] FJM 4410 b. Quadern 4398-4437.

[580] Guaix i oli damunt paper, 45'8x38 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ Vers l'arc-en-ciel/ Palma de majorque/ 11/III/1941". CRP-643 (D-553).

deforma els caps, però sovint, també, els cossos que els allotgen. "Vers l'arc de Sant Martì" és un obra on hi predomina el tàndem per excel·lència de la sèrie com és el vermell i el negre, i en ella també hi apareixen amb profusió, els elements formats per dos triangles que es toquen per una de les seves puntes, a mode de rellotges d'arena. Sñn uns elements que a partir d'ara i en les pròximes dues obres, es convertiran en els predominats de les composicions.

Femmes encerclées par le vol d'un oiseau (Dones encerclades pel vol d'un ocell) està datada el dia catorze de maig (Fig. 20) [581]. Pilar Juncosa torna a enviar una carta a P. Matisse en la qual sembla que l'estada a l'illa es veu de manera tranquil·la i agradable, i que Miró continua capficat en el seu treball i estudis:

> « La campagne était merveilleuse ici à l'époque/ des amandiers en fleur, c'est un beau pays, plein de poésie,/ malheureusement je n'envisage pas pour le moment de mo-/ yen de vous faire parvenir des images. »
>
> « Mon mari se porte très bien, en très bonne santé;/ il est entièrement plongé dans son travail et ses/ études » [582].

En aquest cas, el protagonisme és de quatre dones i un ocell situat a la zona superior. Com resulta freqüent, totes elles mostren una gran boca oberta que distorsiona el cap, amb la llengua i les dents afilades, i tres de les quatre mirant cap a d'alt. Les dones situades a la zona inferior exhibeixen grans sexes alveolars negres i vermells, i, la dona de la dreta, té sis enormes pilositats que semblen moure's com tentacles amenaçadors, el que la converteix en una de les imatges més grosses i clares del famós mite de la dona-mantis religiosa de l'imaginari surrealista, capaç de d'atreure i devorar al mascle una vegada consumat l'acte sexual. Aquest motiu ho

[581] Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ Femmes encerclées par le vol d'un/ oiseau/ Palma de majorque/ 26/IV/1941". CRP-644 (D-554).

[582] Carta datada el dia 25 de març de 1941. PML.

tornarà a emprar l'artista en vàries ocasions al llarg de la sèrie. Com a mostra de la polisèmia d'una mateixa forma, podem observar com el personatge femenì de l'esquerra té l'ull amb la mateixa forma que els sexes. Juntament amb aquests tres sexes, el tret més singular d'aquesta peça és la importància dels ulls que les quatre dones i l'ocell tenen. Sñn ulls de formes arrodonides realitzats mitjançant cercles concèntrics, amb un punt negre al mig, i pintats de diferents colors. Cal anotar que el personatge central i més gran presenta dos grans ulls un damunt l'altre.

Com en el cas de la peça anterior i de la posterior, aquesta obra presenta una gran proliferaciñ de motius en forma de rellotges d'arena que provoquen la sensaciñ d'emplenament absolut de la composiciñ. Un *horror vacui* que, com passa en bona part de la sèrie, és un dels seus trets més identificables. Pel que fa a la policromia, resulta especialment destacat l'ús de l'ocre clar, la qual cosa li dñna una major lluminositat, complementat per accents de marró, verd i blau.

En la següent carta escrita per P. Juncosa a P. Matisse, concretament el dia vint-i-vuit d'abril, es refereix a alguns aspectes essencials del procés que estam desenvolupant. Parla de l'extrema minuciositat i lentitud de la feina, la qual cosa encara el mantindrà ocupat un cert temps més, i de la necessitat de mantenir totes les peces juntes fins acabar la sèrie, perquè són el germen unes de les altres. De la mateixa manera, Pilar Juncosa, és de suposar que per suggeriment de Miró, esmenta la importància de la sèrie i els estudis que realitza de cara a posteriors obres que prepara al mateix temps. Finalment es refereix a les dificultats materials que travessen en aquests moments, i a la il·lusió que els fa la preparació del text de James Johnson Sweeney per a l'exposiciñ antològica que li dedicarà The Museum of Modern Art de Nova York, entre el divuit de novembre de 1941 i l'onze de gener de 1942:

> "Jean étude toujours beaucoup; il travaille maintenant/ d'une façon extrémement minutieuse et poussée et on est/ très content, car à part les résultats obtenus, c'est aiusi par la valeur documentaire de ces études, qui peuvent réprésen-/ ter des nouveaux points de départ dans nouvelles et/ importantes réalisations qu'il prépare. C'est par cette raison/ que ce travail lui est très précieuse et que, encore pour un/ certain temps il lui faudra à tous les moments l'avoir/ sont le germe, pour s'en servir comme matériel de contrôle/ de comparaison et d'étude. Aussitôt il n'en aura plus besoin/ il nous prevendra. Espérons aussi que les difficultés ma/ terielles actuelles pour nous les [il·legible], vont diminuer./ Nous sommes aussi très contents des projects de Sweeney/ ait-il écrit le livre qu'il préparait, a-t-il paru?" [583].

Femmes au bord d'un lac a la surface irisée par le passage d'un cygne (Dones a la riba d'un llac de superficie irisada pel pas d'un cigne) és la constel·lació número devuit, datada el dia catorze de maig (Fig. 21) [584]. Dues dones amb un gran sexe sñn les protagonistes, acompanyades d'una mena de serpent situada just al damunt del cap de la dona més grossa, així com dos ocells. Un d'ells està situat cap a la meitat superior de la composició, és de perfil molt esquemàtic amb faldilla com a cua i un segment en forma de u que allotja dents afilades com a cap. La impressió que dóna és que està a punt de devorar un petit rellotge d'arena. És per això que passa bastant desapercebut i es confon amb la resta d'elements que pul·lulen al voltant. L'altre ocell és de majors dimensions, i presenta un petit cap amb bec, molt similar a una de les dones. Damunt d'aquest cap, hi situa un element a mode de cresta de color blanc, la qual cosa evoca el cigne a que al·ludeix el títol.

La resta de la composició està emplenada de motius com halters, espirals, ziga-zagues i, sobretot, rellotges d'arena. Com en el cas anterior, el personatge principal presenta un gran ull central, fet a base de cercles concèntrics de colors.

---

[583] PML. Vegeu Sweeney 1941. Per les mateixes dates, el MoMA organitzà una altra retrospectiva de Dalí a càrrec de James Thrall Soby.

[584] Guaix i oli damunt paper, 46x38'1 cm. Inscripcions al darrera: "Joan Mirñ/ Femmes au bord d'un lac a la surface/ irisée par le passage d'un cygne/ Palma de majorque/ 14/V/1941 ». CRP-645 (D-555).

A *L'oiseau migrateur* (L'au migratòria), Mirñ torna a la representaciñ d'un dels seus grups més volguts : dues dones i l'ocell (Fig. 22) [585]. No hi ha gaires diferències formals respecte els tipus i les seves metamorfosis de dones i ocells. Com sempre, una d'elles és més grossa i destacada, i en aquest cas, mostra un gran sexe alveolar i pilñs, mentre que l'altra, situada a la seva esquerra, resta sexuada amb els pits. Totes dues presenten grans caps amb protuberàncies i nassos de lleñ marì. L'au és de definiciñ ben esquemàtica, menys el cap, que presenta una gran boca oberta amb llengua i dents afilades. A la zona superior porta dues petites antenes i una cresta de color vermell.

Quant als elements d'enriquiment poètic, cal apuntar la destacada seqüència d'escales de reduïdes dimensions i emplenades de negre -com és habitual- situades entre les dones i l'ocell. Pel que fa al fons, hi ha un destacat contrast entre la zona superior dreta d'una intensa obscuritat i sense cap element que hi habiti, i la resta de la composició. En aquesta zona clara, l'artista hi ha refregat masses de vermell-roig i una gran esfera verda, a la part inferior de la qual notem determinats traços circulars de l'efecte del pinzell. Es tracta d'un efecte que l'artista emprarà posteriorment molt sovint per representar els astres. Precisament damunt d'ella, hi ha el gran sexe pilñs que destaca encara més sobre el verd.

La darrera peça de les executades a Palma es titula *Chiffres et constellations amoureux d'une femme* (Xifres i constel·lacions enamorades d'una dona), datada el dia dotze de juny del 1941 (Fig. 23) [586]. Resulta

[585] Guaix i oli damunt paper, 46'1x38'1 cm. Inscripcions: "Joan Mirñ/ L'oiseau migrateur/ Palma de majorque/ 26/V/1941. CRP-646 (D-556).

[586] Guaix i tinta damunt paper, 45'7x38'1 cm. Inscripcions al darrera: « Joan

singular la inclusiñ en el tìtol d'aquesta peça de la paraula "constellations", perquè serà la que donarà lloc al títol de la sèrie completa. Tanmateix, Miró no li va donar fins anys més tard, possiblement per suggeriment d'A. Breton, P. Matisse o el mateix J. Dupin. És així que ni durant la seva realització ni els anys posteriors s'esmenta el conjunt que no sigui amb el nom de guaixos. Posteriorment, podem trobar el concepte constel·lacions en els tìtols de dibuixos preparatoris i d'algunes obres com ara: *Ocells i constel·lacions*; *Mans volant cap a les constel·lacions*; *Personatges, ocells, constel·lacions* [587]. Fins i tot una escultura realitzada el 1970 aplega en el títol els aspectes còsmic i musical: *Constel·lació silenciosa* [588].

En la present composiciñ, el protagonisme absolut és d'una dona de grans dimensions que ocupa gran part del paper. El seu cos és tuberculós, amb un gran sexe pilós al centre, i dos pits flacs i magres dotats de mugrons punxeguts. Sota l'aixella dreta i dins el cap hi ha tres grans ulls, dos d'ells –els més grans- de forma alveolar amb parpelles. Cal anotar que la figura femenina té el peu dret en forma de banya alçat, i això indica un cert moviment, que es correspon amb el de la mà dreta que sembla voler tocar quelcom que hi ha a l'aire. La resta de la composiciñ és plena d'estrelles de quatre segments encreuats i punts negres, halters, segments amb bola, etc. Pel que fa al fons, sorprèn la intensa blancor que desprèn, a causa de la intensitat de la fregada que hi realitzà.

Mirñ/ Chiffres et constellations amoureux d'une femme/ Palma de majorque/ 12/VI/1941 ». CRP-647 (D-557).

[587] *Ocells i constel·lacions*. Dibuix 11-11-1973. Bolígraf i llapis de colors sobre paper, 21x29'7 cm. FJM 2063. Gimferrer 1993, p. 393. *Mans volant cap a les constel·lacions*. Dibuix preparatori, 7-1-1974. Bolìgraf sobre cartolina, 10'7x21 cm. FJM 2096. *Mans volant cap a les constel·lacions*. Acrílic sobre tela, 19-1-1974. 260'5x681 cm. FJM 4762. *Personatges, ocells, constel·lacions*. 11-3-1976. Oli sobre tela, 130x194'5 cm.

[588] *Constellation silencieuse*. 1970. Bronze, 68'5x34x15 cm. Foneria T. Clémenti, Meudon. FJM 7363. Al fons de la FJM es conserven els dos dibuixos preparatoris amb el mateix títol. FJM 3993, 12-11-1969. Bolìgraf sobre paper, 15x21'2 cm.; i FJM 3677 a, c. 1969. Bolìgraf sobre paper, 21'2x31 cm. Vegeu Gimferrer 1993, p. 405.

El dia dinou de juny de 1941, Miró realitza un peculiar exercici d'integraciñ del dibuix i de la música. Es proposa dibuixar en un quadern les formes suggerides per la música que sentia a l'interior de la catedral de Palma. Una música que provenia de l'orgue i dels cants dels canonges tal i com relata en la següent anotació:

> " I) aquestes [11 teles] fetes a Palma (11 dibuixos) en 19.6.41 són per a la sèrie de grans/ teles fetes partint de formes suggerides per la música - aquests dibuixos són/ fets a la catedral sentint cantar, un capvespre en que no hi havia casi/ ningú i en que la llum que es reflexava per les vidrieres era magnífica,/ els canonges en els seus resos habituals acompanyats pel sò de l'orga" [589].

Tal i com relata Mirñ, l'especial atmosfera que va trobar també fou a causa de la solitud del gran espai saló de la Catedral gòtica, així com la llum i els colors que es filtren pels vitralls i per la gran rosassa central. Tanmateix, una vegada que l'artista torna a veure aquests esbossos, els troba mancats de vida i amb formes que repeteixen les fetes anteriorment. Per això, creu que ja no li serveixen per executar les onze teles que tenia previst fer a partir de cada un dels respectius dibuixos preparatoris. L'únic que pot fer és mirar-les en una altra ocasiñ per veure si n'hi suggereixen de noves o recordar els colors dels vitralls per a pròximes obres :

> "Vistos de nou aquests dibuixos a Montroig en 9/IX/41 em fan l'efecte d'ésser pobres i/ morts - el tìtol de les teles "Evasion musique" em sembla pretenciós - aquestes for-/mes sñn repetides, les he fet ja anteriorment d'una manera viva - suprimir doncs/ aquesta sèrie de teles, lo què si que puc fer és al fer grans teles, mirar les formes d'aquests/ dibuixos, per a veure si hi noves formes i servir-me'n - al fer grans teles lo/ qué també puc fer és pensar en les coloracions màgiques de l'interior de la Cate-/dral de Palma, i colorir els fons dins d'aquest esperit-" [590].

Un altre dels ingredients d'aquesta experimentaciñ en els dñna el tìtol: "Evasion musique", que finalment, com hem vist, li sembla pretensiñs. Però és un títol que aplega dues paraules clau de l'obra d'aquests moments,

[589] FJM 1862 b. Quadern FJM 1847-1888.
[590] FJM 1862 b. Quadern FJM 1847-1888.

tal i com veiem. El problema no resolt d'aquest experiment rau en que per Mirñ, tant la poesia com, podrìem afegir, la música, s'han d'adaptar a les condicions de la plàstica. En el cas de Kandinsky, treballava escoltant música i la "traduïa" al llenguatge plàstic. Però Mirñ mai va treballar amb música, i en la seva manera de treballar calia que els sentiments i les sensacions per exemple experimentades a l'escoltar música es sedimentessin un cert temps. Només després podien ser un material susceptible d'inspiraciñ i sempre que Mirñ trobés la forma plàstica adient per traduir-los. Per tant, li interessen unes formes i unes construccions evocadores de l'alè musical que els recorre, més que la transcripciñ literal dels sons.

Només en una ocasió tenim una clara constància de la seva voluntat d'experimentar amb la translaciñ de la música als fulls de paper, tal i com apunta en la següent anotació:

> "[Per a les teles Musique-Evasion, posar abans a la paret/ uns papers blancs, escoltar música i dibuixar sobre/ aquest paper les formes i ritmes que em suggereixi, / servint-me d'aquestes formes, signes i ritmes com a/ punt de départ.]" [591].

En definitiva, però, quin fou el resultat d'aquesta prova de l'artista. Tenim onze dibuixos preparatoris numerats del FJM 1852 al FJM 1862 a, que pertanyen al mateix quadern FJM Quadern 1847-1888, i tenen la inscripciñ del lloc: "Palma Mallorca", la data d'execuciñ: "19.6.41" i una numeraciñ en números romans de l'I a l'XI. Podem al·ludir a dos tipus de captació del so que observem en la sèrie. La immensa majoria de segments, línies i formes en general, presenten petits cercles sense emplenar als extrems. Això podria ser una marca de que el so té un inici i un acabament clars, o, si més no, clarament percebuts per l'oient. Una petita part de formes de la sèrie resten sense cap puntuació, i, per tant, amb els extrems

[591] FJM 4396 a. Els claudàtors indiquen que el text està taxat.

lliures, en una al·lusiñ a que el so s'ha captat en un moment indefinit i que continua. Es tractaria del que en els signes ortogràfics s'empra amb els punts suspensius. També es pot entendre com que el so era molt baix, presenta un *crescendo* i després desapareix lentament, per la qual cosa no resultaria pertinent la puntuaciñ d'un inici i d'un final. Aquesta puntuaciñ mitjançant un petit cercle és un dels motius més caracterìstics d'aquest conjunt d'esbossos, de la mateixa manera que el format rectangular del paper sempre resulta més alt que ample, com correspon a una captaciñ d'un espai arquitectònic de gran alçada.

En els dos primers, hi ha una repetició de línies sinuoses i en ziga zaga, així com de certs elements que es repetiran com els halters, les espirals o les fletxes. En el número 1853, hi destaquen, per una part, una mena d'escala formada per un segment central vertical i tres que la travessen en horitzontal que disminueixen en altura. Per altra, uns segments arquejats que en els propers dibuixos es convertiran en arcs ogivals.

En el tercer, número 1854, Miró hi repeteix precisament aquests arcs ogivals, que formen part del repertori de l'artista, tot i que de menors dimensions, i que a voltes ens recorden un parell de cireres. L'acompanyen espirals de diferents dimensions. Un altre tret que el distingeix i que l'enllaça amb el següent número 1855, és un feix de segments que ens evoquen els raigs de llums que filtren els vitralls. Precisament l'evocaciñ més clara a la rosassa principal de la Seu és el gran cercle del dibuix número 1856, situat a la zona central superior del paper. Resta envoltat per cercles, rellotges d'arena, una escala de l'evasiñ, una espiral i tres cors bategant, potser en al·lusió als canonges cantaires.

En el número 1857 hi apareixen els altres elements d'enriquiment poètic com l'estrella, els astres, la lluna, etc. i hi destaca una gran escala de l'evasiñ de tres graons, al costat d'un afilat arc ogival. En els següents

esbossos, l'artista insisteix en les formes ja esmentades i sens dubte la novetat més interessant és l'apariciñ en el número 1860 d'un personatge femení el qual ens pot remetre a una transformació del tema de la ballarina. En el n. 1860 n'hi ha tres, un d'ells amb una configuraciñ que parteix de la base d'un triangle amb dos segments a mode de cames i un llarg filferro que conforma el coll i després s'entortilla fins a acabar en una forma d'espiral. En els altres dos de menors dimensions, la base no és un triangle sinó dues o tres extremitats en disposició triangular. Però sens dubte el cas més espectacular és del darrer esbós de la sèrie, número 1862 a (Fig. 29). En ell, apareix un singular personatge que deriva dels dos anteriors esmentats, format per dos petits segments a mode de cames a partir del qual sorgeix un enorme filferro entortillat que recorre el marge esquerre de la composició i culmina amb una espiral de grans dimensions a mode de cap.

La sèrie *Evasion-musique* és un exemple més que ens explica certs processos d'execuciñ de l'artista. Quan torna a mirar els esbossos, hi veu només un conjunt d'elements d'enriquiment poètic i musical, mancats d'alguns elements o formes o temes que actuïn de principals dintre de la composiciñ. És per això que els onze esbossos li semblarien mancats d'allò essencial, bé sigui un personatge, un tema més concret, una narració, etc. És com si només hagués realitzat els complements i li manqués allò substancial que els hi donés sentit. Tal i com veurem en algunes obres de 1945, concretament en *Femmes entendant de la musique* i *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* [592], l'artista és capaç de culminar en dues teles grans, aquella font d'inspiraciñ musical, precisament mitjançant el recurs a la dona o de la ballarina respectivament.

Abans d'acabar una altra peça de la sèrie de les *Constel·lacions*, Miró fa un dibuix, datat el dia setze de juliol de 1941 a Montroig, amb el títol

[592] Catalogades com CRP-757 (D-657) i CRP-758 (D-658), respectivament.

Souvenir de la Reine Marie-Louise de Prussie [593]. Com indica ell mateix, ho realitza després de tornar a veure els dibuixos preparatoris fets per una tela de tìtol similar, realitzada a Parìs l'any 1929 [594]. Aquest "record" resulta un exemple precís i concret més, de la tasca de recuperació, transformació i actualitzaciñ que realitza l'artista de la seva pròpia obra. El tema, compta amb nombrosos esbossos de 1929, fins i tot, el retall del diari que li serví com a punt de partida per realitzar la figura de la reina a partir de la publicitat d'un motor de la marca Junkers. Als anys quaranta, ho torna a agafar i fer alguns esbossos com el que estam analitzant de 1941, a més d'altres dels anys 1942, 1945 i 1946. Finalment, l'any 1966 encara va deixar alguns estudis de composició a partir del mateix tema [595].

Les analogies però, vers els primers estudis no són evidents, i gairebé es redueixen als tres filaments sinuosos que brollen a mode de cabellera, de la figura principal, com també ho fan en un dels esbossos realitzat damunt un bitllet de metro l'any 1929 [596]. Apart de la figura esquemàtica del personatge principal, amb la basa a mode de lluna decreixent, aquest dibuix de 1941 conté un nombrñs conjunt d'elements del celest i altres personatges de menors dimensions situats en un escenari sense límits, lluny de l'espai tancat de l'habitaciñ de la tela original. En aquest punt, l'artista ens dñna una altra pista a l'hora de la seva interpretaciñ, en el sentit que el projecte de tela estaria en relació amb obres i sèries com *Toilette matinale*, *Le vol de l'oiseau sur la plaine* o el *Paisages* de Varengeville, que per Mirñ, això provaria la continuïtat del camì de l'esperit i la insignificància de les dates. La finalitat última que perseguia era arribar a una mena d'escriptura jeroglífica amb la màgia i grandiositat dels símbols egipcis:

[593] FJM 1883 Quadern FJM 1847-1888. (Dibuix solt dins el quadern).

[594] *Portrait de la Reine Louisse du Prusse*.

[595] Vegeu *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 246-253.

[596] Llapis grafit damunt cartolina (bitllet de metro), 5'7x3 cm. FJM 944. Reproduït a *Joan Miró 1893-1993* 1993, fig. 83 III.

> " Mont-Roig, 16/VII/941/ "[Portrait] Souvenir de la Reine Marie-Louise de Prussie" (II)/ Tela 120 f. sobre tela absorvent Castelucho i fons vert Cadmium/ fer aquesta pintura juntament amb la "toilette matinale", "le vol de/ l'oiseau sur la Plaine" i els "Paisages" de Varengeville.// això prova lo completament anecdòtic de la data i de la continuitat del camì/ de l'esperit, per complicat que a primer antuvi sembli a primer moment./ arrivar a la màgia i grandiositat dels símbols egipcis.// aquest dibuix és fet mirant els dibuixos preparatoris fets per aquesta mateixa tela, fa/ anys a la rue Tourlaque - en certs indrets usar un pinzell de pochoir i posant gruix/ de color en la tela fer que quedi com un granulat.// preparar la tela amb vert Cadmium o Veronés d'una manera ben irregular./ trossos amb color molt líquid i altres més espés - que els colors/ de les formes siguin ben màgics, no limitant-me a posar vermell al costat d'un vert/ sino cercant noves relacions de colors com en les darreres temperes de 1941" [597].

De la lectura de les darreres lìnies d'aquestes anotacions, ens interessa posar esment a la referència de la col·locació dels colors en les últimes constel·lacions fetes l'any 1941, en les quals Miró busca una empremta màgica i viva, unes noves relacions de colors, diu, que superi la seva simple addició.

La primera constel·lació acabada i datada a Montroig és *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* (Fig. IX) [598]. Com resulta habitual, el tìtol ens indica el tipus de narraciñ que presenta l'obra i, en aquest cas, es tracta d'una parella on la dona és sensiblement més gran i exhibeix els seus atributs sexuals, mentre que el personatge masculí, situat al seu costat, resta asexuat. A la zona superior de la composició hi ha les representacions d'una au i d'una serpent o cuc de similars mesures. Tots quatre personatges mostren una indicaciñ de moviment cap a l'esquerra o bé, almenys, hi tenen girat part del caps. Aquests, segueixen amb els desenvolupaments d'anteriors peces de la sèrie, a partir de protuberàncies en forma d'elefantiasi. El cas més espectacular dels quatre és el de la dona, tocada per un nas en forma d'autèntica trompa. Els quatre caps allotgen de

[597] FJM 1883, Quadern FJM 1847-1888. (Dibuix solt dins el quadern).

[598] Guaix i oli damunt paper, 45'7x38'1 cm. Inscripciñ: « Joan Miró/ Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu/ au couple d'amoureux/ Montroig/ 23/VII/1941 ». CRP-648 (D-558). Vegeu una acurada anàlisi d'aquesta obra en particular a Rubin 1973, p. 81 i 82.

manera destacada un gran i lluminñs ull cada un. Es tracta d'ulls que presenten diferents tipologies ja vistes en la sèrie, que van de formes més alveolars a discs concèntrics i que actuen a mode d'espectadors de l'espectador, tornen la mirada als qui els està observant.

Resulta una de les peces de la sèrie on hi ha menys indicis de violència en les formes, tret del bec i la llengua afilades de l'ocell, perquè els braços enlaire de totsdós personatges no resulten especialment mostres d'angoixa en aquest cas. Però sens dubte, el que més crida l'atenció, és la disposiciñ dels atributs sexuals de la dona. Efectivament, l'artista instal·la una enorme vulva alveolar amb dues meitats de colors vermell i negre, i, per tant, oberta, amb sis pels als costat, com marquen els requisits d'aquest signe tan habitual de la sèrie. A la seva part superior, hi ha dos grans pits ben rodons que mostren una clara ambigüitat perquè són fàcilment susceptibles de ser confosos amb dos ulls més. Finalment, a la part inferior, hi ha pintat un punt negre en al·lusió al forat del cul i una destacada forma al·lusiva a les natges, que es repetirà en la pròxima peça de la sèrie. Aquesta figura femenina resulta, doncs, especialment hipnotitzant per l'espectador, i la seva posiciñ tan clarament frontal i plana, ens remet a la disposiciñ majestàtica dels pantñcrators de l'art romànic, tan volguts per Miró.

Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux és una de les composicions més denses de la sèrie. Resulta especialment nombrós el conjunt de rellotges d'arena que hi pul·lulen, realitzats, com en anteriors ocasions, amb unes definicions que combinen la geometria i la tactilitat alhora. Efectivament, mentre que el traç de les dues aspes és sempre rectilini, els límits superior i inferior tenen la qualitat hàptica i irregular del traç manual. Juntament amb aquest motiu, hi ha un ampli ventall de disposicions de segments amb boles a mode d'halters o ziga zagues.

Resulta igualment peculiar l'ús tan abundñs que hi trobem de les boles o punts o astres, col·locats al llarg dels perímetres dels personatges principals, de tal manera que resten xapats en dues meitats i de colors diferents. En qualsevol cas, tota aquesta densa iconografia sempre està sotmesa als límits físics del paper, i no hi ha cap element que es quedi tallat als extrems de la composició. Aquest fet ens dóna una pauta de lectura més aviat centrípeta. És per això que les obres presenten una doble sensació contraposada: si per una banda ens sembla apreciar un efecte d'expansiñ de la composició més enllà dels seus límits, el denominat *allover*, que s'accentua a causa del nom de la sèrie que ens remet a un espai infinit; per altra, si ens hi fixem podem comprovar que realment Miró procura que tots i cada un dels elements càpiguen dins la caixa tancada que retalla el paper i, per tant, no és explícita la idea de continuïtat més enllà dels marges. Per a W. Rubin aquesta manera *allover* és la major contribució de la sèrie i de l'artista al desenvolupament de la pintura de postguerra [599].

Per altra part, aquesta peça és un dels casos més evidents de com Mirñ sap "il·luminar" les escenes d'aquesta sèrie amb un mìnim de notes de color. Si bé en aquest cas la combinació més reiterada és la del marró fosc amb el negre, l'especial clima apagat precisament fa sobresortir els pocs accents de verd, groc, blanc i vermell que hi posa. Una menció apart mereix el color blau, que defuig de la matèria espessa i uniforme, tan característica de la témpera, per deixar-se notar una subtil irregularitat en la pinzellada que ens fa l'efecte de major lluminositat. Però la sensaciñ general contrastada, la genera igualment el fons de l'obra. En aquest cas,

[599] "The multiplication of small motifs spotted over the surface in an "allover" manner as in *The Beautiful Bird*, the very clustering of minuscule accents that suggested to Mirñ the generic name "Constellations", did not appear until the tenth gouache in the series, dated May 14, 1940. Nevertheless, it is this configuration that is the most important plastic contribution of this series –indeed, of all Miró's later work- to the development of post-World War II painting". Rubin 1973, p. 81.

especialment clar, amb certes vaporositats obscures, però amb un clar predomini dels ocres i grocs. Un fons, en el que l'artista ha realitzat un especial treball de fregament per tal de treure els porus del paper, deixant ben a la vista la textura granulada de certes zones quan s'hi ha aplicat la pintura al damunt posteriorment. El fregat, així mateix, fa que per contrast, hi hagi altres àrees molt blanquinoses i plenes de llum. En definitiva, estam davant un dels exemples més interessants de tota la sèrie, de la utilització de contrastos a varis nivells, quan a matèria, llum, color, etc.

La penúltima obra es titula *Le crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux* (Fig. 24) [600]. Realitzada un més després, segons el ritme més habitual de la sèrie, suposa una passa més en l'aposta per la claredat dels fons de la composició que arranca de manera decidida amb *Chiffres et constellations amoureux d'una femme*, l'última peça datada a Palma. Es tracta de la darrera geganta que pinta i ocupa la major part de la composiciñ. Com en l'anterior constel·laciñ, exhibeix un enorme sexe flanquejat per sis grans pèls-banyes agressius i, a la part inferior, un punt negre a mode de forat del cul i el signe de les natges que rima amb els pels quan a la seva ferocitat. El perfil bulbós del cap allotja un gran ull ictiforme i altres signes astrals com dues espirals, una ziga zaga o estrelles.

A aquesta dona l'acompanyen d'altres de reduïdes dimensions, una de les quals resulta especialment singular i està situada a l'angle superior dret. Té un cos en forma de carbassa i al cap presenta una especial terminació amb boles i tres pels. Aquesta configuració juntament amb una mena de curiosa cresta de la figura principal, són els dos motius més destacats a nivell cromàtic, en una composició especialment homogènia quan a colors,

[600] Guaix i oli/ paper, 46x38 cm. Inscripció: « Joan Miró/ Le crépuscule rose caresse le sexe des/ femmes et des oiseaux/ Montroig/ 14/VIII/1941 ». CRP-649 (D-559).

bàsicament el negre i el vermell. Però el que ens crida més l'atenciñ des del punt de vista de la capacitat de metamorfosi del vocabulari mironià, són els atributs sexuals que presenta, convertits més que mai en signes esquemàtics, i que l'enllacen amb els anteriors esmentats. En aquest cas, però, tot de color negre, amb dos punts o pits, i una forma que enllaça el sexe alveolar amb les banyes de les natges i el forat del cul.

Si en l'anterior peça observàvem com entre els elements d'enriquiment poètic i musical hi dominava el rellotge d'arena, ara sñn els punts i les estrelles els qui omplen l'espai. Punts, però, que no estan solts, sinó amb segments de diversa índole o bé, com en el cas anterior, seguint la línia del perímetre del personatge principal. Quan a les estrelles, ofereixen la forma més sintètica del repertori mironià, és a dir, l'encreuament de quatre segments, i tenen una gran homogeneïtat en les dimensions.

Si el conjunt d'onze esbossos de la sèrie *Evasión-musique* finalment varen quedar en projecte, no serà el cas dels dibuixos que Miró realitza l'agost de 1941 a Montroig influït pel record de la música de l'orgue a l'interior de la Seu. El dia vuit d'agost realitza dos estudis de composiciñ en el mateix quadern, així com unes anotacions molt precises sobre els aspectes tècnics, d'inspiraciñ i l'efecte final que buscava. En el primer [601], la composició està marcada per una forma ovalada i remarcada amb el llapis fent-li un contorn gruixut situada al centre, a l'interior de la qual, hi ha un grafisme que defineix un personatge de traç continu i una estrella. Al voltant de la primera forma hi ha fins a tres anells també gruixuts, als quatre costats dels quals hi torna a haver-hi sengles formes rodones més petites que allotgen altres grafismes, i que resten envoltades per unes nebuloses. A la zona inferior, hi ha un altre esbós de menors dimensions,

[601] FJM 1863 a, Quadern FJM 1847-1888.

en el que assaja un cercle central de majors dimensions i cincs que l'envolten, a l'interior dels quals hi ha els grafismes corresponents.

Miró ens situa davant una represa del tema musical, i si en el cas d'*Evasion-musique*, sembla que el resultats pareixien massa immediats, ara es confirma el sistema de treball de l'artista de que les sensacions no cal traslladar-les immediatament a les obres, sinó que han de passar pel sedàs del fet plàstic, i han de reposar un temps en la memòria de l'artista on han germinat correctament. D'aquesta manera s'explica que l'artista torna a agafar aquest tema, ho concreta en esbossos i anotacions l'any 1941, i no serà fins l'any 1945 quan finalment en realitzi dues grans teles amb fons negres: *Femmes entendant de la musique* (CRP-757) i *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* (CRP-758).

Però a nivell formal i iconogràfic, allò realment novedñs que s'ençata en aquest esbós és el tipus de grafismes que hi assaja i que em vist molt tímidament, encara, en algun personatge de la sèrie *Constellations* i de dibuixos fets paral·lelament. Es tracta de personatges filiformes, realitzats amb un traç continu damunt el paper i sense aixecar el llapis, que presenten un major o menor grau d'entortillament en la definiciñ de l'àmbit superior, bé siguin el coll i cap, bé siguin el tronc i les extremitats superiors. Són un tipus de definicions que apareixeran en part de la *Sèrie Barcelona* de litografies, els papers calcogràfics de la qual, precisament inicia aquest estiu a Montroig. Si en aquest esbós i els altres que realitza, el traç del dibuix defineix una estructura nodal en el personatge, amb el temps, l'ús del pinzell per a realitzar la mateixa operaciñ, suposarà l'inici del fet gestual en la seva obra.

El segon dibuix, fet el mateix dia i seqüenciat amb el número "II", segueix al primer, tot i que amb una major senzillesa de la composició [602].

[602] FJM 1866 a. Quadern FJM 1847-1888.

Repeteix la forma central ressaltada, i compta amb un grafisme acompanyat d'un astre, una lluna i una estrella al seu interior. L'envolta un altre cercle gruixut però de menor intensitat en el traç, i un ocell a la zona inferior de la composiciñ. Com en el cas anterior, l'artista torna a fer un altre esbñs de similars característiques, encara que deixant el fons emplenat de color obscur i la forma central blanca.

Encara sobre el mateix tema, l'artista realitza dos dibuixos solts, inclosos dins el mateix quadern. Un d'ells porta la data del dia nou de setembre, i no ofereix gaires diferències respecte el primer del conjunt [603]. Torna a plantejar un personatge nodal dins de la forma central i més destacada, acompanyat d'altres tres de més petits amb les respectives formes circulars. En el darrer dels esbossos, Miró insisteix en un personatge, ara amb un cap destacat, caracteritzat pels tres pèls i un ull, inclòs dins un cercle al mig de la composició [604]. Fregant el cercle i creant zones d'intersecciñ amb ell hi situa un astre, la lluna i una estrella. Però el que resulta més singular, és un conjunt de petits cercles, cada un dels quals tenen una lletra a dintre. Els de l'àmbit superior les del nom de l'artista i els de l'àmbit inferior, les del llinatge. Totes elles semblen flotar i, certament, volen evocar una dicció musical.

En el mateix quadern, deixa unes anotacions en les que l'artista reflexiona sobre la possibilitat de realitzar dues teles, a partir d'aquests esbossos, i el sentit màgic i poètic que els ha de presidir:

> " I) aquestes dos teles que siguin recordant les fetes a Fr. Mouthon fa uns deu anys, però fetes/ d'una manera directa, que siguin fetes també recordant l'aigua-fort/ gravat per l'"Usage de la Parole" en 1940 - dos grans teles de la matei-/ xa qualitat que les que he mencionat, pintant-les de blanc - primera/ etapa fer la Gran forma al centre- amb un gros contorn - i les formes/ laterals idènticament que si foradés un metall, com en el gravat/ de 1940 - segona etapa fer els contorns d'aquestes formes colorits/- tercera etapa, fer el grafisme -deixar

[603] FJM 1865. Quadern FJM 1847-1888.
[604] FJM 1864. Quadern FJM 1847-1888.

> que la tela quedi/ ben seca i després netejar-hi grans pinzells o pots de color i dibuixar-/ hi noves formes, que són les que en aquests dibuixos són en defora/ dels grafismes, i pintar - al voltant de les petites formes dels grafismes hi pot anar un color molt líquid amb forma/ giratòria i que el color quedi transparent per tècnica de / glacis - seria potser preferible després d'haver dibuixat/ amb carbñ les grans i petites formes, fer els colors que les tenen que/ envoltar, i després un cop secs aquests colors redibuixar i pintar/ aquestes formes, així serà fet d'una manera més viva -o millor/ encara dibuixar solsament la gran forma central i els colors que l'en-/ volten i després posteriorment dibuixar les petites formes, així serà/ tot més viu-/ aquestes ratlles groixudes a les formes centrals - com forats/ en el metall -, crec al contrari que tindrien que convertir-se en linees primes, d'una màxima agu-/ desa, com si es tractés d'anar tallant la tela, foradant-la, amb unes estisores - crec també/ que per a les formes posteriors que es faran després dels gràfics, cal fer-les sense partir de taques/ que faci en les teles o bé de netejar-hi els pinzells, puix així mancaria de puresa al fer-les/ - que aquests grafismes siguin la màgia pura, i les formes poesia pura-." [605].

Com resulta habitual amb certes anotacions d'aquests anys, Mirñ segueix un cert ordre. En primera instància, normalment fa esment als referents que cal tenir presents al llarg de l'execució de l'obra, i que també han pogut actuar com a punts de partida. A voltes són de caràcter literari : una obra, un escriptor o un poeta, etc. Tanmateix, sovintegen en aquesta època els punts de partida buscats dins la mateixa obra anterior, com en aquest cas. En alguns casos, Miró es pot mostrar crític respecte obres passades, i, sobretot, sempre cerca una actualització del propi llenguatge i vocabulari, una adaptació a les noves inquietuds.

La segona passa, sol referir-se a tot un conjunt d'anotacions de caràcter tècnic, com poden ser els tipus de materials, pinzells, colors o, en general, del sistema d'execució, etc. També inclou referències al tipus de composició i els models iconogràfics, si escau. Finalment, apunta en unes poques línies, el que podríem denominar com el sentit últim que ha d'afectar l'obra i que l'ha de presidir, amb parangons poètics, musicals, màgics, etc. En el cas que ens ocupa, resulta ben explìcit: "Que aquests grafismes siguin la màgia pura, i les formes poesia pura".

[605] FJM 1866 b. Quadern FJM 1847-1888.

La darrera obra de la sèrie *Constellations* es titula *Le passage de l'oiseau divin* i du la data de dia dotze de setembre de 1941 (Fig. X) [606]. La composició està integrada, bàsicament, per vuit elements destacats: un personatge asexuat, una serp, i tres ocells; i tres elements del celest: la lluna, una estrella i un astre. El personatge es caracteritza per una gran cap bulbiforme amb dos ulls i nas-trompa, que una llarga cabellera de quatre pels. A la zona superior hi habiten dos dels ocells, el principal dels quals presenta un cap deformat per l'amenaçant boca oberta amb tres dents afilades. Té tres ulls i unes ales a mode de banyes que accentuen la sensació violenta. La resta del cos és en forma inusualment geomètrica d'angle i finalitza amb una gran cua negra triangular.

La resta de signes i grafismes que acompanyen aquest pas de l'ocell diví, són els propis del repertori del moment, des de filaments i segments puntuats a astres i estrelles. Però ens crida l'atenciñ la utilitzaciñ en dues ocasions d'un signe que fa referència a un personatge, i que té un cos en forma de ganivet de sacrificis asteques. Ho situa a l'angle superior i al inferior esquerra de la composició i es complementa amb dos segments horitzontals a mode d'extremitats i un punt negre superior com a cap. Podem establir un conjunt de quatre agrupacions iconogràfiques que provoquen les habituals interseccions d'àrees cromàtiques. De d'alt a baix hi ha el gran ocell i un astre ; un segon ocell i l'estrella amb cinc punxes afilades; el cap i, especialment, la cabellera del personatge que es juxtaposa amb la lluna; i, finalment, a la zona inferior hi ha l'agrupació de la serp, un gran astre negre i el cap d'un altre ocell.

Quan als aspectes cromàtics, hi ha un predomini del binomi negre-verd, amb les habituals notes d'ocre, blau, vermell, marrñ o blanc, encara

[606] Guaix i oli/ paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Le passage de l'oiseau divin/ Montroig/ 12/IX/1941". CRP-650 (D-560).

que de manera mínima. Pel que fa al fons, com en els darrers casos, és bastant clar, i hi dominen nebulositats blaves i marronoses.

Al darrera de cada una de les peces de la sèrie, Miró realitza un particular grafisme que les situa perfectament en el temps i l'espai (Fig. 30). Efectivament, es tracta d'un personatge del qual destaca un gran cap que allotja les anotacions de l'artista, i que segueixen un ordre estricte. De la zona superior a la inferior hi situa primer el seu nom, separat per un segment amb dos punts als extrems i, entre dues estrelles de quatre segments, hi posa el títol de cada Constel·lació; seguidament, sempre hi ha una espiral, amb un punt negre central i l'acabament girat cap amunt que el separa del lloc on fou acabada la peça i, a sota, la data; tanquen les anotacions una altra estrella de majors dimensions de quatre segments encreuats, amb els extrems rematats amb punts o petites boles. Aquest gran cap, en general es configura al voltant d'una forma circular, encara que sovint, alguna de les parts pot presentar un perfil dentat, serrat, amb hèlices o amb tot tipus de protuberàncies. Majoritàriament, l'atribut que més sovinteja és la cabellera de tres pels, en alguns casos, amb una espiral o estrella.

La resta del cos, sempre és fet a partir d'un filferro que actua a mode de coll, tronc, etc. i que sosté les extremitats superiors i les inferiors. Aquestes darreres, en tots els casos, son rematades per dos puntada. En unes quantes ocasions, el cos té una forma triangular, i en una ocasió, un perfil bulbós.

Com veiem, es tracta d'uns signes que pertanyen als tipus de personatges i dones que l'artista ha estat utilitzant en aquests moments. Un dels trets més destacats és, sens dubte, la sensaciñ d'una execuciñ sense aixecar la mà de damunt el paper, d'un traç continu, que fa que totes les

parts i elements estiguin lligats i que a voltes ens suggereixen configuracions nodals que l'artista tempteja i que posteriorment desenvoluparà a fons. Hi podem observar el pols gairebé tremolós, amb una línia irregular i a voltes erràtica, que contrasta enormement amb la línia tan perfectament traçada i neta dels elements de les constel·lacions. En aquest revers dels papers, l'artista hi mostra aquella qualitat hàptica, de temps lent que, inevitablement, ens remet a un cert automatisme de la mà, a un deixar-se du per una vaga imatge mental per executar, en funciñ d'una subtil orografia de la superfície del paper.

La importància per Miró de les anotacions del revers de cada peça és òbvia, des del moment en que pensa que per a la seva exhibició pública, cal mostrar-les seguint un ordre cronològic rigorós, el que permetrà veure la seva evoluciñ i estat d'esperit, així com emmarcar-les amb un doble vidre per tal de poder veure el títol. Les instruccions números dos i tres que ell va donar a Paulo Duarte, amic i intermediari davant el MoMA, són les següents:

> 2 - J'estime qu'elles doivent être exposées en suivant un ordre chro-/ nologique rigoureux, ce qui expliquera mon évolution et mon état/ d'esprit.
> 3 - Les encadrer à double verre pour qu'on puisse voir le titre [607].

Només en una ocasió, aquest protocol no es compleix seguint les pautes de les demés. No és per atzar que es tracti de la primera Constel·lació acabada a Palma el dia quatre de setembre de 1940 amb el títol: *Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale*. Precisament, després de l'angoixant tornada a Espanya i a l'inici de l'exili interior. En aquest revers, només hi executa una forma quadrangular amb una línia molt erràtica, desconnexa i nerviosa, especialment als marges dret i inferior, que està acompanyada d'una estrella. A l'interior, prescindeix del signes que

[607] Carta de Paulo Duarte a Philip L. Goodwin, 5-3-1944. PML.

separaven cada anotació. Realitza una signatura més agressiva en les inicials i un burot a sota, i, l'estrella que separa el tìtol del lloc de realitzaciñ, està feta d'una manera esbojarrada i de feixos inconnexos, difícils de trobar en la seva trajectòria. Un altre petit detall que ens posa en la pista de la tensiñ que l'arravatava, és quan traça les barres que separen, en la data, els dies, mesos i anys. Doncs bé, són fets amb traçada enèrgica i molt allargada, i semblen punxents, de tal manera que rimen amb les inicials del seu nom i cognom que realitza en aquest mateix revers. Una energia i tensió semblants la tornem a trobar, curiosament, en les etapes més madures de l'artista.

Miró es mostra convençut de la significació de la sèrie, i és per això que planeja la seva exposició a *The Museum of Modern Art* de Nova York per l'any 1944. En un principi hi havia el propòsit d'exposar la sèrie *Constellations*, encara que finalment se va ampliar a més obra com veurem. La primera referència és en una carta de Miró a Paulo Duarte, sense data, que podem situar aproximadament cap el mes de gener o febrer de 1944, en qualsevol cas, anterior a una altra de P. Duarte a Philip L. Goldwin del dia 5 de març de 1944, per les referències que s'hi esmenten. En ella, Mirñ comenta el treball que realitza en ceràmica amb Artigas, així com a la seva primera escultura, que té previst decorar amb ceràmica. També esmenta que és una llàstima que aquest treball, a causa del lent ritme d'execuciñ que li és propi, no arribi a temps per a la seva exposició:

> " Como ves esta nueva modalidad de/ mi obra no podrá llegar a tiempo/ para mi exposicion, es lastima/ pero no podemos acelerar mas/ el ritmo del trabajo, pués esta técnica/ es cosa muy lenta. Te iré poniendo al corriente de este trabajo, a ver/ si tu me sugieres alguna idea para/ ver si hay alguna posibilidad de expo-/ ner estas cosas tambien" [608].

En una carta de dia cinc de març de 1944 de Paulo Duarte a Philip L. Goodwin, relacionat amb *The Museum of Modern Art* de Nova York,

[608] PML.

podem gaudir d'un enorme cabdal d'informaciñ respecte a aquests plans i d'altres dades d'interès conjuntural (Fig. 32-34) [609]. P. Duarte esmenta que ha fet una estada de tres mesos a Espanya i el panorama cultural que descriu és ben gris. Només Barcelona s'escaparia a una concepciñ de l'art modern negativa que s'ha de combatre, segons els influents cercles clericals. Però el que resulta més gràfic de la situació de la postguerra espanyola, és la consideració que es té a tres dels grans artistes de l'avantguarda internacional. Picasso és completament prohibit i ni els museus poden exposar la seva obra, ni les llibreries vendre cap llibre sobre ell; Dalì és tolerat a causa de l'elogi públic que feu de la figura de Franco; i Miró viu completament ignorat:

> « Me voici de nouveau au Portugal, après un séjour en Espagne de presque/ trois mois.
>
> L'interêt soulevé dans ce dernier pays pour le Museum of Modern Art a/ été grand, principalement à Barcelone, ou le milieu est plus avancé. Les/ cercles clericaux d'Espagne considèrent l'art moderne comme quelque cho-/ se diabolique, qu'il faut éviter, et même combattre. Il suffit de dire/ que Picasso est completement interdict: les musées ne peuvent exposer ses/ oeuvres et les librairies ne peuvent rien vendre sur lui. Dalí est cepen-/ dant toléré parce queil a fait publiquement l'eloge de Franco. Et Mirñ/ vit complètement ignoré ».

A continuació, P. Duarte comença a proposar-li la possibilitat de fer una exposició al museu. Parla de que es tracta de vint-i-dos quadres, i, per tant, aquí veiem que, en primer lloc no les anomena pel nom de *Constellations* amb que és coneguda la sèrie. En segon lloc, veiem que la constel·laciñ que l'artista va regalar a la seva esposa Pilar Juncosa: *L'étoile matinale*, no va viatjar als Estats Units d'Amèrica. També parla de que sñn obres completament desconegudes a Espanya, i resulta curiós com al·ludeix a que les autoritats espanyoles li varen proposar mostrar-les durant una setmana a Madrid, a la qual cosa Miró es va negar. Per tant, es sabia que

[609] PML. P. Duarte escriu "Mon cher ami M. Goodwin". Segons Umland 1993, p. 336, es tracta de Philip L. Goodwin.

estaven en possessió de P. Duarte i que aquest les volia treure del país via diplomàtica:

> « Quant à ce dernier, je crois avoir quelque chose d'intéreressant pour le/ Musée: Miró a beaucoup travaille, mais il n'expose ni ne vend rien. Il a/ cependant consenti à donner 22 tableaux pour être exposés au Musée et que/ je vais vous faire parvenir possiblement par voie diplomatique. Ce sont/ des oeuvres complètement inconnues, et seules quelques personnes les ont/ vues en Espagne. Les autorités espagnoles, lorsqu'elles ont su que ces/ oeuvres étaient en ma poseession m'ont demandé si je ne voulais pas les/ exposer pendant une semaine à Madrid. C'était une façon d'atténuer,/ à mes yeux, l'impression fort nette d'oppression politique, qui n'épargne/ même pas les artistes. Je lest ai dit que je ne pouvais le faire qu'avec/ le consentement de Mirñ lui-même. Celui-ci, consulté, s'y est refusé, et/ les dites oeuvres sont venues ici avec moi sans avoir été vues ».

Les instruccions que li dóna el propi Miró respecte la possible comercialitzaciñ sñn clares. Cada obra val cinc cents dòlars i s'han de reservar almenys set per poder-les comercialitzar el seu galerista P. Matisse. Les obres, una vegada acabada l'exposiciñ s'han de tornar al mateix galerista:

> « Il s'agit de 22 tableaux de 38 x 46, datés du 21.4.40 au 12.9.41. Mirñ m'a donné/ quelques instructions écrites pour cette exposition. Le Musée n'aura aucun/ devoir de les acheter, de les vendre ni de lui payer quoi que ce soit du/ chef de leur mise en exposition. Mais si par hasard il ne présente des a-/ cheteurs, le prix à demander sera de 500 dollars par chaque tableau. Une/ fois l'exposition terminée, ce qui n'aura pas été vendu devra étre remis à Pierre Matisse, qui est le correspondant commercial de Mirñ à New York./ Si, au cours de l'exposition, il se présente au Museé des acheteurs pour/ tous les tableaux, 7 au moins devront être réservés à Pierre Matisse pour/ qu'il les vende par le truchement de sa galerie. Miró ne veut pas que Ma-/ ttis pense avoir été revoqué au point de vue commercial; de là le mini-/ mum de 7 qu'il réservé à son marchand de tableaux. Si le Musée ne veut pas/ se charger de la partie commerciale, il pourra, après l'exposition, faire/ remettre le tout à Matisse ».

Un dels aspectes més significatius i inèdits de la carta són les precises directrius que li dóna el propi Miró respecte les característiques del muntatge, que Duarte transcriu literalment:

> « Il m'a également tranmis par écrit les instructions suivantes, que je/ copie ipsis verbis :
>
> 1 - Ces peintures doivent être exposées ensemble; il ne faut, sous/ aucun pretexte, en séparer aucune.

> 2 - J'estime qu'elles doivent être exposées en suivant un ordre chro-/ nologique rigoureux, ce qui expliquera mon évolution et mon état/ d'esprit.
> 3 - Les encadrer à double verre pour qu'on puisse voir le titre.
> 4 - Les encadrer d'une façon extrememement simple, les accrocher sur un/ fond uni, blanc, et espacées les unes des autres.
> 5 - Avant de les encadrer, regarder minutieusement si à cause de l'hu-/ - midité du voyage il y a une légère moisissure sur certains en-/ droits, notamment sur le noir; dans ce cas l'enlever avec soin,/ avec un pinceau de poil de marte.
> 6 - Dans le cas ou la céramique arrive a temps pour l'exposition, ex-/ poser ces pièces dans une vitrine qui permette de les voir de tous/ les côtes ».

Com veiem, cal que s'exposi tot el conjunt, encara que el propi artista no ha complit aquest important requisit des del moment en regala una a l'esposa, com hem dit abans. En qualsevol cas, aquest interès ens reafirma el sentit de sèrie de les obres. Com ja s'ha esmentat, les peces han de col·locar-se en un estricte ordre cronològic, que pugui explicar l'evoluciñ del seu estat d'esperit en cada moment. Respecte la manera d'emmarcar-les també és molt concret. Cal un doble vidre per poder veure el títols, si ens hi fixem no diu per poder llegir, sinñ veure, perquè a l'anvers hem vist que hi realitza un grafisme i les anotacions de la signatura, títol, lloc i data. Els marcs han de ser molt senzills, sobre un mateix fons blanc i les peces s'han de col·locar amb suficient espai entre elles, a causa de voler resguardar la seva individualitat i no perdre's en una possible homogeneitzaciñ del conjunt. Finalment, encara es mostra més detallista i recorda que abans d'emmarcar, s'ha de ser especialment primmirat amb la superficie dels papers. Si a causa del viatge hi ha restes de floridura, més possiblement damunt el color negre, s'han de netejar amb un pinzell de pel de marta. Respecte la ceràmica, en el cas, com adverteix, de que arribi amb temps, s'ha de posar dins una vitrina que permeti la seva contemplaciñ des de qualsevol angle [610].

[610] Aquest singular conjunt d'instruccions serveixen a Lilian Tone per destacar, com a aspectes més rellevants de la sèrie, la cohesió del conjunt, la dimensió humana i no només estètica de la sèrie, la importància dels tìtols poètics dels reversos, o l'actitud contemplativa que cada peça requereix. Vegeu Tone 1993.

Un darrer aspecte relacionat amb la sèrie *Constellations* ens interessa ressaltar d'aquesta llarga carta. P. Duarte escriu que segons li ha dit textualment Miró, tota la sèrie és una nova fase, i que està abandonant cada cop més "tota pintura objectiva, per donar-se exclusivament a la pintura pura i a la màgia":

> « Toute la serie est une phase nouvelle de Mirñ. Selon ce qu'il m'a dit/ textuellement, il est en train d'abandonner de plus en plus « toute peintu-/ re objective, pour s'adonner exclusivement à la peinture pure et à la ma-/ gie ».

Ens trobem, per tant, amb una plena consciència de l'artista d'una època de transició i de canvis significatius, en la qual busca allunyar-se del realisme i de la còpia de la natura, per endinsar-se en un llenguatge més sígnic, jeroglífic i gestual. Les referències a la puresa de la pintura i a la màgia dels signes sñn recurrents en les anotacions i testimonis d'inicis dels anys quaranta, com anem verificant.

Per una altra carta de Miró a Valentine Dundensing del dia set de març de 1944, en adonem que ha confiat al MoMA la sèrie de les *Constel·lacions*, la qual considera molt important, i que creu que s'haurien d'exposar per primavera [611].

Dos mesos després, concretament el dia quinze de maig de 1944, Miró escriu a P. Duarte sobre la possibilitat d'afegir a l'exposiciñ de les *Constellations* al MoMA la *Sèrie Barcelona*, a més a més de cinc gerros, una escultura i un objecte, tots set de ceràmica. Li envia a través de l'amic comú, Adriano de Gusmáo [612], els objectes i el tiratge sencer de la *Sèrie*

[611] "I've entrusted to the Museum of Modern Art several paintings which I consider very important –from the 1940-41 period. I think they hold an exhibition this spring", Vegeu Umland 1993, p. 336. Per a aquesta autora, la localitzaciñ de l'original de la carta és desconeguda. Està referenciada en una carta de Dundensing a Monroe Wheeler, de dia 30 d'octubre de 1944; i Dundensing diu que li fou enviada des de Barcelona el dia 7 de març. Vegeu Umland 1993, p. 359.

[612] Adriano de Gusmáo és autor d'un article sobre la ceràmica de Mirñ: "A ceramica de Joan Mirñ". *Arquitectura Portuguesa, ceramica e edificaçáo reunidas*. Lisboa. 1948. p. 6-10.

Barcelona, composta per cinquanta litografies amb cinc exemplars cada una, en total dues centes cinquanta estampes.

> "Mi querido Paolo; Hace tiempo queria/ escribirte, ahora lo hago teniendo/ noticias tuyas directas por nuestro amigo/ Gusmáo, que es un hombre lleno de/ sensibilidad y de inteligencia.// Ha llegado muy a tiempo pués aca-/ bábamos de terminar la última pieza/ de cerámica. Le entregaremos 5 jarros;/ juntamente con una esculturita y/ un objeto, en total 7 piezas de cerá-/ mica. Creo es un conjunto muy im-/ presionante; cuando lo veas ya me dirás que impresión te han producido.// Te hablé hace algún tiempo de que/ estábamos imprimiendo unas litografías/ hechas últimamente. He activado/ el tirage de las pruebas y ahora están/ ya terminadas; se las entregaré tam-/ bien a nuestro amigo Gusmáo. Hay 50 pruebas distintas, que miden la/ mayor parte 70 x 50; hemos hecho un tirage de 5 ejemplares cada una firmadas y numeradas/ por mi.// Creo que tanto el museo como tu es-/ tareis contentos de que os entregue todo/ este material, que juntamente con/ todo lo que ya teneis os permitirá/ hacer una exposicion de gran enverga-/ dura. Junto con esas 250 pruebas/ encontrarás, separadas por un papel,/ 3 pruebas no numeradas, una para/ Juanita, otra para ti y otra para Gusmáo/, que me permito ofreceros" [613].

Miró té en ment una gran exposició que reafirmi el prestigi de la seva obra als EUA després de l'exposiciñ antològica de 1941. I ho vol fer presentant una obra de la qual sabia que podria causar un important impacte. Per una banda, la sèrie de les *Constellations*, ja per si sola de gran volada, per altra, la *Sèrie Barcelona* i les set peces de ceràmica, que actuaven de manera totalment complementària. En la darrera part de la carta en parla amb els següents termes:

> " Així, con las pinturas del 41 y 42,/ saltando a las más recientes obras/ de 1944, podra hacerse algo de/ gran importancia, dejando el/ paréntesis de lo hecho en 943 y/ parte de 944, que por ser todo/ muy representativo y numeroso/ hace impossible seleccionarlo,/ pudiendo dejarlo todo para una/ posterior gran exposicion en bloque.// Me he apresurado a escribirte/ todo esto para que puedas comunicar-/ lo al museo, que para fines de/ organización necesitara saberlo con urgencia.// Ya me diras cual es tu opinion/ referente a todo lo que te digo".

Es tractava d'ajuntar, com explica, les obres dels anys 1940 i 1941, no de 1942 com diu Miró en un lapsus, amb les darreres executades feia molt poc temps, els primers mesos de l'any 1944. Un conjunt d'obra en el qual no hi ha cap tela, i si en canvi una arriscada aposta per altres suports i

[613] PML.

llenguatges, paper, litografia, i, especialment, ceràmica, que era novedosa per l'artista, i que no sens agosarament, vol presentar per primer cop al mateix museu.

Tot aquest conjunt d'obra, fou tret de l'Estat espanyol per Adriao de Gusmáo -mitjançant valisa diplomàtica- fins a Lisboa [614], i des d'allà enviat als Estats Units per Paulo Duarte, a bord del vaixell *S.S. Pero de Alenquer* que tenia prevista la seva arribada al port de Filadèlfia entre els dies 23 i 30 de juliol de 1944 [615].

Desconeixem les causes per les quals *The Museum of Modern Art* no va considerar oportú realitzar aquesta exposició [616], que finalment es va duu a terme a la *Pierre Matisse Gallery* de Nova York del 9 de gener al 3 de febrer de 1945, sota el tìtol: "Joan Mirñ: Ceramics 1944, Tempera Paintings 1940 to 1941, Lithographs 1944".

A través d'una carta de Paulo Duarte a Pierre Matisse datada el dia vint de desembre de 1944, podem saber que aquell tenia l'autoritzaciñ de Miró, Artigas i Prats per canviar els preus, d'acord amb P. Matisse, de totes les obres que va transportar als EUA A la carta, especifica els preus, segons les dimensions, i la comissió prevista pel galerista:

> " While I was in Barcelone before I brought over/ the gouaches, lithographs and ceramics by Miro which you/ have now on consignment from the artist, I had a conver-/ sation with him, Mr. Artigas and Mr. Prats according to/ which I was given by them the authority to decide and/ change the prices, if necessary, together with you, of the various material I was bringing.
>
> Consequently, in view of the actual commercial/ situation in the U.S.A., I agree with the following/ figures which we have set together for the selling in this country of material which is now in your hands.

[614] Carta de Miró a P. Duarte 15-5-44. PML.

[615] Segons consta en una carta de P. Duarte a Philip L. Goodwin del MoMA, citada per Umland 1993, p. 336 i 359.

[616] Umland 1993, p. 359, nota 663 es limita a comentar: "For various reasons, the Museum decided not to exhibit this series of works and turned them all over to Pierre Matisse, who exhibid them in 1945".

	Selling Price	Pierre Matisse Commission
3 large ceramics (each)	$1,500	30%
2 small ceramics (each)	1,200	30%
gouaches A (each)	500	50%
gouaches B (each)	400	50%
lithographs according to dimensions	30)	
	40)	30%
	50)	

The usual commission customary in the United States/ for handling consigned work is 30% which applies to both the/ ceramics and the lithographs. In connection with the gouaches/ the commission will be 50% on account of all expenses (framing, presentation, insurance, catalogues, etc) which will be taken/ care of entirely by you.

I acknowledge here that you informed me that twelve of/ the gouaches were done by Miro during the period in which/ he was under contract to you according to which his whole pro-/ duction is your property." [617].

Com esmenta al final de la carta, Miró havia tingut problemes amb el galerista, un tema que analitzarem en el seu corresponent moment cronològic i que aquí només deixem insinuat, per poder comprendre el fet que fos el propi Miró, aconsellat pels seus amics Artigas i Prats, qui gestionés directament la comercialització de la seva obra. Paulo Duarte fou, com hem comprovat, la persona que actuà d'intermediari davant el MoMA i el galerista.

Cap el mes de novembre, P. Matisse se les arregla per fer-se càrrec de l'enviament de l'obra de Mirñ al MoMA [618], i el dia vint-i-set de desembre li envia un telegrama, on li anuncia l'exposiciñ de l'obra pel proper mes de gener a la seva galeria. També li diu que li sembla un conjunt meravellós i que li enviarà el catàleg i diners:

« meilleurs voeux nouvelle anne stop exposition/ janvier ma galerie stop ensemble merveilleux/ enverrai catalogue et coupures amities// pierre matisse »

[617] Carta de P. Duarte a P. Matisse, 20-12-1944 b. PML.

[618] Carta de P. Matisse a James Thrall Soby de dia vint-i-vuit de novembre de 1944. *The Museum of Modern Art*. Segons Umland 1993, p. 337 i p. 359, nota 670.

[619].

El mes de gener, i una vegada inaugurada l'exposiciñ, P. Matisse li conta que seguint el consell d'unes quantes persones: Sert, Sweeney, Breton o Duarte, ha decidit mostrar només setze de les vint-i-dues constel·lacions, en contra de les instruccions de l'artista, tot i que té prevista la rotació de totes elles. També es mostra molt content de veure aquestes obres després dels llargs anys de silenci. Respecte a la repercussió de l'exposiciñ, l'encoratja dient-li que l'opiniñ ha estat unànime i el públic l'ha trobada molt "commovedora". P. Matisse creu que Mirñ havia aconseguit un grau sense precedents d'intensitat poètica i, tant en el color com en la línia, un mestratge enlluernador [620].

En una altra carta de P. Matisse a Miró del dia dos de febrer de 1945, li torna a comentar l'èxit de l'exposiciñ, i afirma que es tracta de les primeres coses que venen d'Europa després de l'inici de la guerra:

> " Nous [il·legible] en naturellement un grand/ succès et ou parler beaucop de gouaches. Saves vores que ce sout/ les premieres choses à venir d'Europe d'aprés le debut de la guerre » [621].

William Rubin ha destacat la importància i l'entusiasme que despertà la sèrie entre els artistes d'avantguarda [622], i Barbara Rose ha concretat

---

[619] PML.

[620] " It was a great joy for us to see your works again after these long years of silence. The opinion was unanimous and the public has found your exhibition very moving. You have attained an unprecedented degree of poetic intensity, and in the color as in the line a dazzling mastery". Umland 1993, p. 337.

"On the advice of a number of people, [Sert], Sweeney, Breton and Duarte, I decided to display only sixteen of the twenty [-two] gouaches..." Matisse did, howewer, plan rotate the sixteen Constellations, so that each would be on view at one time or another. This same excerpt is published in Beaumelle 1991, p. 363, althought Sert's name is ommitted". Umland 1993, p. 359, nota 673.

[621] PML.

[622] "The importance of the Constellations to the development of American painting after 1945 can hardly be overestimated. They were firsts works by a major European artist that were seen in New York after World War II (except, of course, for those by artists who had fled to America). When they were shown at the Pierre Matisse Gallery in 1945, just two years before Pollock "broke the ice" for American painters

l'impacte entre els artistes nord-americans de l'Escola de Nova York, especialment Pollock i Gottlieb [623]. El ressò que va tenir la composició *all-over* en algunes crìtiques del moment l'ha posat de manifest Judith McCandless [624].

Totes aquestes circumstàncies que venim plantejant de forma paral·lela ens inciten a pensar, inevitablement, en les múltiples interconexions que es poden establir entre totes dues sèries. Concretament en relaciñ al suport, l'experimentaciñ tècnica, la codificaciñ lingüìstica i altres aspectes de caràcter compositiu i iconogràfic.

El suport de paper que Miró va utilitzar en part de manera volitiva però també a causa de la mancança de material, l'incita a l'ús del dibuix per dominar i adquirir una visió viva de la forma, dotada de la seva peculiar qualitat tàctil. Aquest voler altre cop "fer muscles", com ja havia fet en el seu període formatiu vinculat al cubisme. Aquesta tactilitat sempre ha estat fonamental dins la seva obra. Miró va recordar en una carta enviada a l'amic i poeta Michel Leiris l'any 1929 els exercissis hàptics a l'Escola d'Art de Francesc Galì:

> "A los 19 aðos entro en la Academia Galì, de Barcelona, para dedicarme por completo a la pintura. Fenómeno de torpeza y de falta de habilidad. Soy

---

with his own version of the all-over configuation, the Constellations aroused tremendous enthusiasm, especially among avant-garde artists". Rubin 1973, p. 81-82.

[623] "The exhibition of Miró's *Constellations*, which had been smuggled out of Europe by diplomatic pouch, at Pierre Matisse's Gallery in 1945 caused great excitement in New York. All twenty-two of the gouaches exhibited were sold, and the show was the immense success, especially among artists. Miró's cosmic symbols immediately entered the vocabulary of the New York School and were as likely to turn up in Pollock's works as Gottlieb's". Rose 1982, p. 33.

[624] McCandless 1982, p. 57. Concretament es refereix als articles apareguts a les revistes *Art News* vol. 43, 15-1-1945, p. 27; i a l'article: "New Temperas and Ceramics by Mirñ", *Art Digest* vol 19, 1-1-1945, p. 13. Aquest darrer article és de Maude Riley i en ell, apart de donar notícia de les temperes destaca més aviat les ceràmiques. També inclou una fotografia de Mirñ i Artigas treballant al taller d'aquest darrer a Barcelona. La imatge és de Joaquim Gomis, i forma part de la nova estratègia de Miró i els seus amics Joan Prats i J. Gomis, interessats en realitzar una catalogació de la seva obra, així com donar una major difusió de la mateixa.

> colorista pero una nulidad para la forma. No llego a distinguir una línea recta de una curva. Consigo tener un sentido *vivo* de la forma al dibujar a partir de la sensación del tacto con los ojos cerrados. Desde el principio, sin embargo, en Galí me reconocen dotes de colorista y un cierto talento" [625].

Precisament, M. Leiris en un article aparegut a la revista *Documents* del mateix any, posava de manifest la significaciñ d'allò tàctil i manual en l'art mironià, per sobre de la visiñ [626]. Per la seva banda, Charles Palermo ha parlat de l'afinitat de Mirñ amb M. Leiris i el crìtic d'art Carl Einstein quan a reaccionar en contra de la sensibilitat cubista. L'autor ha analitzat certes obres al voltant de l'any 1925, el fons de les quals considera que busquen la translucidesa tàctil [627].

L'experimentaciñ en diferents tècniques, suports i llenguatges va ser, per la seva banda, simptomàtica de la necessitat de buscar noves sortides i incentius a l'obra pictòrica. En aquest sentit, l'émfasi en l'exercici del dibuix o la utilització de la mescla de témpera, guaix, ou, oli i pastel per les Constel·lacions, són il·lustratives de la seva curiositat [628]. Per altre part, en aquests moments assistim a la sìntesi d'un llenguatge i d'una iconografia perfectament definides que a partir d'ara entraran en uns cicles de metamorfosis formals fins a la fi de la seva trajectòria. La dona i l'estrella, però també l'ocell i/o l'escala com a nexes entre les dimensions terrestre i celeste, adquiriran el màxim protagonisme [629]. En els pròxims anys seguirà

[625] Carta de Miró a Leiris des de Montroig, 25-IX-1929. Reproduïda a Rowell 2002, p. 171.

[626] Vegeu Leiris 1929.

[627] "Mirñ creñ un espesor figurado en sus lienzos a base de combinar efectos de translucidez, transparencia y refracción, así como por alusiones al espacio del soporte (que se asemeja a una página). Este espesor representado tematiza el espesor literal del lienzo y el encuentro físico de Miró con él mismo, convirtiendo el lienzo real en la clase de superficie que permitiría a Miró estar en la pintura tocándola, de entrar en ella de una forma parecida a como tocar el agua es también estar en ella". Palermo 2002, p. 79-80.

[628] Sobre la importància dels fons i de l'excitaciñ per l'experimentaciñ matèrica en l'obra de l'artista Vid. Beaumelle 1999, p. 16-23.

[629] Algunes de les anàlisi més rellevants d'ambdues obres sñn els de Dupin 1961; Rowell 1971; Krauss; Rowell 1972 ; Tone 1993; Corbella 1993 o Malet 1998damunt.

utilitzant fonamentalment el suport de paper, i no torna a utilitzar la tela fins l'any 1944 [630].

> "En Parìs conocì al agregado cultural de la Embajada de Brasil. Fué él quien llevó a mi marchante de Nueva York, Pierre Matisse, las 23 Constelaciones que había metido en la valisa diplomática. La exposición causó un impacto tremendo. Despertó gran interés y entusiasmo, pues era la primera muestra que se hacía de arte europeo desde que habìa estallado la guerra" [631].

Cal advertir del lapsus de Miró perquè foren només 22 i no 23 les peces que viatjaren, *L'étoile matinale* l'havia regalat a la seva esposa. El testimoni del seu cunyat Lluís Juncosa confirma el significat de la sèrie *Constellations*:

> "Vaig assistir a la primera vegada que va mostrar *Les Constellations* a un grup molt reduit de persones. Vaig conèixer Adriano de Guzmao, diplomàtic portuguès, i un brasiler que es deia no sé qué de Melo Neto, que varen ser els que varen emportar *Les Constellations*, per valisa diplomàtica, a la galeria Matisse de Nova York. Es varen vendre com a bunyols calents i aquí va ser quan Miró va triomfar a Amèrica amb bones repercussions econòmiques" [632].

El propi Miró resumia perfectament el clima, el procés i la significació de la sèrie en una carta enviada a R. Penrose l'any 1969:

> "... le cas des Constellations est différent. Pendant la guerre d'Espagne, j'avais achété chez Castelucho, rue de la Grande-Chaumière, un album dont le papier m'avait paru d'une très belle matière. La matière m'excite toujours et me donne des points de départ d'una grande richesse.
>
> Quand la guerre a éclatée, nous avons quitté Paris pour Varengeville sur Mer, tout près de Dieppe. J'ai emporté cet album avec moi. Nous avons loué une petite maisonnette dans un endroit très poétique. Cette maisonnette s'appelait Le Clos des Sansonnets, tout près de l'endroit où Braque habitait.
>
> J'ai travaillé à une série de tableaux à huile. Après mon travail je trempais mes pinceaux à l'essence et le nettoyais sur les feuilles blanches du papier de l'album, sans aucune idée préconçue.
>
> Cette surface tachetée me dit dans un était d'esprit et provoquat la naissance de formes, personnages, animaux, étoiles, le ciel, et la lune, et le soleil. Je dessinais tout cela avec une extrême rigeur, au fusain. Une fois je réussisais a obtenir un équilibre plastique et mettre de l'ordre à tous ces élements, je

[630] Es coneix una excepció: *Pintura amb marc modernista*, de 1943.

[631] Permanyer 1978, s/n.

[632] Juncosa 1994a, p. 38. Joâo Cabral de Melo Neto era cònsol de Brasil a Barcelona.

commencais à peindre à la gouache, avec la minutie d'un artisan et d'un primitif, ce qui demandait beaucop de temps.

Lorsque la série de feuiles blanches qui servirent pour nettoyer les pinceaux à l'huile fut terminée je salissais des nouvelles feuilles avec les couleurs à la gouache dont je me servais pour les Constellations, en établissant ainsi un enchaînement et une liaison.

Nous dûmes quitter Varengeville en hâte, les allemands déclanchérent dans le secteur, qui était resté calme, de bombardements impitoyables. Au moment de prendre le train pour Paris, en pleine défaite des armées alliées, et en plein bombardements, Pilar prit par la main Dolores, qui était alors une petite fille et moi j'emportais sous mon bras le cartable avec cette série de Constellations achevées et le reste de feuilles qui servirent pour la série complète.

Nous quittâmes Paris huit jours avant l'entrée des allemands, pour Barcelone. D'où nous partîmes aussitót, par mesure de prudence, en allant à Palma, ignoré de tout le monde et en me voyant personne.

J'ai continué à Palma cette série de gouaches, avec une rigueur de plus en plus sévère. A ces moments, j'étais très deprimé. Je croyais à l'inévitable victoire du nazisme et que tout ce que nous aimions et qui faisait notre raison de vivre était sombré pour toujours dans le gouffre.

Je croyais que dans cette défaite il n'y avait plus d'espoir pour nous et envisageais d'explimer cet état d'esprit et cette angoisse en dessinant sur le sable des signes et des formes dont je devais me délivrer, et que à la minute même les vagues emporteraient ou avec des formes et des arabesques projectées en l'air par la fumée des cigarettes et qui partiraient caresser les étoiles, en fuyant la puanteur et la pourriture du monde bâti par Hitler et ses amis.

Nous sommes rentrés plus tard à Barcelone, avec la série déjà terminée, et lorsque la situation intérieure de chez nous se clama un peu.

Par un de ces hasards de la vie, j'ai fait la connaissance d'un diplomate sud-américain qui s'offrit à empoter avec lui dans sa valise diplomatique les Constellations à New York.

Pierre Matisse organisa dans sa Galerie une exposition avec une admirable préface d'André Breton. Je connais le retensissement que cette exposition eut, en étant prêmier message arrivé d'Europe depuis le déclanchement de la guerre..." [633].

[633] Carta de Miró a R. Penrose, des de Palma, 22-03-1969. The Roland Penrose Archives, East Sussex. Còpia conservada a l'arxiu del Department of Painting and Sculpture. Museum of Modern Art, Nova York.

4. Variacions sobre un tema: Dona, ocells, estrelles. Obra damunt paper de 1942 i 1943.

Des de la data de la darrera constel·lació dia dotze de novembre de 1941 fins l'any 1944, només es coneixen tres pintures damunt tela de Miró. La primera i la segona són de 1942 i duen per títol: *Femme, oiseau, étoiles* [634], i *Personnages, oiseau, étoiles* [635]; mentre que la tercera, de 1943, és coneguda com *Pintura amb marc modernista* [636]. Al llarg d'aquest temps realitza un bon nombre d'obres damunt paper, entre dibuixos i tècniques mixtes amb aquarel·la, guaix i pastel [637]. Si bé s'ha donat a conèixer una part d'aquestes obres, la majoria han participat molt rarament en alguna exposició pública de la qual hi hagi catàleg i, per tant, encara resten inèdites [638]. Pensem que, efectivament, la major part de la producció d'aquests anys, a hores d'ara, no s'ha mostrat públicament i, a causa del suport sobre paper, no han estat incloses en el catàleg raonat de la seva

[634] *Femme, oiseau, étoiles*. 1942. Oli i guaix damunt tela, 35x35 cm. CRP-651 (no catalogada a Dupin 1961).

[635] *Personnages, oiseau, étoiles*. 16-10-1942. Guaix i llapis damunt tela, 63x49 cm. CRP-652 (no catalogada a Dupin 1961).

[636] *Painting (with modern-style frame)*. 1943. Oli i pastel damunt tela, 40x30 cm. CRP-653 (D-614).

[637] Escudero; Montaner 1993, p. 490, han xifrat en 121 les obres damunt paper d'aquest període. J. Dupin es refereixen primer a nombrosos treballs sobre paper: "Nombrosos treballs exclusivament sobre paper (aquarel·les, gouaches, llapis i pastel) sobre el tema *Dona, ocell, estels*". Dupin 1993, p. 460. Després, concreta un poc més al voltant d'un centenar: "Es pot assistir, a través del centenar de fulls dels anys 1942 i 1943...". Dupin 1993, p. 261.

A. Umland parla d'un nombre indefinit: "Mirñ produced numerous works on paper in 1942: see Centre Georges Pompidou 1978, pp. 77-82, and Yokohama Museum of Art 1992, pp. 92-96. A number of miscellaneous sketches and notes dated 1942 are reproduced in Fundació Joan Miró, 1988, pp. 231-38. Cf. Dupin 1962, pp. 372, 496". Umland 1993, p. 358, nota 639.

[638] La majoria han aparegut en els següents catàlegs d'exposicions: *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978 ; *Obra de Joan Miró.* 1988 ; *Joan Miró. Centenial Exhibition: The Pierre Matisse Collection.* 1992 ; *Miró damunt paper*. 1993.

obra. Estam, possiblement, davant el conjunt d'obra mironiana que s'ha mantingut més inaccessible al públic [639].

Miró escriu una carta amb data de dia quinze de novembre de 1941, que envia a P. Matisse (Fig. 26) [640]. Està signada per Pilar Juncosa, la qual cosa indica encara certes pors davant la censura. En ella li explica, que espera que Sweeney li haurà mostrat la carta que Miró li va enviar, així com que treballa molt i que està força content. Veiem que en cap moment li esmenta que ha finalitzat la sèrie *Constellations*, encara que podem suposar que la felicitat a que fa al·lusió ve, fonamentalment, per aquest motiu. També esmenta les gestions que ha realitzat a Barcelona per enviar-li imatges d'obres, i, per tant, sabem que ha visitat la ciutat:

> « Mon cher ami; comment/ allez-vous?. Il y a déjà/ quelque temps que nous n'avonz/ pas reçu de vos bounes nouvelles./ Nous voici de retour à Palma,/ après les belles vacances passées/ à Montroig.
>
> J'espère que Sweeney vous/ aura moutré la lettre que/ mon mari lui a expédiée/ et qu'elle lui est parvenue/ à temps.
>
> Jean travaille beaucoup,/ et il en est fort content./ Les jours que nous avons/ passés à Barcelone il a/ fait quelques démarches/ pour pouvoir vous envoyer/ des images et espère pouvoir/ le faire. »

També es mostra preocupat per qüestions econòmiques que, com ja sabem, esmenta de manera subtil i codificada a través dels catàlegs. En aquest sentit, li demana que parli amb Monxa i el seu marit, és a dir els Sert, tot i que no esmenta en cap moment el llinatge. Sembla que aquests devien tenir instruccions del propi Miró personalment:

---

[639] En el fons de la Fundació Joan Miró de Barcelona, la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, *The Museum of Modern Art* de Nova York o al *Centre Georges Pompidou* de Parìs no hi ha cap obra d'aquest perìode. Pensem que es probable que estiguin en mans de la Successió Miró, la majoria, el fons del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia de Madrid, la col·lecciñ Kazumasa Katsuta o altres col·leccionistes privats d'arreu.

[640] PML. La carta fou enviada des de Palma amb l'adreça del carrer de les minyones 11. A. Umland anota que els Mirñ no tornen a l'adreça del carrer de Sant Nicolau. Ja m'he referit al fet que la primera, sempre fou l'adreça on varen viure a Palma, ja que la segona, és la de la botiga de mobles de la família Juncosa. Algunes cartes duen l'adreça de la botiga potser per raons de seguretat. Vegeu Umland 1993, p. 358, nota 636.

> « Nous aurions besoin de/ recevoir des catalogues,/ naturellement à un prix/ avantageux pour nous./ Pourriez-vous me dire/ le plus tôt possible si vous/ pouvez nous en faire/ parvenir.- Parler en/ à Moncha et à son mari,/ ils pourraient peut-àtre/ vous donner quelque ren-/ seignement. ».

Com ja vàrem esmentar, sens dubte una de les majors satisfaccions que li arribaren en aquests temps difícils fou la gran exposició retrospectiva que va organitzar James Johnson Sweeney al MoMA de Nova York [641], entre els dies divuit de novembre de 1941 i l'onze de gener de 1942. Si bé l'obra de Mirñ va poder ser contemplada amb periodicitat a través de la galeria de Pierre Matisse, una exposiciñ d'aquestes caracterìstiques sempre provoca una molt més àmplia repercussió no només dins la comunitat artística, sinó especialment entre el públic en general. És per això, que la seva figura s'erigeix com un dels referents més importants de la continuïtat d'un artista d'avantguarda, i la seva fama no farà més que augmentar a partir d'aquest moment, de forma paral·lela a les vendes d'obres entre els col·leccionistes nord-americans. Així mateix, és indubtable l'impacte que aquesta exposició va tenir entre els joves artistes nord-americans, que poc temps després consagrarien Nova York com la nova capital del món de l'art [642].

J.J. Sweeney realitza una lectura sempre en positiu de l'obra, no només de l'etapa final dels anys trenta que, com hem vist, la qualifica plena de joventut i de vitalitat, sinó també de la resta de la seva trajectòria. En aquest sentit, resulten il·lustratives les dues primeres frases del text del

[641] "Joan Mirñ". Del 18 de novembre de 1941 a l'11 de gener de 1942. La itinerància fou pels següents museus: Northampton, Mass., Smith College Museum of Art, 1-28 de febrer de 1942; Poughkeepsie, N.Y., Vassar College, 7-28 de març; Portland, Oreg. Portland Art Museum, 8 d'abril al 6 de maig; San Francisco, San Francisco Museum of Art, 2 de juny al 5 de juliol.

[642] "A Nova York, J.J. Sweeney organitza la primera exposiciñ retrospectiva de Miró i publica una important monografia. Exposició i llibre són essencials per a la consagració de la fama de Miró als Estats Units, després del treball perseverant de Pierre Matisse a la seva galeria. Influència profunda sobre pintors americans com Gorky, Pollock, De Kooning, Rothko, Motherwell, Hans Hofmann, Barnet Newman, etc.". Dupin 1993, p. 459.

catàleg -la primera obra monogràfica important dedicada a Miró- on destaca les notes optimistes, l'humor o el ritme, entre d'altres, que caracteritzen l'obra de Mirñ [643]. L'any 1940 ja havia aparegut l'obra, de caràcter divulgatiu, del poeta japonès Shûzo Takiguchi [644].

Tenim alguna constatació de les anotacions de caràcter tècnic que l'artista realitza a finals d'any en el Quadern FJM 1847-1888:

> "Tela sense preparar com la de Casa/ Artes, en certs indrets posar-hi Case-Arti. / i en certs llocs alguns grum, al damunt/ de certs indrets de Case-Arti una 2ª o 3 / i omplir-la finalment de vert cadmium. Palma Mallorca/ 18/XII/41 (II)" [645].

El dia cinc de gener de 1942, Miró envia una targeta postal de felicitaciñ a l'amic Foix i el dia quinze de febrer, una carta a l'amic Ricart. Totes dues missives semblen posar-nos en la pista de la nova situació que afectarà a l'artista i la seva famìlia, en relació al reencontre amb els amics de Barcelona. En la carta a Ricart, Mirñ comenta que s'ha vist amb Bartomeu Ferrà, probablement un dels pocs amics amb els quals havia tingut relaciñ a Mallorca en aquests darrers mesos. L'artista esmenta, també, la tranquil·litat de l'illa, la vida laboriosa que duu que li permet no ser engolit pel tràgic context:

> "En Tomeu Ferrà/ vingué l'altre dia a veure'm i parlàrem/ llargament de tu ».
>
> « Jo he cregut preferible passar/ una temporada aquì a Palma, s'hi/ viu molt tranquil, altrament com/ que és el pais de la meva mare i de/ la meva dona, m'hi sento com a casa".

---

[643] "Gaiety, sunshine, health-color, humor, rhythm: these are the notes which characterize the work of Joan Miro". Sweeney 1941, p. 13.

[644] *Miró*. Éditions Atelier, Tokyo. « No es una obra voluminosa, ni cara, sino un libro de pequeño formato que consta de 36 páginas de texto y 48 páginas de láminas en blanco y negro, siendo la última obra reproducida el autoretrato del pintor realizado entre 1937 y 1938. Se trata pues de una publicación barata de amplia difusión, encaminada a dar a conocer a este pintor entre el público japonés. Sabiendo la particular implicación de Takiguchi en el intento de introducir el surrealismo en Japón, ésta debió de ser su principal intención. De hecho, era un gran admirador de Breton, y mantenía una estrecha relaciñn con los surrealistas franceses". Cabañas 2000, p. 104.

[645] FJM 1882 Quadern 1847-1888.

> "Jo aquì em passo el temps treballant/ tant com puc; no veig gairebé a ningú, / i d'aquesta manera puc anar escapant/ de la terrible tragèdia del mñn sense esser-/ne engollit".

Resulta curiós, que el dia vint-i-u de gener de 1942 el pintor nordamericà Archie Gittes publicàs un article al diari *La Almudaina* de Palma, amb el tìtol: "Los caminos del arte: J.Mirñ o la lucha con los monstruos" [646]. En ell, defensava a Mirñ com l'artista surrealista que havia anat més lluny en l'exploraciñ de l'inconegut inconscient, i resulta improbable que sabés que J. Miró vivís, en aquells moments, tan a prop seu a Mallorca [647]. L'article suposa, per altra banda, un singular i primerenc cas d'acceptaciñ de l'obra de l'artista en un medi cultural tan conservador com el de Mallorca. Resulta simptomàtica que aquesta apreciaciñ fos d'un artista estranger.

En la missiva a Ricart, Miró també es refereix als plans prevists, com per exemple passar l'estiu a Mont-roig i, potser, dedicar-se a l'hivern següent a la xilografia:

> « Treballes?. Digues-me lo qué/ fas.- Com va el gravat al boix?./ Per cert que jo, passionat per tot/ lo qué és ofici sento el pessigolleig/ de ganes de gravar

[646] A. Gittes fou un pintor que arribà a Mallorca a principis de 1932, acompanyat de la seva esposa la compositora Cicely Foster. Va viure durant tretze anys entre Gènova, Palma i Deià. Gràcies a una beca d'ampliaciñ d'estudis a Europa de l'any 1929, va poder viure i treballar per nombrosos països i conèixer la seva pintura: França, Anglaterra, Itàlia, Espanya, etc. La seva obra, amb influències del noucentisme, fou ben acceptada i premiada en el medi artístic mallorquí.

[647] "Ningún artista, en las artes plásticas, tan especìficamente surrealista como Juan Miró. Antiartístico e irracional. Sordo, mudo y ciego. Singular ejemplar de una primaria fauna abisal, que se aventura en inexplorables profundidades fiado únicamente de su instinto y en sus tentáculos retráctiles. Ninguno tan específicamente surrealista; ninguno, por lo mismo, en más constante y herñico fracaso"; "Sñlo Juan Mirñ parece saber exactamente que "los sueðos, sueðos son". Hay que ir más allá del sueðo: a las regiones donde no puede afirmarse la planta humana; al límite de captación de los sentidos; a dar, limpiamente y sin preocupacions, el salto mortal en el vacío. Este es, precisamente, el drama del surrealismo: "el finisterrae", tal vez insuperable. Tal vez... No hay que perder, empero, la esperanza. Juan Miró, en lucha constante con los monstruos, ha traspuesto, en parte, los límites hasta ahora herméticos. Un poco de materia viva, ténue y retráctil, se aventura en el abismo". *La Almudaina*, Palma, 21-1-1942. Article traduït al català a Serra 1984, p. 254.

també, com a/ assaig solsament, naturalment/ Es troben actualment fustes, eines/ i tot lo qué cal?. Si aquest hivern em/ vaga fer-ho em permetria demanar-te/ concells".

Cap a finals del mes de febrer Miró, amb companyia de la seva dona, visita a la mare que està molt malal·lta, de fet morirà dos anys més tard [648]. Des de Barcelona, envia una carta a P. Matisse en la que li esmenta aquest fet, així com li demana que li envïi més diners, de manera immediata, als quals s'hi refereix amb la paraula en clau: "catàlegs", tal i com havien convingut:

« Je me trouve ici à Barcelone/ à cause de ma mère pui à été très/ gravement malade, nous espé-/ rons cépendant qu'elle se reme-/ttra bientôt et pourrai repar-/ tir aussitôt à Palma réprendre/ mon travail.

Comment vont les amis? Et / votre père va bien, travaille-t-il?

Il me faudrait savoir si/ vous pouvez disposer de mes/ catalogues que je vous ai laissés/ car j'en ai besoin et de combien/ en disposez-vous. Veuillez / avoir l'obligéance de me le/ télegraphier. » [649].

El dia onze de març, P. Matisse envia una carta a Pilar Juncosa en la que esmenta les dificultats i restriccions que s'han imposat en l'enviament de diners. Només pot enviar cent dòlars per mes, a més a més de vint-i-cinc per cada un dels demés membres de la família, cent cinquanta en total :

« Le gouvernement/ ne permet que d'envoyer seulement $100. par mois/ et $25 par chaque membres de la famille de sorte/ que je vous ai envoyé $150. Je compte le faire/ tous les mois comme la [il·legible] et j'espère/ que ça vous aidera de moins autant que les paquets que/ j'aurai vos faire parvenir » [650].

---

[648] Pilar Juncosa ho esmenta en una carta a Monxa Sert enviada el vuit de setembre de 1942, des de Montroig (PML): "La madre de Juan estu-/ vo gravemente enferma, pero ahora sigue bien y muy fuerte a pesar de su edad tan/ avanzada". També es refereix al dinar amb Prats i M. Torres al restaurant 7 portes: "Prats nos hablñ de M. Torres, sigue bien y/ los niños por el estilo, preocupándola siempre/ el invierno pasado cenamos los cuatro juntos/ en las 7 puertas". Cal recordar que el mes de febrer de 1941 havia mort el pare de Pilar Juncosa a la casa dels Miró a Barcelona, al Passatge del Crèdit, 4. Fou a la ciutat comtal en visita de negocis. P. Juncosa s'hi va traslladar sola per atendre'l i ja ho va dur mort a Palma. Entrevista de Lluìs Juncosa amb l'autor, 25-6-1999.

[649] Carta a P. Matisse 26-2-1942. PML. M. Rowell fa a Miró a Palma tot el mes de febrer. Rowell 2002, p. 52.

[650] Carta de P. Matisse a Pilar Juncosa 11-3-1942. PML.

Per causes desconegudes, Miró envià un urgent telegrama al galerista en el qual li demana que no enviï més catàlegs-diners, i que li escriurà immediatament. Resulta curiós el fet que el telegrama està escrit en anglès:

> "DONT SEND ANY MORE CATALOGUES WRITING IMMEDIATELY" [651].

La darrera carta de l'artista al galerista enviada des de Palma és de dia dotze de maig de 1942 [652]. Miró parla de la intenció de marxar cap a Montroig a finals de juny i li agraeix que P. Matisse li enviés una fotografia amb un grup d'amics, la qual cosa li recorda els bons temps a la terrassa de *Deu Martos* de París:

> « Vers la fin juin nous/ avons l'intention d'aller passer l'-/ été à la ferme qui se trouve comme/ vous le savez à Montroig (Tarrago-/ ne) ».
>
> « La photo avec le groupe d'amis m'-/ a fait un très grand plaisir, car elle/ me donne l'impression de me trouver/ sur la terrasse de « Deux Magots » en/ dégustant un bon Pernod dans une belle/ après-midi de printemps ».

Tanmateix, l'aspecte que més ens interessa és que Mirñ li comenta el treball que està realitzant en aquells moments. Es tracta de dues sèries, la primera caracteritzada per la seva efervescència, i, la segona, per la seva mida reduïda i de factura molt treballada:

> « Je travaille toujours beaucoup; à la/ série d'oeuvres très poussée a suivi une série/ de choses très pourrisantes, en meme temps/ une autre série de petites choses aussi très/ travaillées est en préparation ».

El dia onze de juliol de 1942, Miró envia una carta al galerista des de Barcelona, mitjançant la qual li comunica que passarà l'estiu a Montroig i, que a l'hivern, té previst instal·lar-se a Barcelona, on s'ha fet un gran taller:

> « Nous allons tous aussi très bien et partons/ dans quelques jours à Montroig (Tarragone) pour y passer les vacances. L'/ hiver prochain nous avons l'intention/ de rester déjà à Barcelona, où je me/ suis fait aménager un grand atelier. » [653].

---

[651] Telegrama de Miró a Matisse, 30-4-1942. PML.

[652] Carta de Miró a P. Matisse12-5-1942. PML.

[653] Carta de Miró a P. Matisse 11-7-1942. PML. Pilar Juncosa constata que fins el mes de juliol varen estar a Palma: "(...) ahora veremos/ como nos probará a nosotros Barcelona, pues hasta el/ Julio, estuvimos al lado de mi familia en Palma". Carta de P. Juncosa a M. Sert 8-9-1942. PML.

Aquest taller estava al tercer pis de la llar familiar al passatge del Crèdit número 4 [654]. Va transformar la vivenda superior en un gran espai per a estudi [655]. També tenia previst començar les obres d'un taller, a la masia de Montroig, el proper mes de febrer de 1943 [656].

El trasllat de la família Miró a Barcelona es feu, per tant, definitiu a partir de finals del més de setembre o principis d'octubre de 1942. El primer pis de la vivenda, on hi estigué la mare de l'artista, estava connectat per una escala de caragol amb el segon, on hi residí el matrimoni Miró-Juncosa. Com s'ha esmentat, el tercer pis sencer s'habilità com estudi. Un testimoni d'excepciñ d'aquests anys és el del germà de Pilar Juncosa, el doctor Lluìs Juncosa, que l'any 1942 va acabar la carrera de medicina i es va instal·lar a viure amb ells entre 1943 i 1945:

> « Varen passar més d'un any amb nosaltres i tornaren a Barcelona a viure amb l'àvia, que enyorava molt la néta, Maria Dolors, i necessitava Pilar per portar la casa. Aquesta, al passatge de Crèdit número 4, era propietat de la mare d'en Joan i, aprofitant que es buidaven pisos, varen arribar a ocupar-ne tres; el més alt va ser el taller de Joan i als dos de sota, units per una escala de cargol, hi havien l'àvia i el matrimoni amb la filla i una criada. Na Pilar s'havia d'ocupar dels tres pisos. Feia, personalment la compra al Mercat de la Boqueria, dirigia la cuina i es preocupava molt per la nena. L'any 1944 va morir l'àvia. Varen continuar vivint a Barcelona perquè la filla prosseguís els estudis al Col·legi Virtèlia.

---

[654] Vull insistir en que tant la llar com el taller de Miró en aquests anys fou al Passatge del Crèdit n. 4. J. Dupin i M. Rowell situen la llar al carrer Folgueroles n. 9, i el taller al Passatge del Crèdit n. 4. "1942-43. Torna a Barcelona on resideix al carrer Folgueroles 9, i treballa al taller del passatge del Crèdit ". Dupin 1993, p. 460 ; "Regresa a Barcelona. Alquila un apartamento en la calle Folgarolas, nº 9 y conserva su estudio en el pasaje del Crèdit, nº 4". Rowell 2002, p. 52. Tanmateix, A. Umland ja esmenta que no es trasllada al carrer Folgueroles fins l'any 1950: "Mirñ does not, however, seem to have moved to the Folgaroles address until 1950". Umland 1993, p. 359, nota 646.

[655] "Juan trabaja mucho y este invierno en/ Barcelona tendrá un gran taller, tomamos/ otro piso de casa, el 3º, para el solo y derrumbando tabi-/ ques le ha quedado una gran pieza/ muy espaciosa". Carta de P. Juncosa a M. Sert 8-9-1942. PML.

[656] "Aquì le falta aun/ el taller, pero si no hay novedad, en Febrero/ se empezarán las obras, tanto como nos hu-/ biera gustado, que fuera José Luis, quien/ las hubiera dirigido...". Carta de P. Juncosa a M. Sert 8-9-1942. PML.

> Durant els anys 1943, 1944 i 1945 vaig viure a casa de Joan Miró. Vaig fer de germà major de la nena, que tenia catorze anys » [657].

Mirñ també es refereix, a la carta de l'onze de juliol, a la felicitat que li produeix saber que l'exposiciñ retrospectiva al MoMA ha estat un èxit, que li resulta dificultós enviar-li noves pintures o al fet de preocupar-se per l'interès que desperta la seva obra:

> « Je vous confirme ma lettre du 12 mai/ dans laquelle je vous disais que je travaillais/ toujours beaucop et étais très content du succés/ de mon exposition au musée de New York/ Comme je vous le dirais dans cettre lettre, il m'/ est difficile en ces moments de vous envoyer/ des nouvelles peintures. Dans cette diffi-/ culté, j'estime qu'il est nécéssaire de ne/ pas laisser décroître l'intérêt de gens/ qui s'intéréssent à mon oeuvre et qu'il/ faut de temps en temps de remettre des ca-/ talogues illustrés de mon exposition aux/ amateurs » [658].

Al llarg d'aquest any de 1942, Mirñ realitza dues exposicions individuals, a l'Havana i a Nova York [659], a més de participar en vàries col·lectives de relleu internacional tan a París com, especialment, a Nova York [660]. Cal

---

[657] Juncosa 1994a, p. 37. P. Juncosa ho tenia previst i ho esmenta en la carta a M. Sert: "Luis/ mi hermano menor ha terminado su carrera de/ medicina y vivirá este año con nosotros, pues esta/ en Barna para hacer prácticas". Carta de P. Juncosa a M. Sert 8-9-1942. PML.

[658] Carta de Miró a P. Matisse 11-7-1942. PML.

[659] 27 juliol-2 agost: Exposiciñ individual al Liceo de l'Havana, a Cuba. 8-31/12/42. Exposiciñ individual d'olis, dibuixos, guaxos, pastels i aquarel·les a la *Pierre Matisse Gallery* de Nova York.

[660] L. Tone n'ha referenciat les següents: "- New York 1942 A. Art of This Century (30 West FiftY-seventh Street). "Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910-1942". n.d. Catalogue: essays by A.Breton, J. Arp, and P. Mondrian.

- Paris 1942. Galerie Charpentier (76, rue du Faubourg-Saint-Honoré). "La Quinzaine d'art espagnol", n.d. Catalogue.

- New York 1942 B. Pierre Matisse Gallery. "Figure Pieces in Modern Painting". January 20-February 14. Catalogue.

- New York 1942 C. Buchholz Gallery. "Aspects of Modern Drawing". May 5-30. Catalogue.

- Havana 1942. [The Lyceum. One-artist exhibition. July 27-August 2.]

- New York 1942 D. Coordinating Council of French Relief Societies (451 Madison Avenue). "First Papers of Surrealism". October 14-November 7. Organized by A. Breton and M. Duchamp. Catalogue.

- New York 1942 E. Valentine Gallery (55 East Fifty-seventh Street). "Picasso and Mirñ". November. Catalogue.

destacar-ne dues: la primera, a causa de la inauguració de la galeria de Peggy Guggenheim *Art of This Century* a Nova York [661]. La segona, organitzada per A. Breton i M. Duchamp a Nova York amb el títol: *First Papers of Surrealism* [662].

L'idiolecte mironià, una vegada conclosa la sèrie de les constel·lacions, es trobava en un punt d'arribada i de sortida alhora. Ja ens hem referit a les continuïtats respecte el període dels anys trenta, i el procés que J. Dupin ha anomenat de cristal·lització del signe. Una cristal·lització, que com apunta aquest mateix autor en el text que es reprodueix més avall, afectà, també, al sentit de la forma d'unes figures que corrien el risc de quedar mortes o excessivament codificades i, per tant, calia donar-li's vida. Estam en un moment en que el llenguatge de l'artista no necessitarà més punts de partida que no siguin els que brollin de la seva pròpia font, per què, com afirma Dupin, ell és la font:

> "Amb les *Constel·lacions*, la prova que els va purificar, els éssers, els astres i els signes del seu univers interior van quedar en certa manera cristal·litzats, suspesos en un estat de gràcia en què no haurien sabut perpetuar-se sense morir. A partir d'aquesta línia, en què ell mateix descobreix un *altre vessant* de la seva obra, Mirñ ha d'inventariar-los, animar-los, dotar-los de mobilitat, fins i tot d'imperfecciñ i del risc que pertanyen a la vida. Des d'ara el pintor ja no tolera cap intermediari entre la font i ell, s'até a la font, ell és la font. Per trobar el llenguatge elemental que l'obsedeix des de sempre ja no li cal ni el suport del model, ni les provocacions de l'inconscient, ni l'abandonament al somni, ni l'impuls de l'instint de crueltat. Les imatges i els signes i tota la complexitat de les seves relacions s'interroguen i responen a través d'ell ; ja no hi ha món exterior, s'ha esfondrat, s'ha interioritzat tot sencer, i la terra inconeguda que

---

- New York 1942 F. Buchholz Gallery. "Seventy-five Selected Prints". December 8-26. Catalogue.

- New York 1942 G. Pierre Matisse Gallery. "Mirñ". December 8-31. Catalogue.

- New York 1942 H. The Museum of Modern Art. "Twentieth-Century Portraits". December 9-January 24, 1943. Catalogue: by Monroe Wheeler.

- New York 1942 I.The Museum of Modern Art. "Children's Festival of Modern Art". December 16-January 17.". Tone 1993, p. 443.

[661] 20 d'octubre N.Y. Es tracta d'una instal·laciñ feta per Frederick Kiesler de pintures, collages, escultures, fotografies, etc. Hi ha les següents obres de Mirñ "Interior holandès II" i "Dona asseguda II".

[662] 14/10-7/11-42. Exposició coordinada pel *Council of French Relief Societies*, N.Y.

emergeix, a la vegada fabulosa i familiar, inoïda i sense sorpreses, s'expressarà tota ella i ella sola en cada signe, en cada traç, en cada pinzellada" [663].

Com apuntava Mirñ a S. Amñn l'any 1978, la senzillesa d'un alfabet fa més comprensible la seva lectura:

""Cuanto más sencillo en un alfabeto", aclara el pintor, "más fácil resulta su lectura"" [664].

No hi ha dubte que les obres que segueixen a la sèrie de les constel·lacions resulten, inevitablement, més efervescents, lliures, ràpides i simplificades. Hi ha una anotaciñ barrada en un dels quaderns d'aquests anys, en la qual Miró es refereix a la possibilitat de tornar a fer una sèrie damunt paper "com les témperes de 1.940-41", manera amb la qual es refereix a les constel·lacions. On notem el canvi substancial, és quan Miró esmenta que han d'ésser fetes dins d'un esperit més sintètic i simple, gairebé oposat a l'anterior sèrie:

"[Quan hagi fet totes les sèries de caràcter su-/plementari puc repetir una sèrie com les temperes/ de 1.940-41, agafant el bloc més gros que hi hagi,/ molt gratallut, fregant molt les fulles amb pedra/ ponce, però fent-ho dins d'un esperit moltíssim sin-/ tètic, a grans masses, a l'oposat de les de 1.940, molt/ brutals i simples]" [665].

Mirñ vol defugir, també, d'aquell control absolut que s'havia autoimposat, tal i com declarava a J.J. Sweeney:

" After having finished this series of paintings in Palma, I moved to Barcelona. And as these Palma paintings had been so exacting both technically and psysically I now felt the need to work more freely, more gaily –to "proliferate"" [666].

[663] Dupin 1993, p. 258-59.

[664] Amón 1978, p. 18.

[665] FJM 4469 b. Quadern 4448-4475. c. 1941-42.

[666] Sweeney 1948, p. 69. "Después de haber terminado esta serie de cuadros en Palma me mudé a Barcelona. Y como estos cuadros de Palma habían sido tan exigentes tanto técnica como físicamente, sentí entonces la necesidad de trabajar más libremente, más alegremente, de "proliferar"". Rowell 2002, p. 296.

Hi ha una explícita voluntat de canvi respecte el mecanisme d'execuciñ de la sèrie anterior, tot i que el control dels resultats, més o menys fortuïts amb els quals ha jugat, sempre hi és present. Tanmateix, a partir d'ara, el diàleg obsessiu amb la matèria, amb allò aparentment menys significatiu que li reclama l'atenciñ, tindrà un paper cabdal i de gènesi dels desenvolupaments en cada composició:

> "I produced a great deal at this time, working very quickly. And just as I worked very carefully in the Palma series which had immediately preceded these, "controlling" everything, now I worked with the least control possible –at any rate in the first phase, the drawing. Gouaches: in pastel colors, with very violent contrasts. Even here, only the broad outlines were inconciously done. The rest was carefully calculated. The broad initial drawing, generally in grease crayon, served as a point of departure. I even used some spilled blackberry jam in one case as a beginning; I drew carefully around the stains and made them the center of the composition. The slightest thing served me as a jumping off place in this period" [667].

J. Dupin ha destacat la llibertat d'invenciñ i desimboltura [668]; M. Rowell s'ha referit a les *Constel·lacions* com paradigma de l'obra posterior:

> "Inspirada en la bñveda celeste, o en su reflejo en el agua, esta visiñn de un movimiento libre, pero no obstante regido por leyes, constituye el paradigma de su obra venidera" [669].

I, a les obres posteriors, que estan tocades per un llenguatge més solt amb una sintaxi més relaxada [670]. S. Stich ha parlat de que el seu llenguatge

---

[667] Sweeney 1948, p. 69-70. "Durante este perìodo produje muchas obras trabajando rápidamente. Y del mismo modo en que trabajé con mucho cuidado en la serie de Palma que habìa precedido inmediatamente a aquéllas, "controlando" todo, ahora trabajé con el menor control possible, al menos en la primera fase: el dibujo. Guaches, en colores pastel con contrastes muy violentos. Incluso aquí, sin embargo, sólo los rasgos principales esbozados eran hechos de modo inconsciente. El resto estaba cuidadosamente calculado. El esbozo de dibujo inicial, generalmente a lápiz graso, servía como punto de partida. Incluso en una ocasión usé un poco de mermelada de moras derramada como comienzo; dibujé cuidadosamente alrededor de las manchas e hice de ellas el centro de la composición. En este período, la cosa más nimia me servía como trampolìn". Rowell 2002, p. 296.

[668] "La intensitat lìrica d'aquests gouaches havia demanat un esforç de concentraciñ extrem, al qual succeeix, el 1942, una profusiñ d'aquarel·les, de gouaches, de pastels, i de dibuixos d'una gran llibertat d'invenciñ i d'una meravellosa desimboltura". Dupin 1993, p. 257.

[669] Rowell 1993, p. 37.

és més directe i simple [671]. Miró segueix apostant, com ha indicat J. Dupin, per mostrar unes composicions on l'espai és l'únic factor d'unitat, per bé que els personatges segueixen tenint unes actituds a voltes autistes i poc relacionades entre ells [672].

En les declaracions a J.J. Sweeney, realitzades pocs anys després de la realització de les obres, Miró resulta molt explícit en assenyalar el mètode de treball que assoleix en aquests anys a la ciutat comtal. Es tracta de tres estadis successius i sempre en el mateix ordre: la suggerència de la matèria, el control i la organitzaciñ de les formes i, finalment l'enriquiment de la composició:

> "And in the various paintings I have done since my return from Palma to Barcelona there have always been these three stages –first, the suggestion, usually from the material; second, the conscious organization of these forms; and third, the compositional enrichment" [673].

El sistema, si fa no fa, no resulta del tot novedós en la seva trajectòria. Per una banda hi ha la primera passa més lliure, atzarosa a voltes, o de caràcter inconscient. En les obres damunt paper d'inicis dels anys quaranta,

---

[670] "The war once over and the general atmosphere of anxiety dispelled, Miró's language became more loosely formulated and his syntax more relaxed. He nonetheless preserved the concentrated yet diaphanous grounds, the linear networks of forms, and the flat, clear chromatic accents of the "Constellations". Rowell 1970.

[671] "In many of Miró's paintings created after the "Constellation" series, the sign language is presented in a most direct and reduced form". Stich 1980, p. 58.

[672] "Fa exactament el contrari d'una "escena". Els personatges s'ignoren, es multipliquen sense veure's, els trets s'entrecreuen sense tocar-se, la seva proximitat no estableix cap relaciñ entre ells. Sñn estranys l'un a l'altre i estan absolutament sols. Tot i això tenen en comú un element que dñna la unitat a l'obra i aquesta identitat tan forta, tan ferotge, a tot el que fa Mirñ: és l'espai, d'una gran intensitat, en el qual són immergits i del qual es pot dir més exactament que procedeixen. Aquest fenomen no té equivalent llevat, potser, de la superposició o el garbuix de les representacions animals en l'art parietal del paleolìtic, que els prehistoriadors anomenen "bloc de notes"". Dupin 1993, p. 262.

[673] Sweeney 1948, p. 70. "Y en los distintos cuadros que he hecho desde mi regreso de Palma a Barcelona siempre han existido estos tres estadios: primero, la sugerencia, generalmente a partir de la materia; segundo, la organización consciente de estas formas; y tercero, el enriquecimiento de la composiciñn". Rowell 2002, p. 296.

aquesta passa sorgès a partir de l'atenta observació del full en blanc, de les taques o de qualsevol accident matèric que l'artista provoca amb els *grattages* o els *frottis*. Com diu J. Dupin, de la interrogació apassionada del material [674]. Així ens ho confirmen les paraules de Miró a D. Chevalier de 1962:

> « En 1942 j'ai terminé ma série des Constellations. Je me livre à des recherches sur le mouvement et l'emploie des techniques brutales : taches de brosse, maculatures, grattages, fottie, etc. Parallèlement, l'écriture s'invente : boules étoilées, lignes brisées, spires, etc. » [675].

En la segona passa, s'imposa el concepte plàstic i disciplinat que ha guiat l'obra mironiana des del principi i que és un vector fonamental que la travessa. En qualsevol cas, Miró comenta com els signes que després es converteixen en qualsevol dels personatges o figures del seu repertori, apareixen a mesura que l'artista va treballant l'obra sense un tema o una escena concreta o preconcebuda. Agafen forma, gairebé, a pesar seu:

> "Forms take reality for me as I work. In other words, rather than setting out to paint something, I begin painting and as I paint the picture begins to assert itself under my brush. The form becomes a sign for a woman or a bird as I work."
>
> "Even a few casual wipes of my brush in cleaning it may suggest the begginning of a picture. The second stage, however, is carefully calculated. The first stage is free, unconcious; but after that the picture is controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have felt from the beginning" [676].

---

[674] "La interrogaciñ del material, que és essencial en Mirñ, es distingeix totalment d'un problema de tècnica pictòrica"; "No sotmet el material a la seva voluntat, l'allibera, dialoga amb ell, està atent a la seva pròpia vida, escolta les seves suggestions. El tracta com un subjecte i es comporta amb ell com el pintor figuratiu fa amb el model". Dupin 1993, p. 260.

[675] Chevalier 1962, p. 11.

[676] Sweeney 1948, p. 70. "Las formas se vuelve reales para mì a medida que trabajo. Es decir, más que disponerme a pintar algo, cominenzo a pintar y según pinto, la imagen comienza a imponerse ella misma, o a sugerirse debajo de mi pincel. La forma se vuelve un signo de una mujer o de un pájaro mientras pinto".

"Incluso unas pocas manchas de mi pincel, cuando limpio, pueden sugerirme el inicio de una imagen. Sin embargo, el segundo estadio se calcula cuidadosamente. El primero es libre, inconsciente; pero después de esto la imagen se controla por completo, de acuerdo con aquel deseo de trabajo disciplinado que he sentido desde un principio". Rowell 2002, p. 296-97.

Com indica J. Dupin, entrem en un període on tot el repertori de signes sofreix diferents fortunes. Alguns ja no canviaran substancialment, d'altres desapareixeran definitivament, però es tracta d'un repertori que, com tindrem ocasiñ d'analitzar, sempre serà susceptible de modificacions en funciñ de de la infinita combinatòria a la qual el sotmet l'artista [677].

Quan a la iconografia, per a J. Dupin es tracta, seguint un símil musical, de variacions al voltant d'un sol tema: "Dona, Ocell, Estel":

> "Totes les variacions d'aquests fulls giren al voltant d'un sol tema, la "Dona Ocell Estel", que és el tìtol d'un gran nombre d'obres, alterat a les altres per un canvi menor: la dona esdevé personatge, l'estel esdevé sol, etc. Les variacions sobre aquest tema sñn sempre d'una gran simplicitat, variacions tant més riques, complexes, desconcertants que el tema conserva aquesta simplicitat elemental. La dona, els astres i alguns animals són les figures a la vegada comunes i fantàstiques que es presten a les combinacions infinites de la imaginaciñ de l'artista" [678].

Alhora que es produeixen algunes de les conformacions definitives del seu vocabulari:

> "Les figures humanes o animals, que d'altra banda res no separa, sñn les més flexibles, les més abundoses, les més diversificades. Els astres, per oposició a les figures terrestres, troben ben aviat les seves formes simplificades definitives, i ja sabem el que ha esdevingut el sol, els estels o la lluna en la cosmogonia de Miró. Altres imatges insistents cristal·litzen en "signes", signes que reconeixerem ben sovint; són, per exemple, « l'escala de l'evasiñ », quatre o cinc línies creuades amb boles als extrems; derivació de la serp, la línia ondulada i la línia trencada, amb boles de vegades a les terminacions; simplificaciñ d'aquesta última, el segment també amb boles a cada extrem, que anomenarem per comoditat "halter"; finalment, l'espiral, que es desenvolupa de vegades a partir d'un petit disc" [679].

[677] "Seria enutjñs inventariar les innombrables figures, signes i associacions inventades en el curs d'aquests anys en què Miró busca menys expressar-se que no elaborar i constituir una "llengua". La majoria d'aquests signes seran retinguts i utilitzats sovint a les pintures dels anys següents, d'altres seran abandonats, però apressem-nos a afegir que no es tracta pas d'una creaciñ refrenada, sinñ al contrari, d'una invenciñ contìnua; cada element del vocabulari no és establert d'una vegada per sempre, sinó que queda com un element orgànicament viu que experimenta totes les modificacions i alteracions que necessita la seva utilització particular o que imposen les relacions de veïnatge, les seves combinacions amb d'altres". Dupin 1993, p. 262.

[678] Dupin 1993, p. 260-61.

[679] Dupin 1993, p. 262.

Tanmateix, com explica J. Dupin, resulta indiscutible que la dona assoleix un paper absolutament aclaparador, com mai havia passat en la seva trajectòria:

> " Les oeuvres de ces années de guerre sont aussi, par leurs titres et leur thématique insistante, des mises en espace de la femme. *Femme*, *étoile*, *Femme devant le soleil*, *Femmes dans la nuit*, parmi tant d'autres : un ressassement de titres, une persistance de figures féminines et un renouvellement prodigieux de leur apparence qui questionnent et qui déroutent, Présente dans toute l'oeuvre de Mirñ, jamais la femme n'est intervenue avec une telle constance, une telle intrépidité prégnante. Amante et mère, sexuelle et protectrice, elle est l'énergie de la racine et de la source, dont le magnétisme déclenche et nourrit toutes les mutations" [680].

S. Stich destaca com Miró extreu del repertori anterior determinats motius que els emprarà, a partir d'ara, sols o amb noves combinacions. En general els recorre un particular to tragicòmic, matisat pel sentit d'allò meravellós mironià :

> "In many compositions of 1942-44... Miró estricated woman, bird, sun, moon, and star from the complex webbing of the "Constellations" and isolated them as forceful, independent images. Characteristic motifs like upraised arms, exaggerated sexual organs, dumbbell or triangular shaped anatomies, dot-line, facial features, grotesque noses, and saw-toothed jaws reappear, but are reassembled in each painting to produce a distinctive expression. A tragicomic tone, tinged with Mirñ's personal brand of the marvelous, prevails throughout" [681].

El referent musical continuarà essent destacat, així com l'ús de diferents estils d'escriptura en un mateix full [682]. A voltes, és a través dels estils i de les tècniques emprades en el simple traç de la línia, on notem les metamorfosis més suggerents [683].

---

[680] Dupin 1998, p. 55.

[681] S. Stich 1980, p. 49.

[682] "És impossible classificar de manera exacta tots aquests fulls de tan desconcertant com és la seva varietat. La utilització tan diferent del mateix procediment, la juxtaposició de diversos medis i la seva combinació, o més aviat la seva composició en sentit musical, determinen en el mateix full diferents estils d'escriptura que constitueixen sens dubte, el tret essencial d'aquests treballs". Dupin 1993, p. 262.

[683] "Ara dibuixa al pastel, entrecreuant la línia gruixuda i esfumada d'aquest amb el traç fi i incisiu del llapis o de la tinta xinesa, com el diàleg d'un clarinet i d'un fagot". Dupin 1993, p. 261.

Entre els dies sis i deu de març, Miró realitza fins a vuit estudis de composició sobre retalls de paper de diari, la majoria sobre la capçalera del diari *La Vanguardia Española* de Barcelona. Tots ells són dibuixos solts inclosos dins el quadern FJM 1847-1888, datats i alguns seqüenciats, en els quals l'artista fa varis dels signes característics del seu repertori, especialment del celest. Els dos primers són de dia sis de març i, Miró ha esqueixat la capçalera del diari per fer-ne dos trossos amb una indicació de seqüència I i II [684]. En totsdós casos hi ha personatges filiformes i astres com l'estrella, la lluna o el sol. En el segon, la notícia més destacada és que l'aviaciñ anglesa ha bombardejat intensament varis barris de Parìs i que ha deixat nombroses víctimes mortals, ferits i cases destruïdes. Aquest és l'únic cas en el que a Mirñ li interessa fer-nos partìcips d'una tràgica notícia, podem suposar a causa que fos una ciutat tan volguda com la capital francesa l'afectada. El següent estudi de composiciñ és de dia set i es tracta d'un altre conjunt de signes com l'halter, el rellotge d'arena, l'ocell, etc. realitzat a l'espai en blanc de la part inferior de la pàgina del diari [685]. Del dia nou hi ha una seqüència de quatre esbossos tots ells amb signes com ara l'espiral, l'escala de l'evasiñ, l'ocell, l'ull, els personatges, el sexe femení etc. No sembla que Miró hagi aprofitat alguna de les lletres o altres elements tipogràfics del diari, sinó que els signes simplement habiten els reduïts espais de la capçalera. Potser li interessés emprar aquesta i no una altra capçalera per diversos motius, entre els quals, potser hi ha el que els mots "La Vanguardia Espaðola", també poden fer al·lusiñ al mñn de l'art. Cal tenir en compte la gran atenciñ de l'artista a tot tipus de

[684] FJM 1875. Llapis grafit damunt paper de diari, 4'7x33'6 cm. Inscripciñ : « (I) / 6/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 908. FJM 1876. Llapis grafit damunt paper de diari, 8'7x33'5 cm. Inscripciñ : « (II) / 6/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 909.

[685] FJM 1874. Llapis grafit damunt paper de diari, 5'3x33'5 cm. Inscripció : «7/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 910.

paper, i, en aquest cas, suposava emprar-ne un que deixava testimoni d'unes dates precises [686]. Finalment, un darrer esbós està datat el dia següent, dia deu, i manté les mateixes característiques que els anteriors [687].

El mes de març de 1942, Mirñ torna a agafar el tema de l'autoretrat i fa una sèrie d'esbossos i d'anotacions. Hem de tenir en compte que el tema ve de lluny, i és un dels que millor permeten il·lustrar la cal·ligrafia d'algunes de les etapes fonamentals de l'artista. Com a fites d'obres damunt tela hi ha des dels autoretrats realistes de 1917 i 1919, passant pels altres dos obsessius i visionaris de 1937-38, per acabar en la redefinició gestual del tema amb l'autoretrat de 1937/38-1960. Entre el dia 30 de desembre de 1938 i el dia 2 de gener de 1939 ja havia treballat la temàtica tractada com paisatges ciclòpis i roques de Monserrat, i recordant el sentit evasiu de la seva obra de 1926 *Gos bordant a la lluna* [688]. Adherit a un d'aquests paisatges de 1938, n'hi ha un altre realitzat el dia dotze de desembre de 1939 que participa dels trets generals que els caracteritzen : dos monticles i una lìnia que els uneix a mode d'espatlla o de paisatge i, damunt, diversos signes com l'escala de l'evasió, el sol, l'ull, etc. [689].

---

[686] FJM 1873. Llapis grafit damunt paper de diari, 6'7x33'5 cm. Inscripciñ : «(I)/ 9/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 911. FJM 1872. Llapis grafit damunt paper de diari, 8x33'5 cm. Inscripciñ : «(II)/ 9/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 912. FJM 1871. Llapis grafit damunt paper de diari, 6'8x33'5 cm. Inscripció : «(III)/ 9/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 913. FJM 1870. Llapis grafit damunt paper de diari, 4'8x32'9 cm. Inscripciñ : «(IV)/ 9/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 914.

[687] FJM 1869. Llapis grafit damunt paper de diari, 8x33'4 cm. Inscripció : «10/3/42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 915.

[688] "l'autoportrait que es metamorfosi en paisatges ciclòpis i paisatges i roques de Montserrat. Que recordi le chien aboyant à la lune ». FJM 1531, desembre de 1938. Citat a Escudero ; Montaner 2001, p. 13.

[689] FJM 1536. Llapis grafit damunt paper de diari, 3'4x12 cm. Inscripciñ: "30/12/39". Adherit damunt el FJM 1537. Cal advertir que la data d'aquest esbñs potser errònia perquè Miró va corregir algunes dates dels dibuixos d'aquesta sèrie. Vegeu *Joan Miró 1893-1983* 1993, p. 348 i *Joan Miró. Desfilada d'obsessions* 2001, p. 13 i 25, nota n. 7.

Del dia catorze de març de 1942 hi ha un esbós en el qual l'artista reinterpreta el propi autoretrat [690]. Es tracta d'un estudi de composiciñ fet damunt una pàgina del diari *La Vanguardia Española* de l'any 1937 amb un titular destacat: "La lucha en el frente de Aragñn". Altre cop, Mirñ deixa constància, a través del diari, de fets bèl·lics que l'afectaren per algun motiu. És a dir, li preocupa deixar algunes empremtes en aquest humil paper, però que amb el temps és capaç d'agafa una significaciñ històrica important. En aquest cas, l'artista representa la meitat superior del cos, amb només una de les extremitats superiors, i un gran cap. Dins el primer, hi destaca una gran vulva oberta i sis pèls-banyes, mentre que a dintre i al voltant del cap, hi ha altres signes obsessius del repertori: l'estrella, la lluna, el número 3, un astre amb tres volcans en erupciñ, l'escala de l'evasiñ, etc.

Els trets bàsics que hem esmentat es repeteixen en un altre esbós sense data, realitzat damunt un sobre de dol, això és, amb les voreres negres [691]. En aquest cas, el sexe femení s'ha convertit més aviat en un cor, i d'entre la resta de signes, cal destacar el número 3 al mig del cap, amb una espiral a sota. La inscripciñ que du, segueix a l'anotaciñ d'un altre paper anterior [692], totsdós amb idees concretes sobre les seves intencions, relacions amb obres anteriors o punts d'inspiraciñ. Reproduïm aquì les anotacions per ordre lògic de lectura:

> « I) auto-retrat –no hi ha rahó per –pintar-lo exac-/ tament com quan el vàreig dibuixar, puix respon/ a un altre estat d'esperit –que aquesta obra uneixi/ el retrat I Reproduït al llibre, amb la sintesis/ que tenia progectada – que aquesta

[690] [Autoretrat 14-3-1942] FJM 1842. Llapis grafit damunt paper de diari, 26'5x25 cm. Inscripció : "14/3/42/ groc". Paper solt dins el FJM Quadern 1847-1888. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 918; *Joan Miró. Desfilada d'obsessions* 2001, p. 64.

[691] [Autoretrat c. 1942] FJM 1879. Llapis grafit damunt paper de sobre, 12'4x17'5 cm. Dibuix solt dins FJM Quadern 1847-1888. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 917; *Joan Miró. Desfilada d'obsessions* 2001, p. 60.

[692] FJM 1879 b. Llapis grafit damunt paper de sobre, 12'4x17'5 cm. paper solt inclòs dins el Quadern FJM 1847-1888. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 916.

obra sigui rica-/ ment plena de símbols, i de records expressats/ simbólicament –que sigui misteriosament/ impressionant –certes coses que siguin d'una tècnica extremadament poussée. el rectan-/ gle del debaix de l'ull simbolitza el record/ de la samarreta groga amb la que jo havia pro-/ gectat fa 25 anys el meu auto-retrat, per això/ té que haver-hi un costat groc –la mena de/ caixal que surt d'aquest rectangle simbolitza l'espe-/ rit de les grans teles de 1933 –la bola al vestit a mà esquerra/ simbolitza el màxim despullament i una bola sobre un cel blau/ com vareig fer –que el record del gos lladrant a la / lluna sigui ben viu –que aquesta tela sigui grandiosa/ segueix".

« II) els solcs del devall de l'escala simbolitzen la/ terra llaurada d'un paisatge// anar al pati de Llotja i mirar una esculp-/ tura amb un mussol a la mà" [693].

David Lomas en el seu assaig sobre els autoretrats de 1937-1942, parla de la fixació en el tema com en cap altre període de la seva trajectòria [694]. La reafirmaciñ com artista i la reinvenciñ d'un mateix estaria en la base de la seva urgència per tractar un tema tan singular [695]. D. Lomas sosté que el desig de transcendència, d'evasiñ, que recorre la seva obra des de la sèrie *El vol de l'ocell per damunt de la plana* de 1939, fins aquests dibuixos de 1942, no són sinó una protesta contra unes condicions intolerables [696]. Mitjançant aquest ús tan curiñs d'un sobre de condol que s'ha enviat al mateix artista, Miró pot evocar la pèrdua de la identitat catalana [697]. Per altra

[693] "Quan Mirñ fa aquests dos dibuixos, les bases del seu llenguatge ja estan sòlidament assentades i la seva pintura és plena de signes. Cerca de plasmar simbòlicament diverses recerques de fa anys i aconseguir una continuïtat en la seva obra. D'aquesta manera té present el dibuix (...) que als anys vint va fer a un autoretrat, on especifica que la samarreta havia de ser groga, o l'esperit de les teles fetes a partir d'un collage de 1933, o el dibuix preparatori de Retrat II, 1938 (...), on aprofita el forat d'un bitllet de metro picat, que trasllada a la pintura i que aquì simbolitza el *màxim despullament*". Escudero; Montaner 2001, p. 15.

[694] Lomas 1996, p. 131.

[695] "For Mirñ, I want to argue, the act of self-portrayal was imbued with such urgency because his identity as an artist could no longer be taken for granted. Between 1937 and 1942, Miró not only reinvents the nearly moribund genre of self-portraiture, he also reinvents himself". Lomas 1996, p. 132.

[696] "The ladder is a motif which recurs in every one of the 1942 self-portrait drawings, where it connotes trascendence, a consistent driving impulse in Miró's work of the war years from the *Flight of a Bird Over the Plain* to the *Constellation* series. At root, his yearning for transcendence is nothing more than a heartfelt protest against conditions he found intolerable (...)". Lomas 1991, p. 146.

[697] "That the catalan identity was publicicly, dead and buried may have some

banda, no és difícil veure la ironia quan ha treballat el sobre al revés, manera en la qual queda, també, el segell de quaranta cèntims amb el retrat del dictador Franco, que Miró no ha desferrat.

En els quaderns d'anotacions d'aquests anys hi podem rastrejar nombroses referències al tema de l'autoretrat. Això, ens indica que era un dels assumptes als quals Miró li donava més voltes, potser a causa de la significació que té el tema per a l'artista, o bé per mor de no trobar exactament allò que volia:

> " (...) l'auto-retrat representa un pas/ del realisme de la natura mor-/ta de la sabata vers la poesia i/ pintura plena de sìmbols i signes" [698].

> "(...) havia també progectat fer un/ paisatge de Mont-Roig. Ara/ no sento la necessitat de fer-lo, lo/ qué si puc fer, és el sigüent au-/toretrat fer una testa-paisatge,/ amb elements humans que recor-/din el paisatge d'aquì, metamor-/fosant-se amb ell" [699].

> "Auto-retrat -afegir-hi un mussol al damunt d'una/ branca de pi i pensar amb el meu progecte d'auto-retrat/ de fa uns 25 anys, amb samarreta groga i barretina, pen-/sar amb la sèrie de "Paysan Catalan" feta fa anys." [700].

> "En en gran auto-retrat, passar una esponjeta amb aigua per/ damunt del dibuix den Freisz per a borrar un poc el dibuix/que ell féu, despres passar-hi per damunt un paper de vidre,/ seguidament una capa de gouache blanc per da-/ munt i finalment guix per de sobre; així obtindré/ una bella matèria de la tela - dibuixar-lo després, afe-/ gint al fons alguns dels signes de 1940-41, això hi do-/ narà un major misteri i establirà un paralel en la/ meva obra // per exemple la barretina que tenia en progecte posar-me/ en l'auto-retrat fa uns 20 anys pot juntar-se/ fent signes de les teles de "Paysan catalan" de 80 f./ fetes fa alguns anys a Paris, però fent-ho més esquem-/ màtic, com en 1.940-41 // i així fare un retra paisatge, com tenia en progecte i preveia// certs d'aquests elements/ de paisatge, com la/ fulla de pàmpol/ de la vinya, que/ siguin realistes// Donat el cas de que no m'interessi, juntar un paisat-/ ge de Mont-Roig, com vagament havia progectat/ a Paris, podria en aquest auto-retrat, en la figura/ intercalar-hi elements poètics d'aquest paisatge, com tenia/ el progecte de fer en pintures a l'ou petites, per exemple l'orella que/

---

bearing on a marginal detail of the *Self-Portrait on an Envelope* that we have yet to address: the black border of the envelope, to which my title refers. This was tradicionally used to send a death notice (though there is no indication in the present case as to the source of the letter)". Lomas 1991, p. 147.

[698] FJM 4415 b. Quadern 4398-4437. c. 1941.

[699] FJM 4416. Quadern 4398-4437. c. 1941.

[700] FJM 4452. Quadern 4448-4475. c. 1941.

s'acabi amb un garrofer, els pels de la barba que formin una vinya, els plecs de l'americana les muntanyes punxagudes d'Escornalbou/ oliveres en els cabells" [701].

« (...) Treballar l'auto-retrat que tinc a Paris com si fos/ un paisatge -Les venes com si fossin rius, la barba/ de les galtes com si els pels fossin un camp d'herba, el volum de la cara com un accident del terreny, etc. » [702].

« (...) L'auto-retrat que sigui tractat com un paisatge,/ amb la mateixa técnica d'un primitiu » [703].

"[Le vol de l'ois] 26/3/42 « Autoportrait II »/ sobre la mateixa tela que/ l'altre –fer el traç del/ voltant de la cara ben/ groixut- a l'omplir la/ tela, deixar certs espais, / al voltar les formes,/ amb la tela natural.// recorda massa les temperes/ i dibuixos –suprimir/ aquesta pintura i fer/ la següent, que/ és la vertadera/ sìntesis de l'auto-retrat" [704].

Els dos darrers dibuixos referits a aquesta temàtica, segueixen certs aspectes dels anteriors, quan a la capacitat de sìntesi dels trets bàsics i l'ús dels signes més obsessius. En totsdós casos, hi ha un tors amb dues protuberàncies a mode d'espatlles, el coll, una escala de l'evasiñ al seu costat, i un gran cap que allotja part dels signes. En el primer cas, hi ha una major quantitat de signes: estrella, fletxa, ocell, ull, serp, astres, espiral, halter, etc. i, dins el tors, s'hi allotja un sexe femenì [705]. En el segon, només hi ha una estrella i una espiral en la zona del cap, i un astre a l'angle superior dret. Dins el tors, el sexe de l'anterior s'ha substituït per un gran ull [706]. Cal destacar d'aquest esbñs les inscripcions del tema: "auto-retrat", lloc: "Palma", i data precisa: "13-4-42"; així com l'anotaciñ "(no!), entre

[701] FJM 4448. Quadern 4448-4475. c. 1941-42.

[702] FJM 4456. Quadern 4448-4475. c. 1940-41.

[703] FJM 4469 b. Quadern 4448-4475. c. 1940-1941.

[704] FJM 1878 b. Llapis grafit i llapis carbñ damunt paper higiènic, 18'5x12'1 cm. 26-3-1942. Paper solt inclòs dins el Quadern FJM 1847-1888. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 920.

[705] FJM 1878. Llapis grafit i llapis carbñ damunt paper higiènic, 18'5x12'1 cm. "(Volta)". Dibuix solt dins FJM Quadern 1847-1888. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, n. 919; *Joan Miró. Desfilada d'obsessions* 2001, p. 68.

[706] FJM 1877. Llapis grafit damunt paper, 19'9x12'5 cm. "Auto-retrat// Palma, 13-4-42// (no!) ". Reproduït a *Joan Miró. Desfilada d'obsessions* 2001, p. 72.

parèntesi, subratllada amb un llapis marró i amb el signe exclamatiu, que ens indica que Miró, amb posterioritat a la seva execució, va tornar a veure l'esbñs i ho va assenyalar per descartar-lo.

A les nombroses obres d'aquest any 1942 podem agrupar-les en funció dels títols, tot i que no hi podem distingir altres punts en comú: sèries, lloc, etc. per realitzar una anàlisi. És per això que sota un mateix títol-tema, amb les inevitables variacions secundàries, ens servirà per organitzar i clarificar el nostre discurs. Com ja apuntava J. Dupin, no hi ha dubte que el tema de la dona(-es), l'ocell(-s) i l'estrella(-es), resulta el més destacat, tant per la quantitat d'obres que hi dedica, com per les experimentacions matèriques, tècniques i cal·ligràfiques que hi realitza. És un tema amb el qual Miró es troba còmode. El seu interès ja no rau en el què pinta sinó més aviat en el com ho fa, en les mutacions de l'escriptura.

Femmes, oiseaux, étoile [707], és una obra realitzada a principis de l'any 1942, el fons de la qual, ofereix una mostra del refregat deixat per la neteja dels pinzells d'alguna obra anterior. Resulta una superfìcie més o manco homogènia en gris amb les tìpiques marques de pinzell i d'ús d'oli diluït. Com succeïa en la sèrie *Constellations*, l'artista situa en l'eix central de la composiciñ a una dona de grans dimensions. Es caracteritza per l'absència d'atributs sexuals i per una particular definiciñ del cap. Aquest, resulta de la inserciñ d'un de menors dimensions, amb una mena de nas a l'esquerra, dins un altre que el volta rematat pels tres pèls característics de la cabellera. En el joc de l'ambigüitat de perfil o de front del cap, Mirñ dibuixa un curiós encadenament de dos ulls situats un més alt de forma alveolar i, el d'avall, amb una doble forma més o menys el·lìptica. Tant en aquest cas de

[707] Oli diluït i llapis gras damunt paper. 64'1x49 cm. Inscripciñ al dors: "Joan Miró// Femmes, oiseaux, étoile// Palma Majorque, 8-1-1942". Vegeu *Miró damunt paper* 1993, número de catàleg 22.

la dona més gran com en el de la més petita situada a la dreta, tenen el cos en forma triangular, tot i que de definició diferenciada. Així, la dona de la dreta té un cos que es perllonga amb un llarg coll acabat de forma acampanada, a sobre del qual, Miró hi inscriu un altra cap rodó. Els ocells, amb trets humanitzats en les cares, es situen als angles inferior i superior esquerra, mentre que l'estrella, amb els codificats quatre segments encreuats, es col·loca entre les dues dones. Respecte el tractament dels colors, hi ha un fort impacte visual de tres taques negres que omplen el cos, un braç i una part del cap de la dona de majors dimensions, i que alhora rimen amb els dos ulls també amb sengles taques negres. La resta són quatre nebuloses en verd, groc, vermell i taronja.

El mes d'abril, Mirñ realitza dos dibuixos amb les mateixes dimensions, emprant uns fons d'aiguada i aquarel·la, en els quals hi ha una clara voluntat de contacte de la dona i l'ocell. En el primer cas, el cos de la dona, lineal i en ziga-zaga, travessa el cos del gran ocell de la zona superior, mentre que els dos caps només es toquen [708]. Els únics atributs són un ull per a l'ocell i les parts sexuals de la dona: vulva, cul i natges, i pits. Cal ressaltar el joc tipològic dels cossos, triangular per a l'ocell i el·lìptic per a la dona. En el segon cas, la dona i un dels dos ocells resten connectats per una línia en ziga-zaga que no se sap ben bé a quin dels dos cossos correspon, surt del cap femenì i acaba en el cos de l'au [709]. En aquest dibuix,

[708] Tinta xinesa i aquarel·la damunt paper, 33'3x24'7 cm. Inscripció : « Femme, oiseau, étoiles// Joan Miró// 4/1942 ». Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 166.

[709] Llapis grafit i tinta xinesa damunt paper preparat amb aiguada d'aquarel·la, 33'3x24'7 cm. Inscripciñ : « Femme, oiseaux, étoiles// Joan Miró// 4/1942 ». Reproduït a Dupin 1961, fig. 65 ; Cirici 1971, p.113 ; *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 167. Tant Dupin com Cirici posen per títol : *Dones, ocell, estels*. Les dades que em emprat són del catàleg de l'exposiciñ al Centre Georges Pompidou. Cal tenir en compte l'ambigüitat d'una de les imatges que podria correspondre tant a una dona com a un ocell, i potser d'aquì ve la confusió dels títols.

els tres cossos són triangulars, la dona té dos petits segments horitzontals en forma de braços, mentre que les aus tenen les extremitats més allargades i voltades cap amunt.

Del mes de maig, hi ha dos exemples més de la temàtica. Un és una composició apaïsada on destaquen dues agrupacions de motius [710]. A la dreta la dona de majors dimensions, de perfil i amb elefantiasi, acompanyada d'una gran estrella a l'angle superior. La gran boca oberta plena de dents triangulars ens remet a les definicions violentes anteriors. A l'esquerra, hi situa dues dones en dos plànols i de front a l'espectador, amb les mans alçades i expressions més afables. Els acompanyen un ocell, una espiral i un astre. Podem observar com Miró empra per a les figures femenines i els seus atributs el llapis grafit, la qual cosa li permet una línia ben nítida i definida. La resta de motius són fets amb tinta xinesa, que, a causa de la rugositat i porositat del paper, fa que s'escampi, taqui i provoqui feixos, en una clara i suggerent complementació de qualitats. Precisament ens interessa destacar l'ús de la tinta xinesa i les possibilitats més lliures i menys controlades que assaja l'artista en els dibuixos d'aquesta època, perquè sñn el que realment li interessava d'experimentar. En anys posteriors, cada vegada anirà deixant protagonisme a la consolidada línia contorn a llapis grafit, per donar-lo a la taca i a la línia de tinta xinesa [711]. Pel que fa al fons, hi destaquen els tons ocres i calents de guaix i de pastel a mode de nebuloses texturades.

[710] Guaix, tinta xinesa, pastel i llapis grafit damunt paper. 42'6x79'3 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ// Femmes, oiseau, étoiles// Palma Majorque, 7-5-1942 ». Reproduït a *Joan Miró, Margit Linck, Oskar Dalvit*. 1949 ; *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 168; *Miró damunt paper*. 1993, fig. 16.

[711] Mirñ ja havia assajat certs efectes de l'ús de la tinta xinesa per a contorns biomòrfics i per deixar-hi taques, en obres damunt paper de 1936. Vegeu Dupin 1993, fig. 216-218.

L'altra peça, acabada quatre dies després, té una disposiciñ totalment diferent de l'anterior [712]. La verticalitat dels noranta centímetres li permet presentar una gran figura femenina vista amb un cert efecte de contrapicat, la qual cosa ressalta el totemisme d'una gran deessa mare. Aquesta sensaciñ es reforçada per la presència massiva d'ulls al cap, a una de les mans i enmig de les cames. El signe de l'ull, repartit arreu del cos, ens remet al record de joventut de l'artista, de la imatge d'un àngel amb les ales plens d'ulls d'una pintura romànica, vista a Barcelona, tal i com recordava a Y. Taillandier:

> « Au contraire, je peux très bien te dire d'où viennent mes personnages qui ont des yeux partout : un oeil sur le dos, ou bien des yeux au bout de tiges comme à la pointe d'une espèce de corne. Ils sont sortis d'une chapelle romane où l'on trouve un ange dont les plumes sont remplacées par des yeux. Un autre ange roman a des yeux dans la main, au creux de la paume. J'ai vu ça quand j'étais encore bébé, à Barcelone. D'ailleurs, l'oeil, ça m'a toujaours fasciné » [713].

Un signe que, per altra banda, té un component mitològic allà on apareix. Com esmenta Miró, per ell la mitologia té un component sagrat, i és per això que l'ull, encara que no en aquest cas, serveix per donar una espècie de presència humana en les coses o en el món vegetal. Un ull vivifica quelcom que potser per al comú dels mortals resulta mort:

> "Est-ce que je redoute l'oeil?. Non, nullement. Je n'ai aucune méfiance à son égard. Non, aucune crainte. C'est plutót une composante mythologique. L'oeil, c'est, pour moi, de la mythologie. Qu'est-ce que j'entends par mythologie ? Par mythologie, j'entends quelque chose qui est doté d'un caractère sacré comme une civilisation antique. Même un arbre est mythologique. Un arbre, ce n'est pas un objet végétal. C'est quelque chose d'humain, un bel arbre qui respire et qui t'endend, qui est amoureux de ses bourgeons quand ses bourgeons deviennent des fleurs, de ses fleurs quand elles deviennent des fruits, qui lutte contre le vent et qui t'aime. Cette sorte de présence humaine dans les choses, c'est ça, pour moi, la mythologie. C'est ce qui fait qu'un caillou, un

[712] Guaix, tinta xinesa i llapis grafit damunt paper. 90x42'8 cm. Inscripciñ: "Joan Miró// Femmes, oiseaux, étoiles// Palma Majorque, 11-5-1942 ». Reproduït a *Joan Miró, Margit Linck, Oskar Dalvit*. 1949 ; *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 169; Weelen 1989 fig. 176; *Miró damunt paper*. 1993, fig. 17; *Miró Mein Atelier ist Mein Garten.* 2000, p. 56.

[713] Taillandier 1974, p. 15.

> rocher, je ne les considère pas comme des choses mortes. Au fond, ce que je peins, c'est surtout cette mythologie » [714].

Però si l'ull potser l'atribut més significatiu, també resulten ben destacats altres tres signes : l'estrella, l'espiral i el sexe femenì pilñs. Com en el cas de la dona principal del dibuix anterior, en aquesta, la seva configuració del cos i del cap ens resulta molt familiar de sèries anteriors. Ara, el gran cap torna a tenir una protuberància a mode de nas, i una boca oberta amb dues dents amenaçants, tanmateix, la possible tensió queda en part contrarestada per la presència d'altres dues dones de menors dimensions, un d'elles amb l'expressiñ tranquil·la. Altra cop, Mirñ assaja les possibilitats de complementaciñ que ofereix l'ús de la lìnia del llapis grafit per a la gran majoria de motius, amb la "imperfecciñ" del traç i la taca de tinta xinesa per a alguns del signes. L'efecte de feixos o, millor, de diminutes ramificacions per mor del paper, és especialment notable en un segment vertical amb boles situat cap a la meitat de la composició. Respecte al fons, torna als efectes diluïts del guaix en tons terrosos i algunes notes de vermell i lila.

Precisament la similitud en el tractament del fons sigui un dels aspectes que aplegui la diversitat de formulacions del tema. És el cas de *Dones, ocell, estels* del dia dos de juny [715]. De la més o menys sensació d'uniformitat del fons, emergeixen amb molta intensitat lumìnica, com una mena de focs d'artifici de sis colors: vermell, groc, rosa, negre, verd i blau. Aquestes nebuloses de perfils borrosos, tan pròpies dels efectes del pastel, serveixen per encerclar una estrella, emplenar el cap a una dona o una mena de collar a l'altre, o, en altres ocasions, simplement funcionar com a elements d'equilibri cromàtic de la composiciñ. Recordem que el pastel es

[714] Taillandier 1974, p. 15.

[715] Pastel i llapis damunt paper, 109'2x72'3 cm. Inscripció: « Joan Miró// Femmes, oiseau, étoiles// Palma majorque// 2-6-1942 ».

converteix en una de les tècniques més importants en aquests anys, tal i com el mateix artista escriu en una anotació:

> "Veig grandìssimes possibilitats en el pastell; ademés dels trossos de/ paper agafar sobre tot tela per a pastell, de diversos tamanys/ partint de les taques a l'oli usar ademés del pastell aquarel·la,/ Gouaches, oli, carbó, i usar molts refregats amb la pedra! pñmez" [716].

En aquesta obra es nota un especial sentiment lúdic i dansaire en les dues dones i l'ocell que les acompanya. Del dia vint-i-vuit de juliol hi ha un exemple de fons entintat, que cobreix gairebé tota la superfície del paper, i que li dóna un to ocre càlid [717]. Contràriament al que hem vist en l'anterior, en aquesta obra no hi ha cap color aplicat, la qual cosa confereix a la peça una notable singularitat. A Mirñ li sembla prou amb el disseny d'una dona, un ocell i un petit cercle negre a mode d'astre. Un gran dona presideix l'escena. El seu aspecte és monstruñs, especialment per la deformitat del cap, amb un front-nas que li penja, i la boca oberta plena de dents tronquiformes rematats per punts. Però amb tres dits d'una mà sosté un enorme ocell humanitzat, com la majoria dels que dibuixa en aquesta època. Podem notar el caràcter afable de l'escena a causa de que els braços-ales de l'ocell, es dirigeixen cap a la dona, a la fesomia de l'ocell, així com pel contacte ombrejat del seu cap amb el nas de la dona. Un darrer tret que singularitza encara més l'obra és l'enorme orella, realitzada en detall, de la dona.

Com a mostra de la diversitat i l'amplitud de registres que assoleix Mirñ en el mateix tema, podem destacar l'obra datada el dia dotze d'agost [718]. És una obra amb un tractament del fons especialment ric i complex, a

[716] FJM 4456. Quadern 4448-4475.

[717] Llapis gras damunt paper entintat, 108x71'7 cm. Inscripciñ : « Joan Miró// Femme, oiseau, étoile// Montroig 28-7-1942 ». Reproduït a *Joan Miró, Margit Linck, Oskar Dalvit*. 1949 ; *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 172.

[718] Guaix, aquarel·la, pastel, i tinta xinesa damunt paper, 109'8x78'6 cm.

partir de fregats, incisions, etc. i tota mena de taques de colors que es mesclen en un gran magma cromàtic. Cal notar, tanmateix, que el negre intens i les tonalitats grises mesclades amb zones blanquinoses són les que dominen gran part de la composiciñ. Només l'angle superior esquerre concentra la claredat i els tons vermells, cels, ocres i grocs. Des d'aquesta obscuritat que predomina, semblen sobresortir les dues dones de majors dimensions, la intenciñ i el gest de les quals, sñn d'anar cap a fondre's en una abraçada. La situada a l'esquerra destaca per la rotunditat del color negre que emplena el seu cos triangular i, també, per la deformitat del front-nas del cap, que l'artista ha ressaltat amb una nota de color vermellñs. La dona de la dreta, té una configuració més esquemàtica que xoca amb l'enorme cap quadrat que sosté. A la zona superior, Miró hi situa un ocell i la tercera dona. Aquesta, ens resulta especialment interessant per la definiciñ filiforme i l'ús de la tinta per dibuixar l'entortillament de la lìnia del seu cos, una manera que potenciarà en els propers anys.

Altres exemples de la mateixa temàtica de la dona, l'ocell i l'estrella, dels quals no tenim dates exactes d'execuciñ, encara que sñn fets en l'any 1942, responen, *grosso modo*, a les definicions, tipologies i fons analitzats anteriorment. Per una banda, hi ha un grup en el qual els protagonistes absoluts són una figura femenina que ocupa gran part de la composició, acompanyada d'un ocell humanitzat, generalment al damunt [719]. En algun cas, ens crida l'atenciñ la disposiciñ lineal del cos femenì, inscrita, com la

Inscripció: « Joan Miró// Femmes, oiseau, étoiles// Montroig, 12-8-1942 ». Reproduït a Dupin 1961, fig. 71.

[719] Són els casos de *Femme, oiseau, étoile*. Pastel i llapis Conté damunt paper, 108x72 cm. Reproduït a Dupin 1961, p. 350 ; *Femme, oiseau, étoile*. Pastel damunt paper, 72x28 cm. Reproduït a Dupin 1961, fig. 66 ; *Femme, oiseau, étoiles*. Aquarel·la i pastel damunt paper, 24x18 inches. Reproduït a Stich 1980, p. 48. *Femme, oiseau, étoiles*. Aquarel·la i guaix damunt paper, 121/8x93/8 inches. Reproduït a Stich 1980, p. 49.

imatge d'una constel·laciñ, en un espai ple d'estrelles [720]. Per altra banda, hi ha exemples de dues dones acompanyades d'un gran ocell [721], o d'altres en que l'ocell voli cap avall, i que el tìtol només fassi al·lusiñ a una dona [722]; o bé del cas de la única tela, de la qual tenim constància, de l'any 1942 (Fig. 31) [723]. La seva singularitat rau no només en el suport, sinó també en la forma troncoide del cos de la dona que mostra, en lloc destacat, atributs sexuals com el cul, la vulva o els pits. La presència inquietant és per mor de la gran boca dentada a mode de serres que la caracteritza. Pel final hem deixat una obra amb una especial contundència formal [724]. Presenta una senzilla i extremadament esquemàtica forma femenina, tot i que no té cap atribut sexual que la identifiqui d'aquest sexe. Un lìnia a mode de tronc que es bifurca per fer les extremitats inferiors, i que és travessat per una altra línia horitzontal per a les extremitats superiors. A sobre hi ha un gran cap, realitzat mitjançant dos cercles enllaçats, i rematat per tres pèls. Al seu voltant hi ha una estrella, una espiral i un ocell, tots tres, igualment esquemàtics. L'ànsia d'essencialitat i puresa del gest, totalment lliures d'atributs i de detalls particularitzadors, resulta fascinadora i radical en aquesta obra.

Una variant del tema principal que hem tractat és el de la dona (-nes), ocell (-s) davant el sol. En aquestes peces, sol haver-hi tota una variada gamma de tipologies per a la figura femenina, des de les més habituals del

[720] *Femme, oiseau, étoile*. Llapis grafit, guaix i pastel damunt paper, 63x46 cm. Reproduït a Dupin 1961, fig. 69. *Femme, oiseau, étoiles*. 1942. 22 ¾ x17 5/8 inches. Reproduït a *Joan Miró: Watercolors and Gouache* 1965.

[721] *Femmes, oiseau, étoiles*. 35x16 ½ inches. Reproduït a *Joan Miró: Watercolors and Gouache* 1965.

[722] *Femme, oiseau, étoile*. Pastel i tècnica mixta damunt paper, 39x72'5 cm. Reproduït a *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, fig 113.

[723] *Femme, oiseau, étoiles*. CRP-651 (no catalogada a Dupin 1961). Oli i guaix damunt tela, 35x35 cm.

[724] *Femme, oiseau, étoile*. Tinta xinesa, guaix i pastel damunt paper, 31x24 cm. Reproduït a Dupin 1961, fig. 70.

seu repertori fins a les noves, sempre en la línia de la depuració i la simplificació de detalls, i de la gènesi del sentit gestual que provoca el traç de la tinta xinesa. Si en algunes obres Miró es limita a seguir metamorfoseant el repertori conegut [725], en altres, es nota una major voluntat d'introducciñ de noves troballes. En el cas de *Femme et oiseau devant le soleil*, observem com una gran lluna decreixent i l'astre solar presideixen una escena on les dones responen a variades tipologies [726]. Cal destacar-ne una situada cap enmig de la composició que respon a la nova tipologia nodal i esquemàtica, en aquest cas, amb una bola emplenada a mode de cap. Seguint en aquesta línia de màxim sintetisme, cal destacar l'obra *Femmes et oiseaux devant le soleil* (Fig. 38) [727]. En ella, hi ha dues dones amb el màxim despullament, dibuixades amb un traç imprecís i mal·leable, que provoca un enorme contrast amb la resta de motius de perfils decidits i precisos. Són dues senzilles disposicions lineals, en les que destaquen les extremitats inferiors i una zona emplenada a mode de cap. És precisament en aquest tipus d'audàcia i d'experimentaciñ on hem de veure el Mirñ més actiu i efervescent d'aquesta època. Com en la majoria de les obres d'aquests anys, el tractament del fons resulta enormement suggerent per la desimboltura dels traços entintats i, també, per la riquesa cromàtica aconseguida a partir d'un reduït grup de nebuloses de colors. Els roses, verds, grocs o blaus d'aquesta peça sñn indicatius de la intensitat lumìnica capaç de provocar.

[725] *Femmes et oiseaux devant le soleil*. Pastel i guaix damunt paper, 110x79 cm. Reproduït a *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, fig. 115. Femme et oiseau devant le soleil. 24x18 inches. Reproduït a *Joan Miró: Watercolors and Gouache* 1965.

[726] *Femmes et oiseau devant le soleil*. Aquarel·la, pastel, tinta estilogràfica i tinta damunt paper, 43 3/8 x31 ¼ inches. Reproduït a Dupin 1961, p. 346; Stich 1980, p. 54.

[727] Llapis, tinta, aiguada i carbonet damunt paper, 110x79 cm. Inscripciñ: "Joan Miró// Femmes et oiseaux devant le soleil// Montroig, 8-8-1942".

Seguint amb les variants del tema hi ha *Femme devant le soleil* [728], una obra realitzada a Montroig el mes d'agost, en la qual apareix, altra cop, una gran geganta, de cos troncoidal, a l'interior del qual resulta curiosa la inserció de tres pits i un cor flamejant. Gairebé tot el perímetre està ombrejat i, per tant, contrasta amb les línies més suaus i primes dels altres motius. Com en la resta de la temàtica, un destacat sol vermell difon calentor, més que claror, a l'escena. Hi sñn presents, també, determinats signes en forma de segments amb boles o halters, encerclats per taques de color cel; ziga-zagues, etc. alguns dels quals amb feixos a causa de l'ús de la tinta xinesa.

Un darrer exemple al voltant del tema de la dona i l'ocell davant el sol és *Femmes et oiseaux dans un soleil brillant*, i presenta una impactant imatge del cap rectangular de la dona [729]. Un rectangle pròxim al quadrat, que allotja una enorme boca oberta plena de grans i punxegudes dents. La sensaciñ de crispaciñ d'aquesta dona contrasta amb l'actitud tranquil·la de l'ocell que l'agafa per la mà, o de les altres tres dones de la composiciñ. En aquest joc de contrastos, tan volgut per l'artista, cal veure l'atmosfera carregada i pesant de les taques i nebuloses que emplenen la zona superior, respecte la lluminositat i la transparència de l'àmbit inferior. Per altra banda, sorprèn l'al·lusiñ a un sol brillant del tìtol, quan en realitat l'únic disc solar qui hi ha és un de negre, amb una lìnia que l'encercla, situat dins

[728] Llapis grafit, llapis Conté, pastel, guaix, aiguada i tinta xinesa damunt paper, 110'5x79'5 cm. Inscripciñ : « Joan Miró// Femme devant le soleil// Montroig 5-8-1942 ». Reproduït a *Joan Miró, Margit Linck, Oskar Dalvit*. 1949 ; *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 173; *Miró damunt paper* 1993, fig. 19.

[729] Llapis grafit, aquarel·la, pastel, oli i tinta xinesa damunt paper, 60x100 cm. Hi ha variants respecte el tìtol d'aquesta obra, per a J. Dupin és *Femmes, oiseau, étoiles*, Dupin 1961, fig. 67 ; mentre que per V. Combalía és *Mujeres, pájaros en el gran sol*, Combalía 1998, fig. 77. En el cas de Dupin, les dimensions que posa són de 60x103 cm. El títol i les dades tècniques que hem seguit són les del catàleg *Joan Miró. Creator of New Worlds* 1998.

del cap. També és de destacar, la gamma variada de línies que empra, des de la de traç prim, continu i segur per a la majoria dels motius, a la més gruixuda amb efecte de lleuger ombrejat pel contorn del cap esmentat; passant per la línia faixada, irregular i més erràtica de la tinta xinesa, en el cas de la dona amb vagina pilosa. Com recolleix G. Morey en una entrevista de 1969, per a Miró, resulta una necessitat trobar la respiració de la línia. Per altra banda, també li dóna una singular definició de la dona, que confirma la infinita capacitat de transformació formal del tema:

> " –Quina línia és la més pròxima al vostre temperament?
>
> Una lìnia "que respiri". Em costa molt trobar una lìnia "que es bategui" unirrítmicament amb la meva respiració. Quan cerc una línia i no la trob, sent com si qualque cosa m'oprimìs el pit"
>
> "Senyor Mirñ, ja que hem parlat de "lìnies", sense tenir en compte cap sicalitisme, ¿per què la lìnia femenina atreu tan sensiblement l'afany cobejñs de l'home?
>
> - Mirau, aquest secret es mou dins una profunditat d'abismes sense fons. La dñna és un conjunt formàtic de lìnies rìtmiques mostrant a l'home l'angelisme de la creabilitat" [730].

Si seguim amb el tema de la dona acompanyada, ens hem de referir a altres tres obres en les que Miró segueix el particular procés de metamorfosi i d'introducciñ d'alguns motius que redefineixen les relacions dels demés. En el cas de *Femme et serpent*, l'animal humanitzat dota l'obra d'un punt d'afabilitat important, al temps que indueix a l'artista a distorsionar el cap de la dona fins arribar a una mena de gran porra [731]. En *Femme se coiffant, fillette sautant à la corde, oiseau, étoiles*, hi ha un sentit narratiu, tot i que, com és habitual, cada un dels personatges resta aïllat fent les seves tasques [732]. La imatge de la dona que es pentina ja

[730] Morey 1969, p. 11.

[731] Aquarel·la i tinta damunt paper, 45'7x60'9 cm. Reproduït a *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, fig. 112.

[732] Aquarel·la, pastel, ceres, llapis grafit, tinta xinesa i papers de colors aferrats damunt paper bast obscur, 110x79 cm. 21/5/1942. Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 170.

la vàrem veure en la sèrie de les constel·lacions. A Miró li agrada molt dibuixar una enorme pinta, ben destacada, que en aquest cas, té tres grans pues triangulars que rimen amb les dents de la boca oberta. A l'angle superior dret hi ha la nena amb la corda, però l'element més inaudit de l'obra és l'ocell. Mirñ ha emprat papers de colors que ha aferrat cuidadosament, ensamblats de tal manera que presenten una disposició de tres grans trossos o bandes geomètriques encreuades al damunt d'un altra de perfil arrodonit. Als costats, a mode d'ales, hi ha afegit dos retalls més en forma de llunes. El resultat, és un tipus d'au certament singular, que sens dubte estigué motivada per la voluntat de l'artista d'emprar els papers de colors que el degueren atreure força. Altra cop, el joc de contrastos tan característic d'aquesta època, queda reflectit en relaciñ al sentit geomètric i l'ús del *papier collé* per a l'ocell, vers l'organicitat i la linealitat de la resta de motius. La tercera obra, de la qual tenim constància, representa el tema de la joveneta saltant a la corda, acompanyada per un seguit d'altres personatges femenins i una gran au que travessa l'espai superior de la composició [733].

Els tres darrers exemples d'obres on el protagonisme rau en la dona són *Femme, étoile*, *Femme rêvant de l'évasion*, *Femme entourée d'oiseaux regardant le lever d'une étoile*. En el primer cas, Miró crea un espai de color gris molt suau amb unes breus notes de verd, rosa i negre, en el qual deixa flotar cinc dones [734]. Allò més suggerent és el detall que del cap de la major, situada enmig de la composició, sobresurt una gran ziga-zaga vertical que està rematada per un altre cap amb tres pèls. En el segon cas,

[733] L'única referència gràfica que hem trobat la tenim a través d'una fotografia apareguda a l'article de l'artista R. Motherwell: "The significance of Mirñ", de 1959, p. 33. L'encapçalament diu el següent: "5 Mirñ: *Girl Jumping Rope*, 1942.// Matisse Gallery".

[734] Guaix i pastel damunt paper, 63x48 cm. Reproduït a *Joan Miró Campo de estrellas* 1993, p. 126.

destaca el fons, preparat amb guaixos de tons marronosos i negres, que aconsegueix donar la sensació de rica textura matèrica [735]. Hi ha quatre personatges asexuats acompanyats d'estrelles, una espiral i una escala de l'evasiñ -tal i com al·ludeix el títol- de petites dimensions. Finalment, en el tercer exemple, la composició torna a girar al voltant d'un gran cap de dona [736]. Està ressaltat de manera ben ostentosa, i que presenta tres ulls i boca dentada, mentre observa la sortida de l'estrella. Situats als quatre angles de la composiciñ, hi ha sengles tipologies d'ocells que, com passa sovint, s'han d'adaptar a l'estret espai que deixa lliure la figura principal.

Si el tema de la dona, l'ocell i l'estrella, amb les seves variants, és el més nombrñs d'aquest any 1942, podem rastrejar un altre gran conjunt d'obres, els tìtols de les quals estan al voltant de Personatge (-s), ocell (-s), estrella (-es), sol, nit, etc. Després de l'estada a Montroig, i la definitiva instal·lació a Barcelona, Miró deixa un poc més de banda el tema anterior de la dona acompanyada i s'inclina per assajar el del personatge acompanyat, o, fins i tot, d'altres temes com veurem.

El grup més nombrñs, com passava amb l'anterior, és el de Personatge (-s), ocell, estrella. Com és lògic, no hi ha grans diferències entre els dos grans temes respecte els signes, les composicions, l'ús del color o el tractament matèric. Tanmateix, els títols de les obres sempre són ben explícits sobre la iconografia emprada en cada peça. Entre els exemples que hi ha, podem començar amb dues excepcions quan a la utilització del suport de la tela, o bé de l'oli. Es tracta de *Personnages, oiseau, étoiles* (Fig. 40), on Miró sembla voler experimentar els efectes

[735] Guaix i tinta damunt paper, 51x66 cm. Reproduït a *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, fig. 114.

[736] Llapis grafit, tinta xinesa, aquarel·la i pastel damunt paper, 77'7x56'3 cm. 26-8-1942. Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 177.

coneguts i ja treballats damunt paper [737]. Efectivament, tota la superfície de la tela està emplenada per petites taques de guaix que li donen una especial sensació texturada. Dels quatre motius, el més singular és el personatge situat en el primer pla de la composició, per mor dels dos braços-pits que sobresurten del cos, i pels sis ulls que habiten el cap. A part dels motius esmentats en el títol, en aquesta obra, Miró empra fins a quatre signes de l'espiral amb un dels extrems acabat amb bola. Pel que fa a *Personnages, oiseau, étoile*, Mirñ experimenta els efectes de l'oli diluit damunt el paper [738]. Sembla una obra gairebé inacabada perquè manquen certs detalls significatius: del personatge central només hi ha un cap, o l'ocell i el personatge de la dreta no tenen els detalls fisionòmics de les cares. Gairebé tots els motius estan emplenat per una singular textura gratallosa de color marró. La resta de l'ambientaciñ de la composiciñ és feta amb les habituals nebuloses de colors bàsics: verd, groc, vermell o blau, en un intent d'aconseguir qualitats semblants a les del guaix o del pastel.

Com en alguns exemples del tema anterior de la dona, en aquest del personatge, apareixen obres en les quals gairebé tot l'espai de la composiciñ està ocupat per la imatge d'un personatge de cap gros. Això fa que la resta de motius s'adaptin a l'espai disponible. Si bé en la majoria de vegades el personatge representat per Miró no du atributs sexuals, com era freqüent en el cas de la dona, hi ha casos en que sí que en du. En el cas de *Personnages, oiseau, étoiles*, del triangle rectangle que forma el cos, en pengen els testicles i el penis, que està rematat amb un cercle i un punt

[737] Llapis i guaix damunt tela, 63x49 cm. 16-10-1942. CRP-652.

[738] Oli damunt paper, 49'5x64'2 cm. Inscripciñ : « Joan Miró// Personnages, oiseau, étoile// Barcelone, 11-10-1942 ». Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 181; *Miró damunt paper* 1993, fig. 23.

negre a dintre [739]. D'aquesta composiciñ mereix ressaltar-se, endemés, la disposició del cap del personatge, amb una línia contínua que dibuixa certs trets fonamentals: com la divisió de la cara en dues meitats, el nas reservat a l'espai d'intersecció de totes dues parts, o el perímetre que descriu un cap de lìnia tàctil. A l'interior s'allotja un enorme segment amb boles o halter a mode d'ulls. *Personnage, oiseau, étoile*, també és sexuat, tot i que només amb els testicles i sense penis [740]. L'enorme cap en forma de tubèrcul, té un destacat nas i ocupa gairebé la meitat de l'espai compositiu. Presenta un gran ull realitzat a partir de cercles concèntrics. El tercer exemple de cap gros és una obra datada el dia trenta d'octubre de 1942. L'ull, que dirigeix la seva mirada cap a d'alt, torna a ser de grans proporcions i Miró torna a dibuixar una boca dentada que sempre li dóna a la composició un to més violent [741].

Dues altres obres en relació al tema que tractem tenen un protagonisme més coral. *Personnages, oiseaux, étoiles*, presenta una composiciñ totalment emplenada dels signes habituals d'aquests anys [742]. L'artista hi ha emprat les tìpiques lìnies derivades del llapis grafit per les definicions lineals de la majoria del motius, mentre que fa ús de la tinta xinesa per a alguns signes com les estrelles o dues aus, entre d'altres. L'obra està igualment marcada pel to crispat d'un dels personatges, a causa de la gran boca oberta i dentada que presenta. Però és en la següent obra que esmentem on Miró concedeix un major protagonisme a les definicions més esquemàtiques i simples dels motius. En *Personnages, oiseau, étoiles* (Fig. 41), destaca la disposició filiforme de dos dels

[739] Guaix i pastel damunt paper, 63x46 cm. Reproduït a Dupin 1993, fig. 284.

[740] 63x47 cm. Reproduït a Guillén 1960, s/p.

[741] Aquarel·la damunt paper, 46x34'6 cm. Reproduït a *Joan Miró: a Retrospective* 1987, fig. 108.

[742] Llapis, tinta xinesa, guaix i carbonet damunt paper, 109x78 cm. Reproduït a Dupin 1993, fig. 283.

personatges [743]. El situat al costat dret de la composició està fet amb tinta xinesa i Mirñ s'hi ha dedicat a seguir una lìnia sinuosa, en arabesc. És un signe antropomòrfic on destaquen les extremitats inferiors: dos segments verticals amb dos punts a mode de peus, i un cos ondulat rematat per un altre punt més gran, a mode de cap. Pel que fa al signe de l'esquerra, Mirñ ha emprat el llapis gras que dóna un traç més uniforme i un efecte d'ombrejat. Torna a ser una esquemàtica representaciñ humana semblant a l'anterior, tot i que en aquest cas, presenta un cos més ovalat i una lìnia en ziga-zaga que el connecta amb el cap, del qual en sobresurten els tres pèls característics. Quan al tractament del fons, hi ha un seguit de veladures grises i marrons fetes amb oli diluït, i unes subtils notes de colors: groc, vermell, blau i rosa.

Altres dues obres amb configuracions més esquemàtiques són *Personnage, oiseau, étoile* i *Personnages, oiseau* [744]. La primera, ofereix un gran personatge central de perfils fets amb traços molt gruixuts, inclosos tres enormes pèls a mode de cabellera, que contrasta amb la resta de motius i dels detalls del cap de línies més fines. En la segona peça, a Miró no li interessa caracteritzar als dos personatges i l'ocell que hi apareixen i, per tant, els caps sñn boles negres. L'artista hi empra el traç gruixut i contundent per definir els perfils dels tres únics i esquemàtics motius.

Com a variacions sobre el tema del personatge, podem detendre'ns en alguns casos de circumstàncies temporals o d'acompanyaments diversos. La nit, per exemple, és converteix en la protagonista de varis tìtols d'obres

[743] Oli, tinta xinesa i llapis gras damunt paper, 76'7x51'6 cm. Inscripciñ: « Joan Miró// Personnages, oiseau, étoiles// Barcelona 22-12-1942. ». Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 182; *Miró damunt paper* 1993, fig. 21.

[744] *Personnage, oiseau, étoile*. 24 ¾ x18 5/8 inches. *Personnages, oiseau*. 20x25 5/8 inches. Reproduïts a *Joan Miró: Watercolors and Gouache* 1965.

fetes a Montroig i Barcelona. *Personnage et oiseau dans la nuit* [745], i *Personnages dans la nuit* [746], són dues obres on la presència nocturna és evident a nivell conceptual, encara que l'important segueixen essent les variades tipologies de personatges que hi habiten, realitzades sempre amb contrastos de tinta i llapis. En el primer, l'aquarel·la blava que ocupa la zona inferior, superior i dreta de la composiciñ, seria l'evocaciñ de la nocturnitat; mentre que en el segon, una gran lluna decreixent, a l'angle superior esquerra, seria el referent més explícit al títol. Encara dues obres més, reclamen l'atenciñ per la nit amb una especial factura : *Nocturn prop del llac* i *Al clar de lluna*. *Nocturn prop del llac* (Fig. XI) [747], és una obra en la que conviuen una abundosa gamma de personatges i signes, i ve a ser com un compendi de les diverses tipologies de línies emprades fins el moment. L'obra parteix de quatre grans motius esquemàtics, disposats en un plànol horitzontal que reclamen l'atenciñ immediata de l'espectador. Dues dones als costats, un ocell a la dreta i un home amb penis i testicles. L'aplicaciñ del color negre és rotunda: un gruixuda lìnia negra, l'emplenament de certes parts dels cossos, i l'ombrejat que al mateix temps li confereix una certa presència espectral. Tres motius de petites dimensions, situats als extrems de la composició, són fets amb tinta i, per tant, no tenen els perfils tan perfectament definits de la resta de la abundosa proliferació de signes fets amb llapis. Com hem vist en altres exemples, els espais buits que queden després de fer els motius principals, sñn totalment emplenats per l'extensa gamma de transformacions formals que sofreixen personatges masculins i femenins, ocells, estrelles, l'escala

[745] Aquarel·la, guaix, tinta xinesa i llapis grafit damunt paper, 110'5x79 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ// Personnages et oiseau dans la nuit// Montroig, 6-8-1942". Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 174; *Miró damunt paper* 1993, fig. 24.

[746] Pastel i carbonet damunt paper d'arena, 108'5x72 cm.

[747] Pastel, llapis Conté i tinta xinesa damunt paper, 59'7x103 cm. Reproduït a Dupin 1993, fig. 280.

de l'evasiñ o l'espiral. Una vegada plasmat el mosaic de criatures pul·lulant en l'espai ingràvid, ve l'hora de afegir les notes cromàtiques i musicals amb les nebulositats i la textura del pastel: vermell, groc, verd, blau, taronja i lila. El resultat final és una obra coral, per això més pròxima a la sèrie de les *Constel·lacions* que les que estam tractant, tot i que Miró ens ensenya una altra manera de treballar amb elements semblants.

Al clar de lluna (Fig. 39) [748], és una de les obres més sintètiques fetes en aquests anys i, precisament per això, la situaríem en un extrem oposat a l'obra anterior. Ara el que li interessa a l'artista ha estat, especialment, la línia esquemàtica i filiforme que serveix per traçar l'únic personatge que hi habita. La línia de la tinta xinesa, com venim repetint, li permet transmetre la vibració de la mà: moments més prims amb moments més gruixuts, sinuositats i rebaves, uns certs feixos que s'extenen, etc. El personatge, parteix de dues llargues cames, amb un punt a mode de peus, que conflueixen formant una mena de triangulaciñ. A partir d'aquí, s'estén una línia pel cos que descriu ara una recta, ara un arabesc, ara una ziga-zaga, i que acaba amb un petit segment que la intersecciona com a extremitats superiors, formant una creu. La línia no ha estat rematada, en aquest cas, per cap punt o bola a mode de cap, ni tampoc per cap dels atributs que sovintegen en la resta d'obres, de tal manera que la podem intuir com una energia sense límit. No hi ha dubte que aquesta configuració és pionera en relaciñ a moltes de les que emprarà l'artista en els propers anys. L'espai que habita aquest singular motiu és el de l'atmosfera de nebulositats amb pastel, en la qual destaca rodona i ombrejada, una gran lluna.

[748] Tinta xinesa i pastel damunt paper, 61x48 cm. Reproduït a Dupin 1993, fig. 285.

Ens detindrem, encara, en tres altres obres fetes a Montroig a l'estiu. *Oiseau, couple de personnages, étoile* [749], segueix en l'ús del llapis per a descriure una parella de personatges amb vistosos atributs sexuals. En ambdós casos, a Miró li interessa mostrar la part anterior i posterior i, per tant, dibuixa els testicles i penis, i la vulva, amb les natges i l'orifici anal. Es tracta d'un dels exemples més notables d'aquesta formulaciñ que hem vist dins la seva obra. Tres dies després, Miró realitza una altra obra de marcat accent coral: *Personnages dans la pluie* [750]. Tanmateix, en aquest cas hi ha un predomini absolut de l'ús de la tinta xinesa per il·lustrar un conjunt de signes, la majoria dels quals són halters -verticals i horitzontals- arcs puntejats, ziga-zagues, etc. En ells hi podem veure una certa evocaciñ de la pluja del tìtol. Ens interessa veure com l'artista torna a fer un personatge masculí i dos de femenins sexuats, però en aquest cas, combina el traç de la tinta per a la definició del cos, amb el del llapis pels atributs sexuals. La major contundència del primer fa que sembli més proper a l'espectador, mentre que el segon, resta en un plànol més allunyat. El ritme dels colors, en aquest cas, ve donat per les taques blaves d'aquarel·la que emmarquen certs signes, o les nebulositats de contorns difuminats de taronges, verds, liles o grocs del pastel i del guaix.

En *Personnage sur fond jaune*, Miró sintetitza la composició en un gran personatge central acompanyat d'una estrella de vuit puntes [751]. El personatge té una configuració molt esquemàtica a partir d'un punt central

[749] Llapis grafit i aquarel·la damunt paper. 33'7x25'8 cm. 28-8-1942. Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 178.

[750] Tinta xinesa, llapis grafit, pastel, aquarel·la i guaix damunt paper, 42x77'7 cm. Inscripciñ: "Joan Miró// Personnages dans la pluie// Montroig, 31-8-1942". Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 179; Weelen 1989, fig. 168; *Miró damunt paper* 1993, fig. 15.

[751] *Personnage sur fond jaune*. 1942. Guaix damunt paper, 48'5x63 cm. Vegeu: *Miró : obras de 1925 a 1976* 1989.

a mode de cap, des del qual en parteixen dos segments puntejats per les cames, i dues lìnies sinuoses que s'entrellacen, per braços.

Personnages devant le soleil [752], és un clar exemple de la importància del fons com a punt de partida i de definició formal dels motius (Fig. XII). Els tons ocres i terrosos hi predominen, com en la majoria d'obres d'aquest any, en aquest cas, juntament amb vaporositats de blaus, liles i grocs. El vermell es reservat per el sol. A partir d'una taca, mes o menys en forma de gota, de color ocre, i situada al centre de la composició, Miró traça una línia perimetral i defineix el cos del personatge de majors dimensions. Just al davall hi ha una altra taca grisenca i més fosca, que li serveix, en part, per inserir els dos grans peus negres. A la zona superior del paper, hi havia altres dues taques negroses i de contorns difuminats, de menors dimensions, que li serveixen per dissenyar la forma de la mà del personatge principal, i del cap del personatge -molt més esquemàtic- que l'acompanya. Les taques esmentades generen determinades parts dels cossos dels personatges d'una forma molt més evident que en altres exemples. Però si aquest fet és manifest, no ens pot fer deixar d'esmentar que aquesta obra presenta un especialment ric tractament de la superfície del paper. És un dels papers on Miró ha deixat més incisions i puntejats, on ha gratat la superfície, ha emprats resines i ha rentat els colors de manera més contundent, especialment en les dues grans taques que defineixen el cos i la zona dels peus del personatge principal. De forma que en resulten superfícies ferides, on el blanc del paper hi juga un rol fonamental.

[752] Tinta xinesa, llapis gras, pastel, guaix, aquarel·la i resines damunt paper, 102'8x59'9 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ// Personnages devant le soleil// Montroig, 2-9-1942". Reproduït a *Joan Miró, Margit Linck, Oskar Dalvit*. 1949 ; *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. 1978, fig. 180; *Miró damunt paper* 1993, fig. 20; *Miró Mein Atelier ist Mein Garten.* 2000.

Com a estudis de composició realitzats en aquest any, tenim alguns exemples d'esbossos, que si bé no tenen relació directe amb cap de les obres damunt paper analitzades, si tenen el valor testimonial de l'experimentaciñ i de l'exercici per mantenir-se en forma. Del dia dos de juny de 1942 hi un conjunt d'esbossos al voltant de la figura femenina, en els quals Miró es concentra en fer variacions sobre un cos esquemàtic, ara rectangular, ara arrodonit, amb un coll filiforme que en sobresurt. En els quatre exemples, hi destaca la vagina púbica –en el primer- o pilosa –en els tres restants-; dos pits punxeguts; i les natges i el forat anal [753]. Un altra conjunt d'estudis, resulta paradigmàtic d'una de les majors preocupacions de l'artista: la conjunciñ de dos signes, o més, del propi vocabulari per crear-ne un tercer, similar i diferent, alhora, dels anteriors (Fig. 37) [754]. En aquest cas, podem observar com l'artista ja havia emprat el paper prèviament per realitzar un dibuix que després deixa totalment taxat. A un dels espais retalla, amb el propi llapis, un rectangle per assajar una nova combinació de motius que és la que més ens crida l'atenció. En primer lloc, un personatge de cos arrodonit, a l'interior del qual hi ha un ull, a mode de vagina, i l'orifici anal amb les natges, que sobresurten, pel costat dret, del cos. Un segment en forma de jota li serveix per descriure un dels braços, i el coll rematat per un cercle amb ull central i tres pèls. Però la major singularitat rau en el fet que per les extremitats inferiors hagi emprat el signe de l'escala de l'evasiñ. La destil·laciñ té la seva lògica perquè si en moltes definicions de cames havia emprat dos segments verticals

[753] FJM 1845. Llapis grafit damunt paper, 15x21'8 cm. Inscripciñ : « 2-6-42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 921.

FJM 1846. Llapis grafit damunt paper, 21'8x15 cm. Inscripciñ : « 2-6-42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 922.

FJM 1692 a. Llapis grafit damunt paper, 22x15 cm. Inscripció : « 2-6-42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 923.

FJM 1692 b. Llapis grafit damunt paper.

[754] FJM 1693. Llapis grafit damunt paper, 22x15 cm. Inscripció : « 2.6.42 ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 758.

puntejats als extrems inferiors, ara, només calia puntejar els extrems superiors, i afegir-hi dos altres segments que les travessessin en horitzontal. El resultat és la perfecta combinació de dos dels signes més preuats, en aquests anys, de l'artista: la dona i l'escala de l'evasiñ. Encara hi afegeix el fonamental signe de l'espiral al damunt. Just al costat dret d'aquest petit esbñs, n'hi ha un altre, en el qual Mirñ torna a combinar tres signes habituals del moment : un cercle a mode d'astre solar o lunar, una estrella de cinc puntes i un sexe femení. De la juxtaposició dels dos primers, penja la forma bulbosa de la vagina pilosa, conformant un altre exemple de signe compost dins el vocabulari mironià. Relacionats amb aquest tema hi ha altres dos estudis d'ensamblatge del cos d'un personatge amb l'escala, o de la vagina amb l'estrella [755].

Del dia setze d'agost hi ha una seqüència de tres esbossos damunt cartó, dels quatre que, almenys, va fer l'artista. Tots ells duen una lletra a, b, d, subratllada, la qual cosa ens fa pensar que existia un dibuix amb la lletra c, que no hem localitzat. El primer té un títol prou curiós que lliga la dona, la música, l'exasperaciñ, la dansa i l'evasiñ: *Chantéuse exasperée pousse la danseuse à dévader* [756]. Un dibuix irònic, en el que mostra dues dones girades cap a l'escala de l'evasiñ, la més petita de les quals, té el cap rectangular i llança un crit des d'una boca dentada. Ens fixem que té vàries inscripcions que sñn indicatives de la descartaciñ de l'esbñs [no] o de la intenció seriada del mateix [a; (I)]. El títol del segon esbós: *L'étreinte des amoureux* [757], ens remet a un tema tractat amb profusiñ l'any

[755] FJM 1694. Inscripciñ: " 2.6.42".

FJM 1695. Inscripciñ: "2.6.42". Cal anotar que en l'anvers d'aquests dos fulls hi ha sengles dibuixos infantils: FJM 1694 b i FJM 1695 b.

[756] FJM 1686 b. Llapis sobre cartó, 30x25 cm. Inscripció: « Chantéuse exasperée pousse la danseuse à dévader// no// a// (I)// 16-8-1942 ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 756. Esbós ja comentat en el capítol referit a la música i les *Constel·lacions*.

[757] FJM 1686 a. Llapis grafit i llapis de color damunt cartó, 25x30 cm. Inscripció : « no// b// (II)// 16-8-42// L'étreinte des amoureux ». Reproduït a *Dessins de Miró,*

1924 i, sobretot, l'any 1925: el dels enamorats, el bes o l'abraçada, però també tornat a agafar l'any 1940 a Varengeville i que ja hem tingut ocasiñ d'analitzar. En qualsevol cas, l'esbñs que ara tractem té més a veure amb els tractaments biomòrfics dels anys vint que amb els esquemàtics de l'any quaranta [758]. Es tracta d'un dibuix de sìntesi de possibilitats analitzades als anys vint en teles i esbossos. Els dos personatges amb el penis erecte l'un, i la vagina pilosa i delerosa, l'altre, es fonen en un petñ que fa que totsdñs llavis i caps prenguin forma de becs d'ànec, tal i com va suggerir G. Picon [759]. Una gran lìnia oval que passa a l'altura dels colls i de les cames, els uneix i afirma l'abraçada del tìtol.

Una altra configuració més esquemàtica del tema, i més en relació amb els esbossos dels anys quaranta, és el que realitza en altres cinc estudis dels dies setze i divuit d'agost amb el tema de la parella d'enamorats a la nit: *Couple d'amoureux dans la nuit*. Miró sembla assajar la combinatòria de tres motius: dos personatges i una estrella que es toquen. En el primer, hi ha la dona de cos triangular que s'estira per tocar l'estrella de cinc puntes, i l'altre personatge de cos en forma de cuc posat en vertical, amb dos parells d'extremitats a mode de braços i de becs [760]. Aquest motiu torna a aparèixer més definit en el següent esbós. El contacte amb l'estrella és pel bec o banya superior, mentre que ara, a la seva esquerra l'estrella sembla ser el cap de l'altre personatge, de cos rodñ i dues cames [761]. El tercer esbós al qual fèiem al·lusió du el títol: *Couple d'amoureux dans la nuit* [762]. L'escena presenta, sota una lluna creixent, a la

provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone 1978; Picon 1980, p. 93 ; *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 924.

[758] Vegeu alguns exemples Reproduïts a Picon 1980, p. 92-97.

[759] Picon 1980, p. 93.

[760] FJM 1687 a. Inscripciñ: " (I)/ 16.8.42".

[761] FJM 1687 b. Inscripciñ: " (II)/ 16.8.42".

762 FJM 1688. Llapis grafit damunt cartó, 32x28 cm. Inscripció : « no// d// 16-8-42// Couple d'amoureux dans la nuit ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 925.

parella: un personatge de cos arrodonit i llargues cames filiformes; l'altre, de cos triangular i un llarg coll que travessa el cos de l'acompanyant, rematat per una enorme estrella de cinc puntes a mode de cap. En el quart i cinquè [763], l'artista combina un personatge que pels detalls de les dues "ales" que sobresurten a la dreta del seu cos, o pel "bec" del cap, ben bé podria tractar-se d'un ocell; amb l'estrella de cinc puntes. Un motiu biomòrfic, que al·ludeix a la parella, els posa en contacte. Assistim a un joc per la transformaciñ de l'escena i d'els motius que la integren que suposa una mostra fefaent de la recerca de noves definicions tipològiques i, especialment de la combinaciñ d'aquestes.

Amb el tema de la sortida del sol, hi ha dos esbossos realitzats el mateix dia disset d'agost damunt cartñ, on també apareix la inscripciñ subratllada del "no", en senyal d'haver-los descartat. L'astre solar és presentat en el primer: *Personnage et chien au léver du soleil* , en forma de seqüència, de tal manera que hi ha quatre cercles enllaçats i decreixents cap amunt, que evoquen la idea de sortida del sol [764]. Tant el personatge -d'estructura nodal i gran ziga-zaga- com el ca -tocat amb una gran cua en espiral- tenen perfils fets amb filferro. Un tractament que es repeteix amb *Personnage devant le soleil*, en aquest cas, amb una major presència del personatge que presenta una combinaciñ d'escala d'evasiñ –pel cos- i d'astre solar –pel cap [765].

[763] FJM 1691 a. Llapis grafit damunt cartñ, 32'2x28 cm. Inscripciñ : « I// 18.8.42 ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 757.

FJM 1691 b. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « II// 18.8.42 ».

[764] FJM 1690. Llapis grafit damunt cartó, 32x28 cm. Inscripció : « 17-8-42// no// personnage et chien [devant le] au// [le] léver du soleil ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 927.

[765] FJM 1689. Llapis grafit damunt cartó, 32x28 cm. Inscripció : « 17-8-42// Personnage devant le soleil// (II)// no ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 926.

En el cas de l'esbñs *Femme et oiseau* [766], cal apreciar l'estructura nodal de l'ocell i, especialment, la singular definiciñ extremadament senzilla del cos de la dona. Un monticle amb un diminut sexe-aranya al mig és el cos, del qual en sobresurt a la part superior un segment vertical rematat amb bola. Datat el dia dinou, hi ha un esbós amb el títol *Une femme*, en el qual hi ha la dona de contorns arrodonits pel cos i el cap, pits triangulars, i extremitats superiors i inferior filiformes i puntejades. Al seu costat esquerre hi ha una llarga escala de l'evasiñ de quatre escalons [767].

Amb un tema tan singular com el de *femme et oiseau de mer*, hi ha cinc esbossos seqüenciats de l'I al V, datats el dia vint-i-quatre d'agost. Miró hi assaja un personatge nodal, rematat amb un gran cap i dos segments en forma de semicercle puntejats, girats cap amunt. A la dreta l'acompanya un ocell filiforme, de cua triangular i cap en forma d'espiral. Torna a ser un projecte descartat perquè Mirñ hi anota un "no" subratllat amb color ocre [768]. Altres temes tractats en la mateixa data i descartats per a futures obres són: *Personnage devant le soleil* i *Paysage animé* [769], en aquest darrer cas, amb tres motius sinuosos que s'extenen en horitzontal.

Realitzat en el mes de setembre hi ha el tema del paisatge, dins una concepció de presentació de pictogrames similar al dibuix FJM 1664 i

---

[766] FJM 1684. Llapis grafit damunt cartñ, 32'1x28 cm. Inscripciñ : « no// 19-8-42// femme et oiseau ». Reproduït a *Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone* 1978, fig. 176 ; *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 928.

[767] FJM 1685. Inscripció : « no// 19.8.42// Une femme ».

[768] FJM 1681 a. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « 24.8.42// I ».
FJM 1681 b. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « 24.8.42// II ».
FJM 1843 a. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « 24.8.42// III ».
FJM 1843 b. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « 24.8.42// IV ».
FJM 1682. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « 24.8.42// V// femme et/ oiseau de mer ».

[769] FJM 1844. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « Personnage devant le soleil// No».
FJM 1683. Llapis grafit damunt cartó. Inscripció : « 24.8.42// Paysage animé// no ».

FJM 1665, en aquest cas amb l'ull, el ca lladrant, la dona, el sexe femenì pilñs, l'escala de l'evasiñ, un astre i la lluna [770]. Una lìnia de l'horitzñ és indicativa del tema del paisatge. El mateix dia, Miró fa un estudi del vell tema del Record de la Reina Maria –Lluïsa de Prussia [771].

Els darrers estudis de composició datats aquest any són de dia vint-i-cinc d'octubre. Es tracta de quatre petits esbossos realitzats damunt retalls del diari *La Vanguardia Española*, que foren aferrats sobre fulls de paper del Quadern FJM 1696-1773 i 4490. Com en altres casos que ja hem vist, sembla com si a Mirñ li interessés deixar constància de l'ús d'un paper testimonial de l'època, un paper que sol ser efímer i pobre fins que l'empremta mironiana el converteix en perenne. L'artista torna a emprar petits espais en blanc per situar, en aquest cas, certs personatges de filiació ben esquemàtica. Els dos primers, tenen en comú una mena de filferro entortillat que sobresurt del cap a mode d'idea -en el primer- [772], i del cos a mode de coll -en el segon [773]. En totsdós casos estan rematats per boles. El cos del primer personatge, recorda certes definicions troncoides amb monticles com a espatlles, emprades en els esbossos d'autoretrats ja comentats. Pel que fa al segon, es tracta d'un cos arrodonit i axaflat, emplenat de color negre amb el mateix llapis. Precisament aquest darrer esbós és un dia posterior a un full, FJM 1705, que en té dos d'enganxats,

[770] FJM 1697. Llapis grafit damunt paper. Inscripció : « « Paysage » 15.9.42. 60f. sobre tela absorvent »/ « No » ». Relacionats amb aquesta temàtica hi ha, també, FJM 1703 i FJM 1704.

[771] FJM 1702. Llapis grafit damunt paper. Inscripció : « 15.9.42. « Souvenir de la Reine Marie-Louise de Pruise ». « No » ».

[772] FJM 1713 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper de diari, 15'6x6 cm. Adherit damunt FJM 1711 a. Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 933. En el Quadern 1696-1773 i 4490 hi ha altres esbossos que es poden relacionar amb el tema de la dona, l'ocell i l'estrella com els FJM 1708 i FJM 1709.

FJM 1711 a (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : « 25-10-42// (II) ». Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 931. Suport de 1712 i 1713.

[773] FJM 1712 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper de diari, 6x14 cm. Adherit damunt FJM 1711 a. Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 932.

datats el dia vint-i-quatre d'octubre [774]. En totsdós casos són unes configuracions filiformes i molt esquemàtiques, amb segments puntejats i cercles arrodonits que actuen a mode de cap, cos o astre, i que estan molt vinculades amb les experiències de personatges nodulars, desenvolupades en la *Sèrie Barcelona*.

Pel que fa als altres dos esbossos, en un cas presenta una esquemàtica definició de personatge, doblement encerclat i amb cames, acompanyat d'una estrella [775]; mentre que l'altre segueix el cos troncoide amb monticles del dibuix FJM 1713, però en aquest cas, porta un capell amb un element punxegut que en sobresurt [776]. En el cas de FJM 1772-1773 a, es tracta d'un full solt inclòs dins el Quadern FJM 1696-1773 i 4490 (c. 1942-1944) [777]. En ell, Miró hi assaja vàries tipologies de personatges i ocells fets amb tinta estilogràfica. Relacionat amb aquest esbós, hi ha unes anotacions que indiquen aspectes tècnics de com fer la pintura i que planegen passar el dibuix damunt la tela amb una llanterna de projeccions:

> "I) fer una gran tela; tela/ ben forta blanca - donar-/ hi una capa d'ocre rouge,/ passar-hi pel damunt/ paper de vidre - tres-/ passar aquest dibuix al/ damunt de la tela per/ mitjà d'una llanterna/ de progeccions a fi de/ què no es canvii rés-/ una volta fet això pintar-"

---

[774] FJM 1705 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper, 16x21cm. Suport de FJM 1706 i FJM 1707. Inscripció : « 24.10.42 ».

FJM 1706 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis de color blau i rosa damunt paper, 8x12'3 cm. Adherit damunt FJM 1705. Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 759. P. Gimferrer ho data el 1942, sense cap més especificacions.

FJM 1707 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper, 3x7cm. Adherit damunt FJM 1705.

[775] FJM 1715 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper de diari, 3'5x4'2 cm. Adherit damunt FJM 1714. Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 935.

FJM 1714 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : « 25-10-42 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 934. Suport de 1715 i 1716.

[776] FJM 1716 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper de diari, 12x6'2 cm. Adherit damunt FJM 1714. Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 936.

[777] Llapis grafit i tinta estilogràfica damunt paper, 20'8x27'2 cm. Inscripciñ: "Palma 24-5-42". Totsdós números formen una unitat. Les anotacions amb llapis grafit i en castellà no sñn de l'artista. També hi ha molts de números. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 929.

> "la d'una manera ben aguda/- al fons posar-hi un cop/ de color amb l'espátula/ i en altres llocs colors amb/ moviment giratori// mida tela 2'70x2'10/ (o sigui el tamany del paper/ - 0'27x0'21 - multiplicat per/ 10, lo què ve a ésser aproxima-/dament el tamany de 1 1/2 / tela 100 P. com havia previst" [778].

Finalment, cal parlar dels esbossos on Miró realitza variacions al voltant de partir la composició en dues meitats, en la inferior, hi assaja una definició sinuosa de serp humanitzada, mentre que a la superior hi situa tres semicercles en perspectiva [779]. Un conjunt de quatre altres esbossos es podrien datar entre 1942-1944, segons P. Gimferrer [780]. Són estudis de composiciñ i anotacions que presenten varis motius d'ocells, empremtes de peu, personatges o estrelles sempre amb perfils biomòrfics, com faves o *boomerangs*, més propis d'èpoques anteriors.

L'any 1943 és el de menor producciñ acabada i datada del període que analitzem. És previsible que el trasllat definitiu a la ciutat comtal, la remodelaciñ de l'estudi o l'execuciñ d'obres que acabarà només al llarg de 1944 siguin algunes de les seves causes. El dia deu de març Miró envia una carta a J.Ll. Sert i la seva esposa Monxa, en la qual els explica la seva situació. Es nota una voluntat de saber notícies seves, però també dels amics comuns. Per exemple, respecte al galerista Pierre Matisse, Miró

[778] FJM 1771 b i FJM 1771 a. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 955.

[779] FJM 1699 (Quadern 1696-1773 i 4490). Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 930. També hi estan relacionats els FJM 1700, FJM 1701 i FJM 1702 b.

[780] Es tracta de dos petits fulls i un retall de paper de diari enganxats damunt un full de majors dimensions que també té esbossos i anotacions, algunes barrades. FJM 1485 a. Llapis grafit damunt paper, 18'5x25'5 cm. Suport de FJM 1486, 1487 i 1488. Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 760.

FJM 1486. Llapis grafit damunt paper, 4'1x7'9 cm. Adherit sobre FJM 1485 a. Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 761.

FJM 1487. Llapis grafit damunt paper, 5'9x8'6 cm. Adherit sobre FJM 1485 a. Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 762.

FJM 1488. Llapis grafit damunt paper, 4'1x6'4 cm. Adherit sobre FJM 1485 a. Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 763.

anota que fa més d'un any que no té notìcies seves, la qual cosa és indicativa de les dificultats de comunicació que existeixen entre els dos i de l'*impasse* que travessen en les relacions. Al mateix temps, demana als Sert que saludin al seu antic galerista parisenc Pierre Loeb, exiliat als EUA:

> " (...) Y Pierre Matisse, como está? Os agradeceré que cuando lo veais/ le digais que hace casi un año que no he recibido carta suya.
> Y Pierre Loeb? Ya lo saludareis también" [781].

També esmenta la satisfacció per poder treballar amb total comoditat i tranquilitat, com més li agrada a Miró, en el nou estudi del pis superior de l'immoble, i, com sempre, comenta que treballa de ferm:

> "(...) Nosotros muy bien, ahora vivimos en Barcelona. He tomado el/ último piso de la casa para mi solo, y que he convertido en magnífico/ estudio, lo que me permite trabajar con toda comodidad y tranquilidad, / cosa que hago a todo gas" [782].

Precisament, el dia u de juny li envia una carta a P. Matisse en resposta a una altra enviada pel galerista el vint-i-dos de març anterior. La darrera carta de P. Matisse que li havia enviat era del vint-i-cinc de maig de 1942:

> « (...) Mon cher ami; En fin, avec/ votre lettre du 22 mars j'ai pu/ recevoir des vos nouvelles qui me/ manquaient despuis celle que vous/ m'aviez écrite en 25 mai 1942.-/ Je suis hereux d'apprendre que/ vous allez tous bien et que la famille/ pousse » [783].

Miró li recorda que si bé la salut ha estat bona, la situació econòmica per la qual han passat no ho ha estat tant:

---

[781] Carta de Miró a Josep Lluís Sert i Monxa Sert. Des del Passatge del Crèdit, 4. Barcelona. 10-3-1943. Agraïm la cortesia de Patrícia Juncosa que ens ha deixat una transcripció de la mateixa.

[782] Carta de Miró a Josep Lluís Sert i Monxa Sert. Des del Passatge del Crèdit, 4. Barcelona. 10-3-1943.

[783] Carta de Miró a P. Matisse des del Passatge del Crèdit, 4, de Barcelona. 01-06-1943. PML.

« (...) Heureusement, nous allons aussi/ tous fort bien, la santé est excellen-/ te. De temps à autre je passe/ par des moments assez durs au/ point de vue économique, je/ parviens cépendant à m'en/tirer de mon mieux » [784].

És per això que Miró adopta una nova estratègia en relació a la comercialització de la seva obra, i comenta les dificultats que té per enviar-li noves obres. El que desitja és obtenir un bon resultat econòmic i que sigui immediat, la qual cosa no sembla que pel moment P. Matisse pogués oferir-li. Al mateix temps, li demana si sap res de P. Loeb :

« (...) Ce que vous me proposez de/ vous envoyer des toiles me sem-/ ble plein de difficultés en ces/ moments. Il faudrait, en/tout cas, pouvoir le faire en plei-/ ne sécurité et de facon à ce/ que ceci me rappórtât un/ résultat commercial appré-/ ciable et inmédiat; comme les/ deux choses me semblent fort/ douteuses en l'actualité, je crois/ qu'il vaut mieux que je ne songe/ qu'à travailler, en me triant/ d'affaire comme je le pourrai./ Si vous le désirez, nous repar-/ lerons de tout cela le jour où/ on se verra à nouveau.

De Pierre Loëb je n'ai aucune/nouvelle » [785].

Com resulta habitual en la seva correspondència, Miró gairebé sempre esmenta l'estat actual del treball que realitza. En destaca la vida isolada que porta que li permet endinsar-se a fons en la seva meditació i realització, per aconseguir una pintura més i més concentrada i vigorosa. A aquest desig ho facilita el nou i espaiós estudi:

« (...) Le travail marche, cette/ vie d'un isolément presque absolu/ que je méne ici, me convient/ à merveille pour me plonger/ à fond dans la méditation et/ dans la réalisation de mon/ oeuvre, ma peinture peut devenir/ aiusi de plus en plus concentrée et/ vigoureuse.

J'ai aménagé un spacieux et/ bel atélier, ce qui facilite ma/ besogne » [786].

Finalment, hem de destacar la seva intenció de realitzar escultures per primera vegada [787]. Ho planeja de fer durant les vacances d'estiu a Montroig, precisament per servir-li de descans i per trobar noves possibilitats a la pintura, tal i com abans ho havia fet el gravat. Miró es

[784] Carta de Miró a P. Matisse, 01-06-1943.

[785] Carta de Miró a P. Matisse, 01-06-1943.

[786] Carta de Miró a P. Matisse, 01-06-1943.

[787] De l'any 1943 no existeixen escultures. Vegeu el catàleg de les escultures de Miró : Joufroy; Teixidor 1973.

mostra convençut que la producció dels darrers anys serà quelcom impressionant i espera que algun dia es podrà veure:

> « (...) Pendant les vacances j'ai l'inten-/ tion de faire de la sculpture, à Mont-/roig, ce que, en même temps qui me/ servira de délassement, ouvrira/ des nouvelles possibilités à ma/ peinture, comme l'a fait la/ gravure.
>
> J'ose dire que l'ensemble de ma/ production de ces dernières années/ sera quelque chose de très impression-/ nant; espérons qu'on pourra/ le voir un jour » [788].

Precisament, a través d'una carta de Mirñ a James Johnson Sweeney, es refereix, altra cop, a les intencions de fer escultura a l'estiu. Però també vol fer ceràmica amb Artigues i, al mateix temps, està treballant en una sèrie de litografies: la *Sèrie Barcelona* que analitzem en un capítol propi. Resulta curiós que Miró no assabenti al galerista P. Matisse de la realitzaciñ ni de la ceràmica ni de les litografies en l'anterior carta. Com tindrem ocasiñ de veure, Mirñ té intenciñ d'exhibir i comercialitzar aquesta obra al marge del galerista, i obtenir-ne uns majors beneficis, tot i que, finalment, no es compleixen aquests plans. Com repeteix Miró, totes aquestes noves formes d'expressiñ repercuteixen en l'enriquiment de la pintura:

> " Besides painting, I am working now on a series of lithographs. I am also going to begin to work in ceramics with Artigas... Also, I have been giving a great deal of thought to sculpture... I am going to try my hand at it this summer... All these means of expression greatly enrich the language of my painting..." [789].

Encara hi ha dues cartes més de 1943: la primera a P. Matisse i la segona a l'amic Ricart. L'enviada a P. Matisse està datada el dia vint-i-quatre de novembre, i en ella li comenta la seva satisfacció per la marxa de la feina i expressa l'ànsia de que la situaciñ bèl·lica en que està immers el mñn, s'acabi per poder reprendre una vida i una activitat corrent:

---

[788] Carta de Miró a P. Matisse, 01-06-1943.

[789] Carta de Miró a J.J. Sweeney. Umland 1993, p. 336. Publicada de forma fragmentada a Sweeney 1945, p. 126, on està datada el novembre de 1943. Sembla lògic, com apunta Umland, que fos escrita el mes de juny, aproximadament en la data de la carta a P. Matisse de l'1-6-1943. Vegeu Umland 1993, p. 359 nota 653.

> « Ici tout va bien, la/ santé excellente et le travail/ roule sans arrêt, en pleine/ forme. »
>
> « Espérons que cette catastrophe/ où tout le monde est plongé va/ se terminer et l'on pourra/ réprendre la vie courante et/ les activités qui nous sont si chères » [790].

Quan a la carta a Ricart del vint-i-dos de desembre, el convida a casa seva, juntament amb en Ràfols, per parlar dels vells temps que recorda més nobles i apassionants. Està dins la nova dinàmica que es planteja l'artista de retrobament amb vells amics i d'incipient procés de desaïllament:

> " Vaig dir a n'en/ Ràfols que es posés d'acord/ amb tu per a qué, el dia que/ vinguis a ciutat, vinguéssiu/ tots a casa una tarda, puix,/ em faria molta il·lusió/ refer aquells vells temps,/ més plens de noblesa i de/ passiñ que els d'ara" [791].

Del conjunt d'exposicions on participa Mirñ en aquest any, cal destacar les realitzades de forma individual a l' *Arts Club of Chicago* del vint-i-quatre de març al set d'abril; i a la G*alerie Jeanne Bucher* de París del dinou d'octubre al quinze de novembre [792].

Com a excepciñ en aquests anys d'ús del paper com a suport principal, hem de fer esment d'una tela datada l'any 1943, que s'ha convingut a

---

[790] Carta de Miró a P. Matisse des del Passatge del Crèdit 4, Barcelona. 24-11-1943. PML.

[791] Carta de Miró a Ricart des del Passatge del Crèdit 4, Barcelona. 22-12-1943.

[792] Segons L. Tone, el llistat complet inclou les següents:

" - New York 1943 A. Valentine Gallery. "Twenty Modern Paintings and Sculptures by Leading American and French Artists", n.d. Catalogue.

- New York 1943 B. Pierre Matisse Gallery. "War and the Artist". March 9-April 3. Catalogue.

- New York 1943 C. Art of This Century. "Fifteen Early, Fifteen Late Paintings". March 13-April 17. Catalogue.

- Chicago 1943. The Arts Club of Chicago. "Joan Mirñ". March 24-April 7. Cheklist.

- New York 1943 D. Pierre Matisse Gallery. "Summer Exhibition: Modern Pictures Undrer Five Hundred". June 15-July. Cheklist.

- Paris 1943. Galerie Jeanne Bucher. "Peintures, gouaches et dessins de Joan Mirñ". October 19-November 15.

- New York 1943 E. Buchholz Gallery. "Early Work by Contemporary Artists". November 16-December 4. Catalogue.

- New York 1943 F. Buchholz Gallery."Contemporary Prints: Etchings, Lithographs, Woodcuts". December 10-30. Catalogue.". Tone 1993, p. 443.

posar-li per títol *Pintura amb marc modernista* (Fig. XIII) [793]. La singularitat en l'ús de la tela és a causa de la voluntat d'aprofitar un marc d'estil modernista. Mirñ empra l'oli i el pastel en un fons tacat de tons ocres, verds i cels, deixant a la vista algun regalim. Tanmateix, aquest fons està completament emplenat de petites taques producte de la utilització de l'oli molt diluït. L'efecte és el d'una superfície texturada, apte per acollir a la protagonista de la composició: una dona de factura gestual. Com hem vist en les obres damunt paper, Miró estava interessat en crear un tipus de dona o en general de personatge, d'un sol traç ràpid i fet amb tinta xinesa, d'una extremada simplicitat. Podia adoptar un vessant més geomètric o un altre més aviat orgànic o biomòrfic, com en el cas que ens ocupa. Aquesta experimentació és realitzada primer amb llapis, després amb tinta i ara amb oli. La troballa és molt significativa per a posteriors obres. El signe es fet amb un gest, que deixa veure la vibraciñ de la mà, l'amplada del pinzell i la textura de l'oli. Val a dir, com analitzem en la *Sèrie Barcelona*, que en algunes de les cinquanta litografies, realitzades per aquestes mateixes dates damunt paper report, també trobem experiències similars amb l'ús de la tinta litogràfica.

La dona de la *Pintura amb marc modernista* té a veure amb les resolucions anteriors. Es tracta d'un cos esquemàtic que presenta dues cames que conflueixen en el cos, en aquest cas molt arrodonit, del qual en sobresurt per la dreta i cap a d'alt, el coll que es rematat amb una gran bola o cap. Entre els atributs més destacats, hi ha un sexe-aranya i dos pits triangulars en el cos ; dos segments puntejats per braços, que surten des del coll; una petita boca triangular i d'expressiñ perplexa o la tìpica disposiciñ

[793] Així ho fa el catàleg del fons de la FJM: *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 937, i així ho recolleix Dupin: *Painting (with modern-style frame)*. 1943. Oli i pastel damunt tela, 40x30 cm. CRP-653 (D-614). En el catàleg de Dupin de 1961 es titula *Peinture* i s'hi assigna, erròniament, la data de 1944. Vegeu Dupin 1961, p. 551, fig. 614.

de dues celles que formen un nas, amb dos petits ulls als costats, molt emprada als anys vint. No hi manquen els tres pèls de la cabellera. Potser l'element més curiñs sigui l'èmfasi posat en la senyalitzaciñ dels dits o ungles del peu esquerre, que gairebé semblen dirigir-se cap a l'espectador. L'ús de gruixudes pinzellades de color negre li confereix una rotunditat formal que contrasta amb els tons pastelosos i suaus del fons, on també hi ha una lluna decreixent blava. Un segon personatge o ocell es situa cap a la meitat superior dreta de la composiciñ, en l'espai estret que deixa el principal. La seva cara també té una expressió de perplexitat, a causa de que la boca és una ziga-zaga puntejada en ambdós extrems. Cal destacar que aquest motiu resta en lleuger contacte, per la zona inferior, amb un signe de l'infinit, que vendria a ser una definiciñ orgànica del signe del rellotge d'arena. Al mateix temps, aquest motiu està connectat amb un halter, de manera que tots tres elements es toquen.

La resta de l'acompanyament del personatge femení és el convencional d'aquests moments: ziga-zaga, espiral, arc, halter o dues estrelles realitzades amb un feix de quatre segments creuats pel centre.

Pel que fa a l'obra damunt paper, continuem amb les variacions al voltant dels dos grans temes de l'any 1942: *Dones (o Personatge), ocells, estrelles*; i *Personatge i ocell devant el sol*. Del primer tema en destaquem quatre exemples que participen de les mateixes característiques ja analitzades. En el cas de *Femme, oiseau, étoile*, la dona té un enorme cap del qual en sobresurt un prominent nas i una boca dentada [794]. Al costat hi ha l'ensamblatge de dos motius que creen un efecte de transparència: una dona sexuada a baix i un ocell a d'alt. *Personnage, oiseau, étoile*, torna a oferir-nos un gran motiu central d'un rostre de cap en forma de tubèrcul i

[794] Aquarel·la, pastel i llapis damunt paper, 65'5x46'3 cm. Reproduït a Dupin 1998, p. 59.

un gran nas que en sobresurt [795]. Com en l'obra anterior, té una boca dentada i, en aquest cas, presenta tres ulls amb cert efecte d'ombrejat volumètric. El fons evoca una forta turbulència de textures, taques, aquositats, pinzellades i nebuloses amb notes de vermell, verd, taronja i blau, així com una gran àrea magmàtica grisosa al centre de la composició.

La tercera peça, *Personnage, oiseau, étoiles*, presenta uns trets molt similars a l'anterior, especialment pel que fa a la iconografia [796]. La darrera obra: *Femmes, oiseaux, étoile* (Fig. XIV), potser la més rica pel que fa a la versatilitat de la línia i al tractament iconogràfic [797]. Com en obres anteriors hi conviuen vàries tipologies de línies en funció de l'ús del llapis o la tinta, de tal manera que afecten a les configuracions dels motius. Com estam veient, el llapis seria més propi dels motius més antics del vocabulari mironià: dones sexuades amb les mans enlaire; mentre que la tinta li crea la necessitat d'un major esquematisme que aplica a les transformacions formals dels signes. En aquest cas, pels ocells o algun personatge. La línia de la tinta també és assajada amb profusiñ en els elements d'enriquiment compositiu com són les estrelles, ziga-zagues, espirals, etc. Podríem dir que dues grans taques de color són les més destacades en un fons, per altra banda, molt auster. Tot i no ser esmentat al títol, un gran disc solar, situat just a l'angle superior dret presideix l'escena. És de color taronja i té la lìnia del perìmetre de color vermell. L'altra gran massa cromàtica, ocupa la meitat superior esquerra, i està desfeta per contrast amb l'anterior. És de colors ocres-marrons i negres, d'una suggerent textura nuvolada. A sobre hi trobem el signe formalment més novedós, de tota la composició: un ocell. Està realitzat a partir d'un triangle (cos-cua) i un cercle (cap) connectats

[795] Aquarel·la, pastel i tinta damunt paper, 45'7x66 cm.

[796] Aquarel·la, pastel i tinta damunt paper, 25 3/4x19 3/4 inches. Reproduït a *Joan Miró: Watercolors and Gouache* 1965.

[797] Llapis, tinta, aquarel·la i pastel damunt paper, 51'3x66'5 cm. Barcelona, 5-2-1943. Reproduït a *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, fig. 111.

per un segment (coll), el qual és travessat, en creu, per un altre segment (ales). De tal manera que aquesta senzilla i simplificada conjunció d'elements servirà a l'artista, també, per referir-se, ara a l'ocell, ara a la dona. El triangle del cos era un motiu molt freqüent dins el seu vocabulari que significava, en general, el cos de la dona. El segment que ara fa les funcions d'ales, ho farà pels braços, de tal manera que el resultat serà un signe polisèmic i ambigu que al·ludirà a l'ocell o a la dona depenent de la posició i la disposició que adopta, en relació als demés, dins la composició. Aquest mateix signe és emprat per Miró en la litografia número XLI de la *Sèrie Barcelona*, el que prova que les troballes d'un i altre llenguatge es podien bescanviar.

El segon gran tema de 1943 és, com dèiem, el del *Personatge i ocell devant el sol*, i pot adoptar configuracions més clàssiques o més novedoses. Entre les primeres hi ha *Personnage et oiseau devant le soleil* en la que Mirñ torna a crear una composiciñ d'ambient tens i crispat, a causa de les grans i ferotges boques dentades del personatge i de l'ocell [798]. Així com *Femmes devant le soleil*, una obra en la que l'artista fa conviure dues tipologies formals femenines, i concedeix un major protagonisme compositiu a l'estructura nodal de la més gran [799].

Com exemples de configuracions més novedoses, realitzades amb un sol dia de diferència, l'u i dos de febrer, hi ha *Personnages et oiseaux devant le soleil* i *Personnage et oiseau devant le soleil*. En el primer cas, el personatge té una estructura nodal, de tal manera que una línia feta amb guaix, com si es tractés d'un filferro, defineix els trets essencials del cos [800]. En aquest cas, un ull al cos i dos al cap, així com els tres pèls són fets, més

[798] Pastel damunt paper, 66x46 cm. Reproduït a Dupin 1961, fig. 72.

[799] Aquarel·la i guaix damunt paper, 24 ½ x18 inches. Reproduït a Stich 1980, fig. 45.

[800] Llapis, guaix, aquarel·la i pastel damunt paper, 72'7x50 cm. Barcelona, 01-02-1943.

prims, a llapis. Resulta curiós de comprovar que si bé el títol és en plural, en l'obra només apareixen el personatge esmentat i un altre de menors dimensions que es podria tractar d'un altre personatge o d'un ocell. El fons més manipulat de marrons i negres de la zona dreta contrasta amb la claredat del de la zona esquerra. Com sempre, nebuloses verdes, ocres, blaves, cels, roses i grogues posen les notes de llum i color a l'escena. Altres zones de color són la vermella de la meitat dreta del cap del personatge principal, o la taronja amb un nucli central vermellñs de l'astre solar.

Personnage et oiseau devant le soleil (Fig. 42) [801], és una de les obres més despullades d'aquests anys, en la lìnia de l'obra de 1942 : *Al clar de lluna*, amb la qual hi ha analogies formals substancials. Es tracta d'un personatge que s'estén a l'ample de la composiciñ, des dels peus de la dreta fins el cap de l'esquerra. Per la genuflexiñ d'una de les cames sembla que indiqui moviment. Com en l'obra de 1942, l'estructura del cos és gairebé d'una sola lìnia que parteix de la confluència de dos segments amb boles per les cames i peus. A partir d'aquì, la lìnia conforma el cos com una mena d'estrella de quatre punxes i s'estén en una gran ziga-zaga cap d'alt, per ser travessada per un altre petit segment en horitzontal, que defineix un signe de creu a mode de braços. Com en el cas anterior, no hi ha cap bola o punt que la remati i, per tant, resta sense cap. Si en l'obra de 1942 aquesta estructura es perllongava en vertical, ara, ho fa en horitzontal. Resulta característica la rebava o el lleuger ombrejat que dota de mobilitat i acompanya aquesta gruixuda línia, la qual, per altra banda, sembla feta amb el dit. L'acompanyen un ocell, fet amb un traç finìssim de llapis, i una estrella. Al fons de color ocre del paper, Miró únicament hi afegeix quatre nebuloses amb els colors bàsics: vermell, verd, blau i groc, que adapten

[801] Llapis, tinta, aquarel·la i pastel damunt paper ocre, 72'7x50'6 cm. Barcelona, 02-02-1943.

llurs formes a l'entorn de la potent presència del personatge. També hi deixa caure breus notes als espais buits delimitats pel cos-estrella. Per a Miró, sempre ha estat necessari el contrapès dels colors per contrarestar la presència del negre, que al llarg de la seva trajectòria no ha fet sinó incrementar-se.

> "Yo soy un pesimista, un torturado. El negro ha estado siempre en mi pensamiento y en mi obra. A veces, lo veo todo negro, al hombre y a su destino. El color de mis pinturas es un contrapeso, un deseo de romper lo negativo de la vida" [802].

Per altra part, el negre representa per a l'artista la mare dels colors i, fonamentalment és el color del poble, tal i com indica en una entrevista de 1969:

> "- Quins són els quatre colors bàsics per a la vostra creació pictòrica habitual ?
> Joan Mirñ respon amb sinceritat d'infant:
> - El negre, el verd, el blau, i el groc. Tots els altres colors giren a l'entorn d'aquests, per a mi. El negre, especialment, és la mare dels colors. A Mallorca, a Alacant, i a València, on el sol i la llum tenen una força intensa, el color "del poble", de molts anys i segles enrera, ha estat sempre el negre" [803].

Del conjunt de dibuixos preparatoris datats l'any 1943 en podem destacar dos grups. El primer gira entorn del tema de la dona –i en algun cas del personatge- envoltat de signes com el de l'ocell, la lluna, el sol, l'estrella, etc. El segon, torna a tenir la dona com a protagonista, però en aquest cas es tracta d'una dona amb un capell i una escala de l'evasiñ.

Dins del primer grup, ens centrem en set esbossos, tots ells datats. Els dos primers corresponen al dia deu de febrer, i Miró utilitza sengles motius de la dona per destacar-ne les espatlles amb dos monticles –tal i com féu als esbossos d'autoretrats de l'any anterior- i el cap. *Femme, oiseau, étoile* (Fig. 43) té una composiciñ que enllaça les espatlles amb el cap i l'ocell

[802] Fernández-Braso 1980, p. 15.

[803] Morey 1969, p. 11. Cal suposar que Mirñ es va oblidar d'incloure el color vermell dins l'espectre dels més volguts.

mitjançant una línia, de tal manera que dóna la sensació com si estiguessin fets amb un filferro [804]. Com en altres casos esmentats anteriorment, recorda als personatges del circ que l'amic A. Calder construïa precisament amb aquest material. En pocs esbossos o altres obres és tan evident la similitud formal. En aquest cas, el cap i l'ocell tenen unes imbricades estructures nodals. En *Femme dans la nuit*, només l'ocell té una disposició nodal, i no està connectat amb la dona [805]. Potser el motiu més singular de l'esbñs sigui el que sobresurt del cap allargat i oval de la dona. És un motiu encadenat, compost d'un rectangle, un cercle –amb una endinsada que recorda unes natges- i un triangle rematat per tres pèls. Si ho relacionam amb els esbossos que farà uns mesos després, podem suposar que es tracti d'una mena de capell o d'adorn.

En els cinc següents esbossos, Mirñ realitza variacions a partir d'un cercle o oval amb tres pèls com a cap, i dues cames molt primes com a cames. En cada un d'ells hi afegeix atributs: un gran sexe pilñs i un sol [806]; dos braços i natges, una lluna i un altre personatge semblant [807]; o les natges i l'orifici anal que es connecten amb un sexe pilñs, i una lluna [808]. Aquests

[804] FJM 1720. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció : « femme, oiseau/ étoile// 10-2-43// no ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 764. En el mateix quadern hi ha altres dibuixos relacionats amb el tema: FJM 1717-1719.

[805] FJM 1722. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : « no// 10-2-43// femme dans la/ nuit ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 765.

[806] FJM 1729 a. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripciñ: "28/5/43// femme devant/ le soleil// [60 f.] 100 f./ com l'anterior". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 939. Relacionats amb el tema hi ha FJM 1727 b i FJM 1728.

[807] FJM 1732. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Full solt. Inscripciñ: "28-5-43/ femme devant/ la lune// [60 f.] 100 f./ com l'anterior// 16-11-43". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 940.

[808] FJM 1730. Full solt inclòs dins Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 15'3x12'2 cm. Inscripciñ: « 16-11-43// hi ha elements massa/ realistes; suprimir aquesta tela,/ millor sintetitzada en "Femme/ devant le soleil" de la mateixa/ data ». Reproduït a Obra de Joan Miró 1988, fig. 941 ; Gimferrer 1993, fig. 776. Els

dos darrers esbossos estan relacionats, ja que en *Femme devant la lune* (FJM 1732), hi ha un segon dibuix, fet posteriorment, que és molt semblant a l'esbñs sense tìtol (FJM 1730). Com podem observar en les anotacions realitzades en aquest darrer full solt, inclòs dins el Quadern FJM 1696-1773 i 4490, l'artista busca la màxima capacitat de sìntesi i allunyar-se dels elements excessivament realistes.

Una variant d'aquesta configuraciñ és la de *Personnage, étoile*, també datat el dia vint-i-vuit de maig [809]. En aquest cas, però, al cap amb tres pèls i braços que té dues cames filiformes, cal afegir-li un curiós motiu que forma una semicircumferència i connecta el cos amb un sol i una estrella. Es tracta d'un enorme fal·lus erecte, tal i com ens ho confirma un altre esbós fet el dia setze de novembre [810]. Efectivament, aquest darrer esbós resulta molt més eloqüent que l'anterior en la caracteritzaciñ del sexe masculì, perquè al seu costat, hi ha dos testicles, i a la punta hi col·loca un cercle, a mode de gland, del que emana una efusió o líquid en forma de tres ratlles, un detall emprat en obres dels anys vint que podia significar orina o semen. L'acció es dirigeix cap a una estrella de cinc puntes situada damunt del cap del personatge. En aquest dibuix, a més, hi ha una altra mostra de la capacitat de metamorfosi i de juxtaposició de motius que caracteritzen en moment. Es tracta de que les llargues cames són travessades per tres petits segments, de tal manera que es converteixen en una escala de l'evasió.

Del dinou i vint-i-un de juny hi ha dos esbossos que aïllen diversos motius esquemàtics del vocabulari del moment: ull, espiral, ocell, ziga-

---

dibuixos FJM 1729 b, FJM 1731 a i b hi estan relacionats.

[809] FJM 1727 a. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció:« 28-5-43/ personannge, étoile// 100f./ [60 f.]/ fons blau, / fregat amb/ pinzells, pa-/pers i fregalls/ de Mallorca/ i escombretes/ emblanquinar". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 938. Altres estudis relacionats són: FJM 1721 i 1721 b, aquest darrer datat el 28.5.43; FJM 1722 b-1726.

[810] FJM 1725. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt cartolina, 15'4x11'2 cm. Inscripciñ: "16-11-43". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 775.

zaga, dona, etc. i els presenta gairebé com si es tractés d'una escriptura jeroglífica, el que ens confirma la voluntat d'elaboraciñ dels pictogrames d'un nou llenguatge [811].

El darrer tema desenvolupat en els esbossos de 1943 és el de la dona amb capell de l'escala de l'evasiñ, que l'ocupen entre els mesos de juliol i novembre (Fig. 44) [812]. Es tracta d'un motiu que n'ensambla tres, com indica el nom del tema. La dona sempre comença per la part superior del cos, és a dir, les espatlles, com si fos un monticle. El cap girat de perfil cap a la dreta a sobre, ofereix variacions més o manco a l'entorn de la forma del tubèrcul o del cercle amb prominent nas, tres pèls i, en general, un gran ull. El capell està conformat per tres elements: una base horitzontal, que pot ser des d'una simple lìnia, a un rectangle allargat o una barra de pa; un cercle i un triangle situats a l'extrem esquerre de la base. Finalment, a l'extrem dret de la base hi situa l'escala de l'evasiñ, definida per segments puntejats encreuats, que oscil·len entre dos la més petita, fins a quatre la més grossa. Si bé aquests elements es mantenen en tots els esbossos, n'hi ha alguns que són fets de manera més esquemàtica [813]. La variant més

[811] FJM 1664. Inscripció: « 120 m. fons vert/ fent-hi dessotà algun/ color fosc./ 19-6-1943 ».

FJM 1654. Inscripció : « 21-6-1943 ».

[812] FJM 1735. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció: « com les anteriors// 8/7/43// femme au/ chapeau à l'/ échélle de/ l'évasion ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 769.

FJM 1736. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció: « 8-7-43 ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 770.

FJM 1738 a. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció: « 8-7-43 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 942.

FJM 1736 b. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció: « 17-9-43 ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 772.

FJM 1737 a. Paper solt inclòs dins Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 11'2x17'1 cm. Inscripciñ: « 12-11-43 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 943. Aquest esbñs és fet damunt el paper d'una carta enviada a l'artista. Potser no es tracti d'una casualitat que l'escala de l'evasiñ la situa damunt del segell de Franco.

[813] FJM 1738 b. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

substancial és el llarg coll que connecta cos i cap, la manca d'ull i, un rectangle vertical del qual sobresurt un altre triangle amb tres pèls, que connecta el cap amb la base del capell. Aquests darrers, són elements semblants als emprats en l'esbós del mes de febrer FJM 1722. En alguns dels esbossos apareixen motius de la nit com ara la lluna o les estrelles i, també, s'en fa esment en algun dels tìtols, la qual cosa fa pensar en la dimensió nocturna planejada per la sèrie.

Inscripció: « 120 f. (bastidor al mas)/ fons blau cobalt// 18-9-43/ femme coiffée d'/ un chapeau à l'é-/ chélle de l'évasion [devant la lune]/ dans la nuit ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 773.

FJM 1739. Quadern 1696-1773 i 4490. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció: « 14/b/V ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 774.

5. *Sèrie Barcelona,* 1941-1944

La *Sèrie Barcelona*, composta per cinquanta litografies editades a Barcelona l'any 1944, constitueix una singular mostra de l'especial moment d'intensitat creativa de l'artista. Aquesta sèrie, els papers litogràfics de la qual comença a dibuixar a Montroig a partir de l'estiu de 1941, ens remet a una doble mirada. Per una part, al passat immediat, que ens permet considerar-los com gravats polítics ja que ens transmeten una contundent expressiñ d'allò monstruñs i allò violent de la Guerra Civil espanyola i dels rostres del nou poder. Per una altra, una mirada al present i al futur, a través de la qual llegim algunes de les seves solucions plàstiques i l'aposta per l'expressiñ gestual com indicis d'un nou horitzñ.

La primera al·lusiñ clara a la realitzaciñ d'aquestes litografies la trobem en un quadern d'anotacions i d'estudis de composiciñ. En ell, Mirñ hi escriu el següent:

> "(...) al fer les lithos no tenir el prejudici/ de fer-ne una després de l'altra, fer/com he fet a Montroig l'estiu 1941,/ preparar-les totes juntes (...)" [814].

Aquesta referència explícita a la seva realització ens obliga a revisar la data de 1939 com l'any en el que va començar la seva execuciñ, tal i com una part de la bibliografia venia argumentant [815]. També ho confirma una

[814] FJM 4403b (Quadern 4399-4644, c. 1941-42).

[815] Vegeu Leiris-Mourlot 1972, p. 37, on apareix 1939 com l'any en que la sèrie fou dibuixada sobre paper report a Montroig. Umland 1993, no fa constar que Miró estigués a Montroig en aquestes dates, p. 334.

Per la seva banda, Domènec Corbella apunta la data de 1939 com la de l'inici, perquè és l'any en que es produeix el fonament lèxic de l'etapa que se considera que culmina amb les *Constel·lacions*. Vegeu Corbella, 1993, p. 17-18.

declaraciñ de l'artista en el sentit que cap de les seves litografies fou feta a Varengeville:

> "(...) aucune lithographie de moi ne date de Varengeville" [816].

Sembla molt probable que l'artista comprés a Parìs, part dels diversos papers litogràfics i de calc que posteriorment va utilitzar, així com també els llapissos litogràfics necessaris per dibuixar en ells. En el viatge de fugida de la invasió alemanya de França, Miró duia una carpeta amb deu peces de la sèrie *Constellations*, realitzades a Varengeville. Amb ells, també va traslladar la resta de papers per la sèrie -vint-i-tres en total- i, amb molta probabilitat, els papers litogràfics, amb la previsió de dibuixar-los per després poder fer l'ediciñ litogràfica. Joan Prats, amic i editor de la sèrie, ens confirma aquest extrem, i fins i tot que Miró va treballar en ells durant la seva estança a Palma:

> "A Varengeville, Braque li va parlar de paper litogràfic. Braque havia conegut Marie Laurencin de molt jove quan tots dos anaven a l'Académie Humbert i sempre més hi va tenir amistat. Va ser Braque qui va dir a Miró que la Marie Laurencin portava sempre paper litogràfic a la bossa per poder-hi dibuixar en qualsevol lloc i moment per anar després al taller amb la feina feta. A Varengeville, Miró somniava tornar al taller de Roger Lacourière, però els alemanys s'acostaven a Parìs i no hi podia pensar com una cosa immediata. Per això la idea de poder treballar en una sèrie que ja tenia al cap tot esperant trobar taller on passar-la a la pedra li va semblar excel·lent i va adquirir una bona quantitat de fulls de paper litogràfic, que en el viatge de tornada tindrien lloc preferent en el reduït equipatge que portaven" [817].

En relació al fet que començàs a dibuixar la sèrie a Palma, no hi ha cap referència directa de l'artista ni documentaciñ, però es tracta d'una dada apuntada per J. Prats [818]. En un altre testimoni del mateix J. Prats

[816] Taillandier 1972, p. 115 i 119.

[817] Vegeu Borràs 1984.

[818] Segons el testimoni de Joan Prats, recollit per Maria Lluïsa Borràs, Miró va treballar primer a Palma i després a l'estiu a Montroig: "A Palma va dibuixar sobre els fulls de paper litogràfic i també els va portar a Mont-roig a l'estiu per continuar dibuixant." Borràs 1984.

recollit per M.Ll. Borràs, aquell apuntava que Miró portava un treball litogràfic a punt quan va tornar a Palma l'any 1940 [819]. Ens inclinem a pensar, més aviat, que J. Prats es referia a que Miró duia els papers *report* i no la sèrie ja dibuixada, així com que Miró va començar a fer els primers dibuixos sobre el paper report a Palma i que posteriorment continuà la feina, amb major intensitat, a Montroig a l'estiu de 1941. El gravador Fernand Mourlot considera que va començar la sèrie a Montroig [820]. Una altra dada que ens confirmaria que fou durant l'estiu de 1941 a Montroig quan la dibuixa, és una declaració del propi artista recollida per Yvon Taillandier:

> "C'est à Montroig que j'ai suivi le conseil de Braque" [821].

Aquest consell al que fa al·lusió -que a la vegada li va donar Marie Laurencin al propi Braque- era el de comprar paper litogràfic o *report* per poder dibuixar-hi amb llapis litogràfic, i d'aquesta manera poder anar al taller d'impressiñ amb la feina feta:

> "Braque m'a dit: "Ne vous en faites pas. Faites comme moi". Et il m'a donne un conseil que lui avait donné Marie Laurencin. Je n'ai pas suivi tout de suite le conseil de Braque"; "Il m'avait dit: "Vous achetez du papier report et vous dessinez dessus avec crayon lithographique". "J'avais acheté ce genre de papier à Paris" [822].

Dins de la bibliografia mironiana, s'ha vingut considerant la *Sèrie Barcelona* com el comentari plàstic de l'artista sobre la Guerra Civil

---

"Mirñ quite probably followed Braque's advice and purchase in France the transfer paper that he was later to use to draw the *Barcelona Series* in Majorca". Malet 1998, p. 228.

[819] "Miro portava un treball litogràfic a punt i vaig proposar-li de fer aquella edició a l'instant. No sé com, però vaig poder arreplegar els diner i l'edició es va fer. Vaig perdre la son. Quan vam tenir el tiratge fet, ens va semblar un miracle: era la Sèrie Barcelona". Borràs 1995, p. 19.

[820] "En Montroig empieza a dibujar sus litografias". Leiris-Mourlot 1972, vol.I, p. 23.

[821] Taillandier 1972, p. 119 i 122.

[822] Taillandier 1972, p. 115, 119 i 122.

espanyola. Aquest fet fou corroborat per ell mateix en declaracions a Georges Raillard, al referir-se a la implicaciñ política d'aquests gravats:

> "G.R. *Esa serie de cincuenta grandes litografías parece devolver su verdadero rostro a todos los monstruos que estaban en el poder.*
>
> J.M. La censura no vio que se trataba de grabados políticos. Y además, ya había pasado el tiempo; los terminé en 1944. A partir de la victoria franquista, los intelectuales y los artistas pasaron a ser automáticamente sospechosos. Sospechosos de todos los delitos que el régimen quisiera imputarles.
>
> G.R. *¿El poder no trató nunca de atraerle?*
>
> J.M. Nunca. El poder franquista me ignoró por completo. Hasta ahora es como si yo no existiera. Si hago una exposición en Nueva York o París y tiene éxito, silencio. Ni la mencionan.
>
> G.R. *Tápies (sic) recuerda, en un texto titulado:* Estafas culturales, *que un libro publicado en 1969 en Barcelona, titulado* Comprender la pintura, *no habla de usted en ninguna parte*.
>
> J.M. Desde el principio comprendieron que yo no era un bocado comestible" [823].

En unes declaracions a Y. Taillandier de 1972 trobem una altra al·lusiñ a aquesta dimensiñ polìtica de l'obra, en aquest cas, en relaciñ amb la duresa dels gravats de Goya:

> "Tout récemment on en a fait un film. On a pris des fragments de ces lithos - ils deviennent très durs, durs comme des Goya (c'est, du moins, ce qu'on m'a dit)- et, en même temps, on projette des choses de la guerre d'Espagne" [824].

Per altra part, resulta interessant la resposta donada per l'artista a G. Raillard quan aquest li insisteix en la possibilitat d'aconseguir un major impacte polìtic a través d'obres més clarament compromeses com algunes de Picasso.

> "*Aparte de* Aidez l'Espagne, Le Faucheur *y la* vidriera *de los arquitectos, de que ya hablamos, ¿no pensó usted en redoblar el impacto de su obra, hacer obras más directa y claramente comprometidas, como Picasso cuando grabó* Songe et Mensonge de Franco*?*
>
> *Songe et Mensonge de Franco* era possible para Picasso, porqué él era descriptivo, en tanto que yo... Todos mis personajes son grotescos. Sí, aquél puede ser Franco. Yo comienzo un personaje sin pensar en Franco, y cuando termino puedo decir: *Este es Franco*. Con toda seguridad." [825].

[823] Raillard 1998, p. 38-39.
[824] Taillandier 1972, p. 122.
[825] Raillard 1998, p. 221.

Miró contraposa aquí la faceta descriptiva de Picasso amb la seva de caràcter menys explícit i més subtil. Els processos de construcció també són antagònics, tot i que la contundència dels resultats és similar. Picasso parteix d'una imatge del dictador per procedir a la deformaciñ, encara que sempre conserva alguns atributs d'identificaciñ evidents. Mirñ, pel contrari, es capbussa en el propi vocabulari metamòrfic per trobar-hi les formes i els tractaments expressius que fan emergir els personatges grotescs als quals al·ludeix, i tota la càrrega de tensió que desprenen les composicions.

Bé sigui per una manca de comprensió de la càrrega política, o bé pel control sobre la possible repercussió en territori estatal, el cert és que no varen inquietar a la censura. De fet, totes les 250 estampes -50 amb un tiratge de cinc exemplars- se comercialitzaren als Estats Units a través del seu galerista a Nova York Pierre Matisse. Només es feren dues proves d'artista, una per a Mirñ i l'altra per a l'editor Joan Prats que no varen sortir a la venda. Com va passar amb una certa freqüència amb l'obra gràfica de l'artista, Jacques Dupin, fou el que posteriorment va donar nom a la sèrie [826]. El calc i la impressió foren realitzats a la Impremta Miralles de Barcelona en paper Torres Juvinyà [827]. Tot fa pensar que el gravador Enric

[826] Dupin 1993, p. 410.

Hem d'assenyalar que existeix una altre sèrie *Barcelona* composta per tretze aiguaforts i aiguatintes editades el 1973 per la Sala Gaspar de Barcelona que se complementa amb la sèrie *Mallorca,* composta per deu aiguaforts i aiguatintes, editada el mateix any per la Sala Pelaires a Palma de Mallorca.

[827] Fernand Mourlot comenta el següent: "En un viejo barrio de Barcelona, descubrió un sorprendente impresor, instalado en un pequeño taller sumariamente equipado; felizmente la litografía es en lo principal una tarea humana y de oficio, más que de materiales. El joven impresor Miralles probó que era un excelente artesano, buen conocedor de su oficio; supo trasladar correctamente a la piedra las obras de Miró y sacar buenas pruebas. El tiraje, limitado a cinco ejemplares, se vendió para pagar al impresor, a excepción de dos series reservadas, una al autor, la otra a Joan Prats, que era el editor", Leiris-Mourlot 1972, p. 23.

Tormo va participar en l'estampaciñ [828], com ho demostra una anotació del propi Miró:

"Gravador/ Enric Tormo/ Lousitana, 7-1er-1ª" [829].

Cal suposar, per tant, que E. Tormo era el jove que apareix en les fotografies que féu Joaquim Gomis del procés d'estampaciñ l'any 1944 [830].

Un dels aspectes més rellevants per l'anàlisi de la *Sèrie Barcelona* és la singular circumstància de que s'hagin conservat en els fons de la *Fundació Joan Miró* de Barcelona els papers litogràfics o *report* i de calc que l'artista utilitzà per dibuixar cada una de les cinquanta peces. Aquest material, així com els successius estats i proves d'assaig, ens proporcionen una abundant i particular informació del seu procés de creació. Miró va utilitzà quatre tipus diferents de paper, que identifiquem per la marca, tot i que, en alguns casos, sigui molt difícil la seva lectura exacta. A) És el de unes dimensions més grosses, 64'5x50 cm. aproximadament, i hi podem llegir la següent marca i inscripciñ: "Papier à report le glorieur/ b/ remplaçant le chine et l'humide/ s'intercale légèrament". Correspon als següents números de la sèrie: 5, 8, 9, 11-23, 25, 28, 30, 32, 33, 35-38, i es tracta de paper litogràfic o *transfer*. B) El segon té la inscripció: "Transparentes/ nt 3/ hornpapier/ dünne sorte/ b", i unes dimensions aproximades de 63'5x46'5 cm. Correspon als números: 2, 3, 10, 34 i 41, es

---

L'any 1947 l'editor Curt Valentín publica a Nova York una reproducció de quaranta litografies d'aquesta sèrie. La tirada és de 1500 exemplars amb un format de 27'5 x 24'5 amb el títol *The Prints of Joan Miró*.

[828] Segons l'historiador Antonio Gallego, Enric Tormo va col·laborar en l'estampaciñ. Vegeu Gallego 1979, p. 472. També José Corredor Matheos ha afirmat que el gravador Enric Tormo -vinculat posteriorment al grup Dau al Set- participà en aquesta estampació. Vegeu Corredor-Matheos 1996, p. 42-43.

[829] FJM 4445, Quadern FJM 4438-4447.

[830] El galerista Joan Gaspar també recordà la participaciñ d'Enric Tormo: "En aquest estudi [Passatge del Crèdit] és on fa la sèrie Barcelona, estampada per Tormo i comentada per Joan Prats, que trigaria uns anys a exposar-se". Vegeu Ribas 1997, p. 163.

tracta d'un tipus de paper de calc transparent. C) El tercer tipus té una major dificultat de lectura i únicament llegim la paraula: "Patent...", té unes mesures aproximades de 63x47'5 cm. Correspon als números: 1, 4, 6, 7, 26, 27, 29, 31, 39 i 40. És el paper de més gruixa, semblant a una cartolina, i és opac. D) Finalment, en el quart apareix la marca: "Cote colle/ Paris/ f. Charbonell", i medeix 32x25 cm. aproximadament, pertany als números: 44-46, 49 i 50, i se tracta d'un altre tipus de paper litogràfic que encara avui en dia es comercialitza. La maqueta de la litografia número 24 està fragmentada en 12 trossos i ens inclinem a deduir que se tracta de paper del tercer tipus o C), mentre que les dels números 42, 43 i 48 no s'han conservat. Per la seva comercialització, se va dividir la sèrie en tres tipus de dimensions: a) que correspon al primer tipus; b) al segon i tercer; i c) al quart [831].

Ens interessa també ressaltar dos aspectes essencials de les inquietuds explorades per Miró en aquesta sèrie. Per una part la qüestió tècnica i procedimental, que ens permet comprovar el grau de capacitat de diàleg amb el material que pot arribar a establir. Per una altra, assenyalarem la importància de dita sèrie com un lloc d'intersecciñ en el que conflueixen part de la iconografia i del vocabulari ja consolidat per l'artista, amb una renovada sàvia -que ve investigant en l'obra sobre paper dels últims anys- que suposarà el punt d'inflexiñ cap a aspectes gestuals de la seva obra posterior [832].

Des de les primeres incursions dels artistes Jean Arp i Max Ernst en l'obra gràfica quan encara cal considerar-los dins l'òrbita del Dadaïsme, la relaciñ dels artistes surrealistes amb les tècniques d'estampaciñ i gravat fou

[831] Carta de P. Duarte a P. Matisse 20-12-44. PML.

[832] Per una anàlisi estructuralista i lingüística de la sèrie vegeu Corbella 1993. Es tracta d'una publicaciñ de caràcter divulgatiu de la seva tesis doctoral: "Anàlisi del sistema idiolectal de la *Sèrie Barcelona* de Joan Mirñ (morfogènia i composiciñ)", Universitat de Barcelona, 1987.

constant. Cal considerar natural el fet que s'establì d'una fructìfera i ìntima relaciñ entre els artistes i els poetes de l'entorn surrealista, especialment si tenim en compte el caràcter marcadament literari del moviment. El nivell de compenetració que demostren els artistes i els poetes resulta explícit en els nombrosos llibres realitzats conjuntament i que assoleixen cotes paradigmàtiques quan a la manca de barreres expressives d'ambdñs llenguatges [833].

En el cas de Miró, va adquirir una dimensió essencial la relació amb els poetes amics de Masson de la rue Blomet: Paul Eluard, Max Jacob, Michel Leiris, Georges Limbour o Roland Tual. Serà la dècada dels anys trenta la de major activitat i difusió del grup surrealista liderat per André Breton. Als Arp i Ernst ja esmentats, cal afegir noms com el de Masson, Dalí, Tanguy, Seligman, Matta, Brauner o Domínguez, per citar els més rellevants, que es vincularen amb les tècniques d'estampació i gravat. La importància dels tallers de Lacourière, Haasen, Charlot Frères i, especialment, Hayter fou fonamental per duu a bon terme les aspiracions dels artistes. Precisament la influència d'aquest darrer a l'exili de Nova York als anys quaranta fou una peça clau en la continuïtat de les activitats surrealistes als Estats Units d'Amèrica.

La relaciñ de l'artista amb la tècnica litogràfica havia començat l'any 1930, quan realitza una petita litografia en negre per la revista *Cahiers d'Art* dirigida per Christian Zervos. El mateix any, Éditions de la Montagne de París publica el llibre de Tristán Tzara *L'arbre des voyageurs* amb

[833] "Its programs, literature, and art were more widely disseminated in illustrated reviews than in any other form, but with poetry remaining a central concern, the movement's collective endeavor was perhaps best represented in the books created jointly by its poets and painters. For several leading surrealist artists, their early and often most original prints, which they contributed to books by their poet friends, established the essential elements of their printmaking and the personal approaches to it that they developed over the following decades". Rainwater 1997, p. 29.

quatre litografies de Miró [834]. Es tracta, en general, d'obres dotades d'una iconografia i d'un sentit compositiu austers que participen de l'obra pintada i especialment dels *collages* del moment.

Les incursions de l'artista en diverses tècniques del gravat havien començat l'any 1928 i seran constants al llarg de la dècada dels trenta. La iniciaciñ i l'aprenentatge de les tècniques a la punta seca, al burí i a l'aiguafort la realitza amb l'artista Marcoussis. El 1928 s'edita el llibre de *pochoirs* per a *Il était une petite pie*, de Lise Hirtz [835]; i l'any 1933 s'editen els tres aiguaforts per al llibre del poeta Georges Hugnet titulat *Enfances* [836], així com la punta seca *Daphnis et Chloé* que li havia proposat de fer l'editor de la revista *Minotaure*, Tériade. Entre els anys 1934 i 1936 realitza *D'Ací d'alla* n. 179; *Cahiers d'Art* n. 1-4; les il·lustracions del llibre de Benjamin Péret: *Au paradis des fantômes* [837]; *Essais par Anatole Jakovski* [838] i *Femme et chien devant la lune* [839].

Però no serà fins l'any 1937 amb el *pochoir Aidez l'Espagne*, quan l'artista no entri dins una nova dinàmica que ens posa davant els antecedents més clars de la forma i l'esperit que culminen amb la *Sèrie Barcelona*. Pel que fa a l'obra gràfica, l'any 1938 és clau per entendre la somatització del trastorn que li produeixen els aconteixements derivats de la guerra civil espanyola i la pujada dels totalitarismes a Europa, així com també per observar el procés de metamorfosi del seu llenguatge. Cal

[834] Dupin 1993, p. 407-08. El gravador Fernand Mourlot veu en aquestes obres, encara, un moment d'iniciaciñ en els processos de dita tècnica: "Pero los recursos del procedimiento no se le revelaron aún. Como a Picasso. Un tiempo de indiferencia siguió a los ensayos. Los dos grandes artistas se desquitaron cuando comprendieron la variedad y la calidad de los resultados obtenidos con la litografia". A Leiris-Mourlot 1972, p. 22.

[835] Lise Hirtz és el pseudònim de Lise Deharme. París, Jean Bucher, 1928.

[836] Parìs, Cahiers d'Art, 1933.

[837] París, Henri Parisot éditeur, 1934.

[838] Anatole Jakovski, *Vingt-Quatre Essais*, París, G. Orobitz, 1935.

[839] Baum 1997, p. 84, 87 i 88.

recordar que aquest mateix any, Miró enllesteix a la premsa de Marcoussis un conjunt de gravats editats per Roger Lacourière a París [840]. D'aquesta manera, hi podem resseguir algunes de les més notables troballes que el caracteritzen i que inevitablement sorgeixen paral·lelament a la recerca pictòrica [841]. És així que cal parlar de l'entramat a mode de xarxa i de distribució *all over* en certes composicions com *Portrait de Miró, Astres et danseurs* o *Les trois soeurs*. En el primer cas, és un aiguafort singular per la doble autoria de Miró i Marcoussis. Ens hi interessa destacar, ara, l'absoluta congestiñ de l'espai a partir de línies que el segmenten i de l'acumulaciñ d'elements celests que evoquen el caràcter visionari mironià. En el segon cas, observem un fons totalment blanc i sense cap tipus de tractament atmosfèric que doten a la composiciñ d'una especial nuesa. Hi destaquen a mode col·lectiu les figures esquemàtiques dels ballarins entremesclats amb les dels astres tots sempre definits per una línia gairebé quebrada que intenta evocar una certa musicalitat i ritme a l'espai. En un altre sentit trobem l'abigarrament de *Les trois soeurs* aconseguit amb l'emplenament absolut dels intervals entre les germanes i els ocells amb trencadisses espirals de nebuloses.

Un segon grup de gravats es caracteritzen per la configuraciñ d'un espai de flotació, en el qual hi ha dispersos -gairebé sense contactes físics- una sèrie de personatges i elements majoritàriament de l'àmbit celest. Sñn els casos de *Bijou et cadre*, *L'usage de la parole* [842], *Femme et volcan*, i *Paysage meurtrier*, en aquests dos darrers cal anotar, a més a més, algunes

[840] Vegeu Dupin 1984, p. 11-12 i Dupin 1993, p. 409.

[841] "This group of etchings constitues (along with the previously mentioned archievements of Dalì's prints of the 1930s and Tanguy's entire oeuvre) one of the strongest statements of commitment in the history of surrealist printmaking". Baum 1997, p. 88.

[842] Per a la revista de Georges Hugnet *L'usage de la parole* n. 3, París, Cahiers d'art, 1940.

zones definides per les reserves de blanc del paper fetes durant el procés de producció del gravat, així com la riquesa texturada i ombrejada dels fons.

De la mateixa manera que resulten especialment angoixants les deformacions i la gestualitat d'obres com *La baigneuse*, *L'aigle et la femme la nuit*, *Sablier couché* [843], *La ligne d'horizon* i *XXè siècle n. 4*.

També podem copsar la tensió psicològica que aproximaria aquestes peces a la *Sèrie Barcelona* en *L'eveil du géant*, *La géante*, *Sèrie Noire et rouge*, *Solidarité* o *Fraternity* [844]. *L'eveil du géant*, on observem el gest esfereïdor del gegant de perfil amb el braç enlaire, estaria vinculat amb un gest semblant del *pochoir Aidez l'Espagne*, en aquest cas però, amb el puny estret. I fins i tot, l'actitud de revolta i de crit en el cel l'aproximaria, així mateix, a l'emblemàtica obra *Le facheur*, desapareguda del Pavelló de la República espanyola a l'Exposiciñ Universal de Parìs de 1937. Per altra banda *La géante*, *Solidarité* i *Fraternity*, participen de certs punts d'unió pel que fa la disposició iconogràfica del personatge femení amb els braços enlairats o a la riquesa del tractament del fons, entre d'altres. Quan a la *Sèrie Noire et rouge*, Miró experimenta en aquests vuits aiguaforts la combinaciñ de planxes entintades en negre amb d'altres en un vermell-taronja encès, que convoquen a tres personatges temorosos i un quart angoixant [845]. L'atmosfera es caracteritza per la càrrega d'elements embrincats i superposats del seu repertori, especialment astres, flamarades, ocells i segments puntejats.

[843] Pel llibre d'Alice Paalen: *Sablier couché*, París, Sagesse, 1938.

[844] *Solidarité* (1938), él el tìtol d'un àlbum amb un poema d'Eluard i il·lustracions de Masson, Picasso, Tanguy, Hayter i el mateix Miró. *Fraternity* (1939), era un gravat per a un text d'Stephen Spender. Totesdues obres inicien la relaciñ de l'artista amb el gravador Stanley W. Hayter.

[845] Segons J. Dupin, l'origen d'aquestes vuit estampes es deu al retrobament amb Picasso al taller de R. Lacourière, en el qual el malagueny hi començava a gravar aiguatintes en colors. Dupin 1993, p. 409.

J. Dupin s'ha referit de manera encertada, en relaciñ a aquestes obres de 1938, al fet que l'artista no tracta o il·lustra el drama exterior, sinó que ho interioritza i ho interpreta a través de les distorsions dels seus personatges, formes i colors [846].

En definitiva, Miró ja ens mostra en aquestes peces una gran quantitat de recursos expressius i, alhora, noves possibilitats lingüístiques que posarà al servei del testimoniatge d'un context dramàtic, però també d'una volada evasiva necessària per a mantenir el propi equilibri mental. L'exorcisme de la tragèdia i l'evasiñ seran, indubtablement, els dos grans eixos al voltants dels quals s'articula l'obra mironiana entre 1937 i 1945.

Tanmateix, no torna a realitzar litografies fins la *Sèrie Barcelona*, el que suposarà el reencontre amb aquesta tècnica i, sobretot, la investigació a fons de les seves possibilitats expressives, que J. Dupin no dubta de qual·lificar com la primera obra mestra en litografia de Miró [847], tot i que Fernand Mourlot considera que Miró no descobreix realment la litografia fins després de la liberació a París:

> "Tras la libreraciñn, Mirñ volviñ a Parìs, y allì descubriñ verdaderamente la litografía. Uno de los mejores impresores franceses se le unió: Célestin, que se convertirá en un amigo del maestro catalán" [848].

Cal recordar que la dècada dels quaranta va experimentar una renovada atenció per la litografia en color, de la ma de Braque i Picasso i del mateix mestre litògraf F. Mourlot a París [849].

L'exposiciñ *Le Súrrealisme en 1947* a la Galeria Maeght de París, marcarà el retrobament de molts exiliats i la incorporació de nous artistes afectes al moviment. El gravat també torna a agafar un nou impuls a través

[846] Dupin 1993, p. 409.
[847] Dupin 1993, p. 410.
[848] A Leiris-Mourlot 1972, p. 23.
[849] Vegeu Hults 1996, p. 688 i ss.

de les edicions de galeries importants com la Louise Leiris, Maeght o Buchholz [850].

En el procés de realització de la *Sèrie Barcelona*, podem, al menys, diferenciar dos moments. El primer correspondria a la fase en que l'artista decideix començar a dibuixar sobre els papers litogràfics i de calc, tant a Palma com després a l'estiu de 1941 a Montroig, i no sabem el lapse de temps que hi dedicà. Mentre que el segon seria el període en que es produeix l'edició, a principis de 1944, i abans del 15 de maig, data en que sabem que la impressió havia finalitzat

> "...Te hablé hace algún tiempo de que/ estábamos imprimiendo unas litografías/ hechas últimamente. He activado/ el tirage de las pruebas y ahora están/ ya terminadas..." [851].

La curiositat i l'instint innats de l'artista per investigar les màximes possibilitats dels materials, tècniques, instruments, etc. són característiques que afecten, de manera especial, a la seva obra gràfica i que es donen cita en aquesta sèrie. Miró sempre ha demostrat una especial atenció pels fons de les obres, bé es tracti de teles, papers o qualsevol altre tipus de material. Aquest interès és consubstancial amb el seu procés de treball. De l'atenta visió i del diàleg amb el suport verjo emergeixen els punts de partida que desencadenen las seves imatges, grafismes i composicions. Es tracta d'un procés d'interacciñ en el qual, tots els recursos dels seu vocabulari són invocats pels reflexos, les impureses, els petits grums o tot tipus de punts d'atenciñ que només un artista com ell sap captar pel seu profit. Un

[850] "With the war over and a new era unfolding, modernization continued as always. In the realm of art original prints gained new popularity as an independent art form. New publishers began to emerge, many in the form of galleries publishing editions of their own coterie of artists (Buchholz in New York, for Masson; Louise Leiris, the continuation of Kahnweiler's old Galerie Simon, in Paris, for Masson and Picasso; Maeght, also in Paris, for Miró, Braque, Giacometti, etc.; small galeries like Marcel Zerbib's Galerie Diderot, publishing Ernst and Tanguy; Nierendorf in New York -before moving back to Berlin- loyal and attentive to Seligman; and quite a few others.". Baum 1997, p. 97.

[851] Carta de Miró a P. Duarte 15-05-1944. PML.

quadern d'anotacions, començat el mes de juliol de 1941 a Montroig, ens serveix de guia per millor comprendre les inquietuds d'aquest moment [852]. Com és una pràctica habitual, el projecte de treball ho va preparar com una sèrie. En aquest cas, Miró volia anar treballant al mateix temps en totes les obres que la composaven, anar mirant-les repetidament i deixar que elles mateixes s'anessin fent soles, gairebé com si es tractés d'un procés de germinació i de creixement vegetal:

> "...quan no/ treballi anar-les mirant i fer-hi lo/ que se m'ocorri, que és vagin fent so-/les, com els dibuixos i pintures" [853].

Un dels aspectes més importants que afecten a la gran majoria de les litografies són els fons texturats realitzats a través del fregat sobre cartons, objectes metàl·lics i, especialment, paper de vidre:

> "En me servant du papier de verre j'ai dessiné, à l'époque, sur une cinquantaine de feuilles. Cinquante fuilles exactement..." [854].

Aquest procediment provoca una àmplia varietat d'empremptes que donen a les composicions una rica atmosfera, activada, a més a més, per altres recursos com les nebuloses difuminades, els puntejats o les empremtes dels dits. En són exemples destacats els números 1, 2, 3, 4, 6, 22, 34, 41, 45, 46 i 47. També Mirñ fa participar d'aquest joc de ressonàncies les diverses gradacions i intensitats d'impressiñ. Tots aquests recursos, aconseguits exclusivament amb el color negre, inevitablement

[852] Quadern FJM 4399-4644. En aquest quadern hi ha un conjunt d'anotacions sobre procediments tècnics de gravat i ceràmica, entre d'altres, especialment interessants. Les pàgines que corresponen a la litografia són les següents: 4403, 4403b, 4404 i 4404b.

[853] FJM 4403b. Anys més tard, afirmarà que treballava com un jardiner que va tallant les fulles i en un moment donat, podant per a que els fruits creixin. Taillandier 1959.

[854] Taillandier 1972, p. 122.

evoquen la rica i equilibrada policromia de la sèrie de les constel·lacions, encara que ara ens predisponguin a un to més tràgic [855].

Per a un artista com Mirñ, atent a tot allò que l'atzar posa en el seu camì, el procés d'impressiñ en el taller va suposar el segon moment d'especial tensiñ creativa. Com hem vist, cada una de les composicions partia dels dibuixos realitzats sobre paper, tot i que no necessàriament litogràfic o de calc. En general, i llevat d'alguns casos, de cada estampa es conserva la maqueta i dues proves d'estat, l'última d'elles amb el "conforme" de l'artista. La *Fundació Joan Miró* compta, endemés, amb una col·lecció completa de la sèrie, la que va pertànyer a Joan Prats i que va donà a la Fundació el juny de 1975 [856]. Es tracta d'una prova d'artista: *Épreuve d'artiste*, signada i datada per Miró [857].

En aquesta dinàmica de treball, és molt probable que l'artista fes correccions fins i tot sobre la mateixa pedra litogràfica, en funció de la qualitat d'impressiñ del paper report o de com havien funcionat determinades imatges.

La sèrie completa té una unitat magnífica com un conjunt tancat d'obres que traspuen un mateix alè que les recorre i una mateixa intenció creadora. Resulta, per tant, difícil establir uns criteris rígids que ens permetin discriminar agrupacions dins de les cinquanta litografies. Un dels possibles, que seria tenir en compte els quatre tipus de paper emprats per a dibuixar-hi cada una de les peces, ens sembla que no és prou significatiu ni a nivell formal, ni iconogràfic, i no implica cap tipus de diferenciació de la

[855] Vegeu Malet 1998.

[856] "Joan Prats, l'amic i el més gran col·leccionista de l'obra de Mirñ a Catalunya, sentia predilecciñ per la "Sèrie Barcelona", que va tenir sempre penjada, en la seva totalitat de cinquanta peces, a la cambra, més aviat reduïda, que li feia d'estudi i dormitori, fins el dia de la seva mort.", Borràs 1984.

[857] La prova d'artista de Mirñ la va regalar al Fogg Art Museum, Harvard University Museums, Cambridge, Massachusetts.

mida de la taca posterior. En qualsevol cas, hem optat per realitzar la nostra anàlisi a partir de determinats trets que ens permeten establir certes agrupacions de litografies en funció de paràmetres en funció de paràmetres iconogràfics i de procés d'execuciñ:

1.- Personatges aïllats i fons nets: 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 32, 33, 37, 42, 43.

2.- Profusió iconogràfica i atmosfera texturada: 5, 11, 14, 19, 21, 22, 24, 29, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49.

3.- Configuracions nodals: 6, 23, 26, 27, 28, 31, 38, 39, 40.

4.- La importància del gest: 1, 2, 3, 4, 7, 10, 18, 25, 30, 34, 36, 41, 50.

Grup 1

1.- Personatges aïllats, sense cap tocament ni interactuació, i fons nets: 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 32, 33, 37, 42, 43.

Aquest grup d'estampes està caracteritzat pel fons gairebé sense cap tipus de texturaciñ o d'espai atmosfèric que envolti als personatges, la qual cosa les diferencia d'una manera evident de la resta de la sèrie (Fig. 45, 47, 51, 52, 54). Únicament trobem determinades zones emplenades dels diversos personatges, així com dels espais d'intersecciñ de les seves parts. També algunes zones i motius borrosos que sembla com si l'artista només volgués deixar intuïts o pel contrari hagués eliminat per alguna causa. En la litografia número 9 (Fig. 46), per exemple, veiem com el cos i el cap de la dona, així com les ales i el cap de l'ocell sñn emplenats pel tipus de

granulat característic que tant sovint es repeteix en la sèrie, produït pel *frottage* del paper de transferència sobre paper de vidre i/o cartó. Si ens detenim a fer un seguiment de la realització de la litografia número 13 (Fig. 48) observarem com pot haver-hi sensibles diferències entre el dibuix sobre el paper i el procés d'estampaciñ. En aquest cas, la maqueta és de *papier a réport* i hi apareixen els cossos dels dos personatges dels costats totalment emplenats. Tanmateix, a l'estampa final i a les dues proves d'estats apareixen aquests cossos blancs, tret d'un dels braços del de la dreta. També cal apuntar que als estats i a l'estampa hi ha en tota la meitat esquerra una superfície carregada de cercles entrellaçats que no són a la maqueta i per tant cal suposar que es feren directament sobre la pedra amb algun tipus d'estri metàl·lic. Resulta inevitable, pel context analitzat en que es desenvolupa l'obra, esmentar la possibilitat de l'al·lusió al vitrall de la Catedral de Palma. En qualsevol cas, pensem que resulta una cita poc clara i que sembla més probable que sigui producte de l'atzar quan degué utilitzar algun estri del taller. El moviment rotatori i la insinuació de la figura geomètrica degueren ser del seu agrat. Igualment resulta explícit en aquest sentit les estampes números 15, 16 i 32. En la primera (Fig. 49), a l'entorn del braç esquerre del personatge principal hi podem observar una nebulosa granulada que a la maqueta hi era molt més accentuada, com també ho eren altres que es perden durant el procés de realització de la peça. En el cas de la segona (Fig. 50), trobem un *pentimenti* de l'artista. L'ocell que apareix entre els dos personatges centrals va quedar amb una deficient taca d'impressiñ, la qual cosa fa que l'artista hi juxtaposi un altre ocell de factura més filiforme i de cos quebrat. En el tercer cas (Fig. 53), la zona barrada a la maqueta era un espai rectangular a l'entorn del cap de la figura femenina i que també resulta gairebé imperceptible a l'estampa.

Les escenes ens presenten els personatges sense cap tipus de contacte físic entre ells, tret de la número 43 (Fig. 57) i sobretot de la número 37 (Fig. 55), en la que es dñna un dels casos més clars de l'ús de la transparència dels cossos -en aquest cas la juxtaposició dels braços del personatge central amb part del cos i del cap del personatge de l'esquerra. D'aquesta manera apareixen perfectament perfilats i tancats en els lìmits de les seves configuracions. Composen una variada tipologia de personatges contornejats que Miró ha anat incorporant al propi repertori al llarg dels anys [858]. Una altre característica que no és exclusiva d'aquest grup, però sì que hi és mostrada de manera més explícita i reiterada, fa referència al sentit pla i hieràtic dels cossos i de la gestualitat. Aquest fet fa que puguem enllaçar aquest tipus de tractament amb el dels anys anteriors, especialment amb el que és majoritari en la sèrie *Constellations*. En aquest sentit, podem parlar d'un tipus de configuraciñ que resulta molt habitual del repertori mironià i que encara continuarà utilitzant en èpoques posteriors.

A nivell iconogràfic hi ha un predomini absolut de la dona que exhibeix el sexe. Dins de la trajectòria de l'artista es pot seguir una evolució morfològica de la vagina femenina que arriba a un tipus de definició molt repetida en aquesta sèrie i que consisteix en la forma alveolar o mandorla dividida en dues meitats, flanquejada per tres ciliacions a cada costat [859]. Una de les meitats és ressaltada en color negre

[858] Domènec Corbella n'ha diferenciat fins a cinc tipologies anatòmiques essencials: "1. El tronc i les extremitats unificats formen una sola àrea. 2. La unificaciñ anterior girada forma dues àrees. 3. La juxtaposició del tronc, braços i coll forma tres àrees. 4. Encreuament del tronc i braços unificats. 5. Juxtaposició del tronc i de les extremitats separades". Corbella 1993, p. 72.

[859] "(...) després d'una exhaustiva tabulaciñ dels personatges de la *Sèrie Barcelona*, veiem que la dona que mostra l'esmentat ideograma s'imposa i es proclama campiona de tot l'univers orgànic o antropomorf. Aquesta conclusió, segur que es pot fer extensiva a tota la producció de Miró per poc que recapitulem. És important perquè conscientment o inconscientment, creà un llenguatge basat en una idea o concepte que

indicant obertura mentre que la meitat blanca és indicativa de tancament, encara que en pintura, el vermell indica el sexe obert [860]. Aquest peculiar motiu s'ha considerat com la representaciñ d'un sexe-sol o d'un sexe-aranya, depenent de la lectura que es fa de les pilositats, lligada a les flamarades o bé al sentit amenaçant de les terminacions en punta. Potser sigui necessari plantejar en aquest punt el sentit que Miró va afirmar que tenia aquesta dimensió sexual de la seva obra. Ho manifestà, de manera ben explícita, en les converses amb Georges Raillard:

> "*En Palma, lo recordará usted, interrumpimos una discusión acerca del sexo en sus obras. Todas sus obras son fuertemente sexuales, sexuadas. Quizá más que las de Picasso.*
>
> Las de Picasso son tal vez más eróticas. Cuando yo hago un gran sexo de mujer es como una diosa, como el nacimiento de la humanidad.
>
> *Pero cuando el sexo es una araña que parece dispuesta a capturar, a devorar...*
>
> Esa cosa como una araña de la que usted habla es más bien el pelo. Y como se parece a las arañas, se vuelve maligno.
>
> *Nos alejamos de la diosa de la fecundidad.*
>
> Es una fecundidad, pero es igualmente amenazante.
>
> *¿Por qué lo es?*
>
> Ah, eso... Lo dije a mi pesar... Ya ve usted cómo es la humanidad, siempre amenazante, a la derecha y a la izquierda; estamos amenazados por arriba y por abajo.
>
> Una especie de amenaza general que pesa sobre la humanidad. No pienso en ello, evidentemente, en el momento en que trabajo." [861].

Com es desprèn d'aquestes declaracions, Mirñ posa tot l'èmfasi en dos aspectes: la idea de fecunditat i la idea d'amenaça.

Dintre d'aquest grup d'obres cal parlar de les litografies números 42 (Fig. 56) i 43 a causa de certs trets específics. El format de la composició és apaïsat i en totes dues hi destaquen sengles parelles que exhibeixen els atributs sexuals, i on la dona adopta una posició invertida. En la número 42

---

podríem qualificar de *Magna Mater*, que tanta relació té amb la naturalesa i la pàtria, a la vegada que personifica la suprema virtut". Corbella 1993, p. 48.

[860] "En cuanto a los colores, en principio, el lado rojo representa el sexo abierto, y el lado negro el sexo cerrado". Raillard 1998, p. 218.

[861] Raillard 1998, p. 217.

aquesta dona sembla acosada per un ca, l'única representaciñ d'aquest animal en tota la sèrie. Està caracteritzat pel sexe i especialment pel cap gros amb tres ulls, una gran mandíbula oberta amb sis dents i un gran nas, una configuració semblant a la del personatge principal de la litografia número 21. Al costat esquerre hi ha una altre figura femenina de menors dimensions que observa l'escena sense prendre'n part. La resta de la composició està poblada per estrelles, segments amb boles o halters i, a la zona inferior, per dos personatges filiformes. La litografia número 43 ens mostra a dos personatges, masculí i femení, que pareixen immersos en una mena de dansa eròtica ritual. Totsdñs exhibeixen els sexes d'una manera ostentosa i sñn d'unes dimensions especialment notables dins la iconografia mironiana. La disposiciñ dels cossos i l'efluvi lìquid que surt del penis erecte accentuen el sentit envolvent. En aquest cas sí es dóna un lleuger contacte físic entre un cap i una cama, i un pèl i el penis. Com espectadors hi assisteixen una serp i un ocell androcèfals a l'angle superior i inferior dret respectivament, que semblen haver-se intercanviat els seus hàbitats naturals.

Tornant al tema de l'erotisme, resulta evident com Mirñ considera que no li interessa en la seva obra:

> "*¿No hay acuerdo erótico entre el hombre y la mujer?*
>
> No, no hay cosas eróticas. Algunas veces he representado el coito. Y el personaje masculino siempre está amenazado por la mujer. El hombre será devorado por esa mujer amenazante.
>
> *Breton, el profeta de la mujer protectora, mediadora, le habló de ello...*
>
> No, no, creo que eso se le escapaba a Breton. Pinté un coito a la luz de la luna, un gran sexo masculino con un trazo que es el coito, el contacto físico del hombre con la mujer.
>
> *¿Representación del erotismo o el recuerdo de que toda tela, toda obra, es erótica, es movimiento sexual imitado?*
>
> Más que un movimiento sexual, si hago un gran sexo masculino con los testículos, para mí es algo sagrado. Eso no es erótico. Es como la semilla de un árbol que crece bajo la tierra; la lluvia la hace germinar y se convierte en un

> árbol. Es el nacimiento de un árbol. El sexo es lo que me llega con mayor espontaneidad en cuanto al nacimiento. Eso sì." [862].

En el cas de la litografia 43 no podem parlar d'un coit. Tampoc sembla que el personatge masculí, en aquest cas, adopti una actitud passiva davant l'amenaça de la dona, sinñ que és ell, amb el penis erecte d'unes dimensions similars a tot el tronc del propi cos, el que busca el contacte físic amb la dona. El sentit que per a Mirñ tindria l'escena estaria prop d'una voluntat d'expressar quelcom sagrat lligat al cicle vital que comença amb la fecundaciñ. Aquesta idea d'allò sexual sempre vinculat al fet biològic i primigeni, a la natura i tocat d'una essència primitiva, situen a l'artista lluny de la majoria d'exercicis intel·lectuals i artístics característics de l'entorn surrealista.

Com aspecte processual hem de destacar les quatre empremtes digitals de l'angle superior esquerre que foren introduïdes en el moment de l'execució de les proves. En el primer estat -la maqueta d'aquesta litografia no es conserva- no hi apareixen, com tampoc hi són les sis ratlles verticals de la dreta que actuen a mode de balanç de la composició. En el segon estat si que ja hi són incloses. En una darrera observació de les mateixes podem apreciar com Miró deixa que es notin marques de tinta dels límits de la taca de la pedra a l'estampa, de manera evident quan tallen les esmentades empremtes i de forma més subtil en els marges superior i inferior.

Grup 2

2.- Profusió iconogràfica i atmosfera texturada: 5, 11, 14, 19, 21, 22, 24, 29, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49.

[862] Raillard 1998, p. 218.

El segon grup de litografies té notables similituds quan a iconografia i a definicions formals dels personatges. Aquests, segueixen essent contornejats, tret de comptades excepcions d'alguns d'estructura filiforme que pul·lulen a les litografies números 11 i 24. La diferència fonamental respecte el primer grup radica en la importància concedida a la texturació i a l'atmosfera envolvent de l'espai, que afecta tant a l'interior dels cossos com, de manera especial, als fons en els quals s'inserten.

Quatre dels casos més destacats són les números 11, 14, 22 i 24. En totes aquestes litografies hi ha una remarcada presència de zones negres que doten l'espai d'una pesada càrrega tràgica. En la número 11 (Fig. 59) es troba un dels personatges més angoixants de tota la sèrie. Té el cos contornejat i els braços alçats en el qual l'artista hi ha col·locat tres pits, un ull a l'aixella dreta i es transparenta amb dos ocells androcèfals, el cap d'un dels quals sembla una mà. Cal destacar la definició nodal i filiforme de l'ocell de la dreta, que és utilitzada en altres litografies. En el cap d'aquest monstre la presència d'una boca oberta amb denticiñ en forma de puntes amenaçants és l'accent que més crida la nostre atenciñ. Els dos nassos i la ubicaciñ de tres ulls no fan sinñ emfasitzar l'expressiñ exasperada d'aquest rostre desencaixat, que a més a més conté dins el seu perímetre un dens tractament nebulós. Precisament aquest tractament nebulós amb formes d'espirals, molles i impregnacions vaporitzades de tinta litogràfica marquen el to expressiu de les litografies número 14 i 22. En el primer cas (Fig. 60), no afecta a cap dels personatges i es situa en el marge esquerre de la composició, amb una zona intermitja clarament destacada per la contundència de la taca negre, mentre que en el segon (Fig. 63), assistim a una total invasiñ de l'espai, amb la conseqüent impregnació del fons i dels cossos dels personatges. Quant a la tipologia dels personatges principals mereix destacar-se la singularitat de l'hermafrodita de la número 14. El cos

de carabassa invertida li permet mostrar ambdós atributs sexuals: el penis tocat per un ull, els testicles, les natges, la vagina i els dos pits. El cap també destaca per la curiosa definició formal caracteritzada per la disposició marcadament aserralada de la part superior, la qual cosa introdueix un altre element de tensió. Totes dues parts presenten també ulls sense cap distribuciñ naturalista. Cal destacar l'absència de braços i la marcada presència en negre de les dues cames, al mig de les quals hi situa una escala de l'evasiñ.

En el cas del personatge de la número 22 és el cap que té una disposició en forma de carabassa tot i que ara no està invertida i en canvi presenta una zona superior en forma de trompa rematada per un prominent nas. El punt de descentrament emocional ens l'indiquen els tres enormes ulls que s'hi inserten, així com dues dents o claus que en sobresurten a la part esquerra. En un primer pla i a la zona inferior hi ha un personatge femení de menors dimensions amb el sexe flamejant. El tipus iconogràfic ben bé podria obeir al d'una mare amb una filla a la seva falda materna, tot i que no hi ha cap atribut femení que ens indiqui el sexe del personatge principal. Resulta molt interessant la manera com Miró entrellaça els braços de l'infant amb els cos del personatge principal per definir les característiques zones d'interseccions o d'encreuaments policromats, encara que en aquest cas es resol només amb el buit i el ple dels blanc i negres. La disposiciñ dels braços enlairats de totsdñs personatges, l'actitud del principal i l'expressiñ d'angoixa de l'infant amb la ziga-zaga que defineix la boca ens permet parlar de l'accent traumàtic, d'indefensiñ i de terror que presenta l'escena.

En la litografia número 24 (Fig. 64) apareixen una sèrie de personatges que pul·lulen ingràvids entre un espai especialment tractat amb ombres. De la seva riquesa i diversitat en són exemples les taques de tinta

de l'angle superior esquerre o les empremtes digitals, així com les característiques nebuloses, espirals i vaporitzacions. Però tal volta un dels trets més significatius sigui tot l'efecte atmosfèric del *frottage* del paper report que podem apreciar a l'estampa final. En aquest cas, Mirñ va donar una major rellevància als efectes que tot i el cert control de l'autor, l'atzar i allò fortuït deixen traspuar. Potser aquests efectes expliquin, en part, la conservació del paper utilitzat com a report esqueixat en dotze trossos i certes diferències entre aquest i l'estampa que l'artista va donar per bona, no tant pel que fa a aspectes iconogràfics sinó al joc de positiu i negatiu o a l'efecte d'aura que desprèn el perfil filiforme d'un dels personatges.

Una altra de les litografies més característiques de la sèrie, en aquest cas a nivell iconogràfic, és la número 5 (Fig. 58). En ella apareix un personatge principal amb una especial expressió dibuixada en el rostre difícil de qualificar, a mig camí entre la incredulitat i la tristor. La part superior del cos i els braços enlairats acolleixen set grans ulls. Aquests presenten la tìpica definiciñ alveolar amb l'iris -remarcat per una doble línia emplenada i situat a la zona superior, com si mirés cap amunt- i amb un punt central. Aquesta peculiar disposició del motiu ens remet, inevitablement, a la fascinaciñ de l'artista per la pintura romànica catalana, en la qual hi ha exemples d'àngels plens d'ulls a les ales, així com amb el sentit animista de la natura que el captiva. La reproducciñ d'un fragment de les converses amb G. Raillard, altra cop, ens il·lustra sobre aquesta qüestió:

> *En los frescos románicos de Montjuich hay animales constelados de ojos, "La Visión de Ezequiel..."*
>
> Me impresonaron mucho esos frescos. Es formidable. Hasta los ángeles tienen ojos por todas partes.
>
> *Tzara dice que todo el cuerpo mira.*
>
> Aún sin los ojos.
>
> *El ombligo mira, dice Tzara, no hay que aprisionarlo.*

> El ombligo que mira es una banalidad. Por el contrario, en los frescos romanos [863] los ojos están por todas partes (muestra sus brazos, todo su cuerpo). El mundo entero te mira. Todo; en el cielorraso, en el árbol, por todas partes hay ojos. Para mí todo está vivo; ese árbol tiene tanta vida como esos animales, tiene un alma, un espìritu, no es sñlo un tronco y hojas" [864].

Tanmateix, la disposiciñ d'aquests ulls heterotòpics ens parla -seguint J.-E. Cirlot- d'una dimensiñ espiritual de la visiñ que podrìem anomenar clarividència [865]. No hi ha dubte que la icona de l'ull serà una de les més utilitzades per l'artista al llarg de pràcticament tota la seva trajectòria, i la qualitat polisèmica que cal atribuir-li fa que també puguem interpretar-la en altres claus. Una d'elles ens sembla especìficament adient per aplicar a la *Sèrie Barcelona*, i la treiem d'una altra declaraciñ a G. Raillard:

> *Gracias a usted me doy cuenta. Ese sexo encuentra su origen, muy antiguo, en La Famille. En el momento en que se forma, hay a la derecha una ventana ocupada enteramente por un ojo.*
>
> Sí, ese sexo aparece por primera vez en *La Famille*. Acerca del ojo, usted sabe que cuando pinté *Terre labourée*, puse un ojo y una oreja, el ojo que ve todo y la oreja que oye todo. Es un ojo general. Ahora la oreja ha desaparecido totalmente de mi obra. El ojo no; el ojo permanece constantemente. La oreja es enteramente simbólica, el ojo no lo es en modo alguno: algo muy objetivo, que ve. La tela mira al espectador" [866].

Mirñ afirma que la tela mira a l'espectador a través d'aquest ull objectiu, la qual cosa significa que l'artista vol implicar-lo d'una manera més decidida en la tragèdia i en l'absurditat que li presenta. Hi manifesta una voluntat de colpir-lo que l'enllaçaria amb la mateixa voluntat de Goya expressada a través dels seus gravats sobre els desastres de la guerra o dels *Disparates*. També ens sembla possible la relació que ha establert D.

---

[863] Un error no sabem si de Mirñ o de la transcripciñ de l'entrevista fa que digui *romanos* quan tocava dir *románicos*.

[864] Raillard 1998, p. 73.

[865] "Los ojos heterotñpicos, es decir, desplazados de su lugar anatómico y trasladados a diversas partes del cuerpo en figuraciones fantásticas, angélicas o deidades: manos, alas, torso, brazos, distintos lugares de la cabeza, etc., aluden al correlato espiritual de la visiñn, es decir, a la clarividencia". Cirlot 1985, p. 339.

[866] Raillard 1998, p. 219.

Corbella entre l'ull i la ferida a propòsit d'unes reflexions de Mirñ manuscrites en un dels quaderns de 1940 [867].

Altres aspectes que mereixen destacar-se són la peculiar conformació bicèfala del personatge femenì de la zona inferior i el sol de l'angle superior dret. Aquest, disposa d'un feix de raigs amb terminacions puntejades i d'una factura circular estricte, allunyada de la definiciñ tàctil tan característica. El cercle està emplenat en negre i presenta alguns regalims de tinta fortuïts producte del procés tècnic d'estampaciñ, efecte que es repeteix en altres litografies.

El conjunt d'obres format pels números: 44 (Fig. 67), 45, 46, 47, 48 i 49 presenten altres afinitats. Les tres primeres tenen uns particulars tractaments d'efectes texturats realitzats a partir del *frottage* del paper transfer sobre estris sòlids. És difícil determinar de quin tipus es tracta però el que ens interessa és l'efecte gairebé de relleu que aconsegueix, emprat especialment en els números 45 (Fig. 68) i 46 (Fig. 69) i que no torna utilitzar en la resta de la sèrie. Aquest efecte té una presència destacada dins la composició, similar a la de la resta de personatges, animals, estrelles etc., que hi pul·lulen. De la litografia número 45 es conserven fins a cinc *épreuve d'essai*. En la número 44 es tracta de tres cercles concèntrics de definiciñ geomètrica amb un punt central que sembla acaparar l'atenció dels personatges. Cal anotar que en la maqueta no hi apareix, la qual cosa ens fa pensar que la seva incorporació es degué fer potser directament sobre la pedra. En totes tres també hi ha restes aquì i allà d'ombres granulades.

Les composicions de les litografies números 47 i 48 segueixen optant per un protagonisme col·lectiu. En la 47 (Fig. 70) resulta molt notable la

[867] "Però tampoc no podem oblidar unes declaracions escrites per Mirñ en el quadern *Cursa de braus* de 1940 en què fa referència als ulls en un altre sentit "...les ferides del cavall sñn com ulls immensos...". L'associaciñ del concepte de ferida amb els ulls ens fa pensar que, tal vegada, simbolitzen ferides, atesa la temàtica d'aquesta sèrie". Corbella 1993, p. 60-61.

homogeneització de tota la superfície amb una mateixa qualitat texturada, que afecta per igual a l'interior dels cossos i a l'espai exterior que habiten. Aquì l'artista també deixa una empremta molt borrosa de tinta a la zona central de la composiciñ. En el cas de la número 48 (Fig. 71), l'impacte més fort prové d'una forma texturada a l'interior de la qual hi situa una gran estrella feta amb sis segments amb pinzell i tinta litogràfica. Aconsegueix crear un poderñs focus d'atenciñ que queda equilibrat amb una taca negre allotjada a l'interior del cos d'una dona situada al costat esquerre.

Finalment esmentem la litografia número 49 (Fig. 72) pel particular joc d'intensitats del color negre que Mirñ empra en la definiciñ lineal dels perímetres i atributs dels personatges i demés elements del seu vocabulari. En aquest cas ha subratllat la presència d'un particular personatge-ocell d'expressiñ angoixant, dotat d'un ull de definiciñ perfectament rodona que mira l'espectador i una boca de la que sobresurten tres dents triangulars. Amb la mateixa intensitat de color l'acompanya un gran astre de perìmetre tàctil i interior tacat de negre. Totes dues figures tenen els interiors omplerts de la mateixa textura granulada. La resta de la composició resta amb una menor intensitat de color i és plena del seu particular enriquiment poètic. Una escala de l'evasiñ de cinc graons -inusualment llarga- també hi destaca per la situació preferent a la zona central de la composició.

El darrer conjunt de litografies que agrupem són les números: 19 (Fig. 61), 21 (Fig. 62), 29 (Fig. 65) i 35 (Fig. 66). Responen a un mateix tipus iconogràfic quan al personatge principal, del qual destaca -en un primer plànol de la composició- la part superior del tors amb els braços enlaire i un enorme cap amb un o dos ulls de notables dimensions. Les deformacions a les que sotmet aquest cap són realment tenses i violentes. De manera molt explícita en els casos de les números 21 i 29, en les que una boca dentada

assenyala el crit de desesperança. La número 19 i la 35 estan tocades per un to més proper a l'humor. En el primer cas, el nas adopta forma de trompa i té una terminació que recorda els testicles. Al seu costat, situat la meitat dintre del cap i l'altra meitat fora, hi ha un gran sexe femenì obert. En el segon cas, crida l'atenció el bigotis, un peculiar atribut tot i que no sigui inèdit dins la seva obra. Un altre aspecte que ens interessa remarcar i que afecta a les números 21 i 29, es refereix al fet que Miró va marcar a les respectives maquetes unes zones ombrejades que apareixen molt tènues a l'estampa. En la n. 21 hi ha restes a la zona del cap-gros on podem apreciar també un espai en blanc al voltant de l'ull, mentre que a la n. 29 el barrat estava situat en forma de rectangle allargat i ocupava tot l'eix central de la composició. Aspectes com els esmentats, el *pentimenti* de la doble línia de la part inferior dreta del cap, o la nebulosa a l'espatlla esquerra de la n. 19 que no apareix a la maqueta ni al primer estat de la prova d'impressiñ, sñn exemples de la importància que va tenir el procés tècnic d'estampaciñ i de les nombroses correccions que s'efectuaren a la impremta. La n. 29 també assenyala la importància que la tinta i el gest assoliran, ens referim a la taca de tinta que regalima de la ferotge dentició del cap-gros, un efecte expressiu que ja hem trobat a la mateixa *Sèrie Barcelona*, i al traç en diagonal, negre i molt gruixut, que ressalta la lìnia inferior de l'ull. Una darrera qüestió que afecta a la n. 21 és el personatge amb el cap de configuraciñ nodal que apareix a l'angle superior esquerre de la composiciñ, un recurs que també donarà pas a una nova font d'especulaciñ i de transformació del propi vocabulari.

Grup 3

Configuracions nodals: 6, 23, 26, 27, 28, 31, 38, 39, 40.

Dintre d'aquest tercer grup de litografies, l'element més destacat és el dels personatges de configuracions nodals. Es tracta d'un tipus d'execuciñ fet a partir d'una lìnia que defineix els trets més importants de les figures. El traç únic i el dibuix d'un sol moviment, gairebé sense que la mà s'hagi d'aixecar del paper, sñn les preocupacions de l'artista. En un manuscrit del *Carnet del 1930*, ja hi trobem aquesta idea per la realització dels dibuixos:

> "Que la mà pugui, d'un sol traç, igual com es dibuixa un cercle amb un sol moviment, descriure el contorn sencer d'un ésser perfectament viable portant cap el contorn els elements vitals: la sina, el sexe, l'ull, la boca, la mà, el peu, aquest és el truc enginyñs d'aquests dibuixos" [868].

Resulten caracterìstics d'aquesta construcciñ els nusos que es formen a la zona del cos o del cap dels personatges, i que defineixen els contorns de certs atributs, tot i que la resta del cos sol ser filiforme. També s'ha de destacar el fet que la majoria dels personatges principals de les composicions són masculins i exhibeixen els atributs sexuals, encara que no hi manquen dones, personatges asexuats o ocells que participen d'aquest tractament estructural. Les litografies agrupades sota aquesta definició formal presenten també molts dels trets que s'han esmentat en els dos grups anteriors. Resulta especialment significativa la presència atmosfèrica de gradacions tonals, nebuloses i efectes derivats del *frottage*, que ajuden a donar una cohesió i sentit de sèrie al conjunt, que per altra part, també inclou tota la resta del repertori iconogràfic de Miró. També és de destacar, l'abundància d'empremtes digitals fetes per l'artista directament sobre la pedra i que sovint evoquen els astres del paisatge nocturn de la sèrie.

Precisament són dos homes nus els protagonistes de les litografies números 6 i 23. Centren la nostra atenció al ben mig de la composició amb els braços enlairats. En la número 6 (Fig. 73) observem l'articulaciñ bàsicament mitjançant una sola línia ja descrita. Les cames i els testicles

[868] Picon 1980, p. 26.

semblen, però, fets de manera particular. En aquest cas resulta d'interès la singularitat que sembla que Mirñ va dibuixar un cap damunt l'altre. El de més avall té una definició amb certa elefantiasi i tocat per un minúscul bigoti, mentre que el de sobre és ovalat i té els característics tres pels. El tret comú del nus i l'entrecreuament de la lìnia dels personatges nodals, es dóna, en aquest cas, en el cos, mentre que en el cas de la número 23 (Fig. 74) és al cap. A nivell processual en fet més significatiu és que si ens situem a la zona de la meitat superior de la composició observarem tres elements filiformes a cada un dels costats i al centre. En la maqueta d'aquesta litografia veiem com foren fets amb tinta i tenien un gruix major, però no varen quedar ben traspassats al primer estat. En canvi la resta d'elements a llapis si. En el segon estat, ja apareixen aquestes formes que són de difícil classificació. La de la dreta potser més aviat un personatge asexuat i molt esquemàtic i les altres dues semblen al·ludir a l'ocell i/o la serp. Una lectura atenta ens fa adonar-nos també de la rebava o ombra de la tinta que tenen. És de suposar que aquest canvi, així com la inclusió de nombroses ditades de tinta, foren realitzades directament sobre la pedra.

Quan a la litografia número 23 també resulta un exemple clar de la importància del procés de realització, dels imprevists i de les variacions que s'hi donen. En la maqueta d'aquesta litografia, tota la zona blanca que recorre l'interior del cos del personatge principal -tret de l'espai superior-, està feta amb un sol gest de tinta. Aquest potent traç, com veiem, no queda reflectit en l'estampa. Quelcom semblant passa amb les cames. Si a la maqueta foren fets amb dos traços, a l'estampa sñn dos senzills segments i queden les ombres de l'anterior ocupació. Finalment un tercer motiu afectat és el situat a la zona superior dreta. Si a l'estampa veiem una imatge gestual que pot remetre a l'ocell, en la maqueta hi havia un motiu totalment esquemàtic de difícil classificació amb una terminació en forma de creu.

Aquesta, va deixar una zona o reserva en blanc situada a sota del motiu de l'estampa, just a l'angle superior dret. Un darrer detall destacat afecta al cap en forma de ronyó del personatge femení del marge dret. En la maqueta presenta tres dents a la zona superior. A l'estampa, sembla que Mirñ volgués acabar-lo en forma arrodonida -segons segueix la tinta que l'emplena- tot i que hi deixa les tres dents o petites protuberàncies.

Les litografies números 27, 28, 31 i 38 presenten, com a tret unitari, a dos personatges principals de sexe masculí i femení sempre envoltats de molts d'altres de menors dimensions, i part del repertori visual característic com les estrelles, els halters, les llunes, etc. A través d'aquestes figures, Miró assaja la corporificació entrellaçada i esquemàtica que suposa la incorporaciñ d'una nova factura i manera. En la número 27 (Fig. 76), per exemple, es dóna un dels casos més notables. En la zona central de la composició, Miró situa un personatge cap-gros que resta en un segon pla a causa de la poca intensitat de la línia, de tal manera que queda flanquejat pels altres dos personatges, de traç més intens. L'efecte de transparència de les trames lineals dels motius resulta en aquest cas molt clar. Un altre detall en relaciñ a l'ample enriquiment poètic és el que trobem dispers en forma de taca rodona de tinta, creant un efecte d'empremta.

La número 31 (Fig. 78), ens ofereix la possibilitat d'analitzar l'ús combinat del dibuix i la pinzellada. El personatge masculí és el realitzat amb un sol traç lineal i continu, tret de certs atributs, mentre que el femení, que identifiquem per la forma triangular del seu cos, és més esquemàtic. Totsdós tenen un acabament curiós. En el primer cas una ziga zaga ascendent, i en el segon, un segment que acaba puntejat, descriu una gran espiral. Però el que resulta més significatiu és la incorporació de determinats motius i personatges fets amb pinzell i que serà el tret destacat del quart grup. En la zona inferior, a esquerra i a dreta de la composició,

trobem dos personatges de disposició esquemàtica i molt simple. Aquesta essencialitat i grau d'abstracciñ ens remet als grafismes de l'art rupestre, especialment en el de l'esquerra, i també a l'escriptura ideogramàtica oriental. En l'angle superior dret hi col·loca, Miró un altre motiu més indefinit, que per la seva situaciñ pot evocar l'ocell. Aquì ha traçat una sinuosa i trencadissa línia, que sembla feta de la unió de petits segments i la doten una qualitat tàctil i primitivista evident. Per altra part, si comparem la maqueta i el resultat final de l'estampa, podem notar com en la maqueta hi havia quatre personatges o motius fets a partir de la taca de la pinzellada i que finalment no apareixen. Tampoc apareixen al primer estat, i, a causa de la diferència amb els que hi ha a l'estampa, cal suposar que Mirñ els tornà a fer directament sobre la pedra, tal i com observem al segon estat i al conforme de l'artista. En l'espai central de la meitat superior de la composició, podem observar un motiu esquemàtic de difícil classificació fet a partir d'un cos oval i tres segments a mode de cames. A l'espai intern i al voltant de les extremitats s'observa una rebava de tinta i que sembla que l'artista decidì suprimir en part. La causa més immediata podria ser la dificultat de traslladar la definició original del paper a la pedra.

Aquest efecte que acabem de definir es torna a repetir de manera notable a la litografia número 28 (Fig. 77). Si a la maqueta hi ha tres motius realitzats amb pinzell, al primer estat no es traspassen. Miró decidí de convertir-los en motius filiformes, dos dels quals apareixen a l'estampa a la zona central esquerra i a la inferior central. En totsdós casos amb les restes de l'empremta de la taca. El tercer motiu, situat davall de la lluna de l'angle superior dret, finalment no es traspassa, i per tant queda un major espai buit a sota de l'esmentada lluna creixent. En aquesta litografia hi ha un altre exemple paradigmàtic de definició nodal del personatge masculí. L'entramat nuñs afecta al cos i a les extremitats superiors, i al cap. També

mereix destacar-se el tractament rugñs que emplena l'enorme cap del personatge femení, un dels *frottage* que ocupa una major extensió en un mateix personatge.

En el cas de la número 38 (Fig. 79), observem una singular configuració del cap del personatge femení central. La mateixa línia que arranca del cos triangular acaba, després de definir un llarg recorregut sinuñs, amb un gran punt. Tot l'interior del cap, així com gairebé tot el marge esquerre de la composició, estan emplenats i barrats amb més o manco intensitat. Un tret caracterìstic del personatge femenì situat a l'angle inferior esquerre és també el cap. En aquest cas, l'artista ha ajuntat un cap quadrat amb un ull i tres pèls i a dintre, un altre de contorn en forma de gota d'aigua en posiciñ horitzontal traçat amb una major intensitat. Aquest darrer té quatre pèls i els trets essencials del rostre: dos ulls, nas i boca.

Les litografies números 26, 39 i 40, al contrari que les anteriors, no tenen com a elements més destacats a dos personatges d'ambdñs sexes, sinó que ara el protagonisme és de caràcter col·lectiu. En la número 26 (Fig. 75) torna a haver-hi destacades modificacions en el procés d'impressiñ que afecten, en essència, a quatre motius. El més notable és el del personatge de l'angle inferior dret. A l'estampa veiem com el cap és un punt amb una línia en espiral oberta i ascendent, mentre que a la maqueta estava definit per un forma més aviat ovoide de sentit vertical i amb un ull i dues dents triangulars. Altre cop ens trobem exemples de motius fets d'un gest de pinzellada gruixuda que no es reporta bé al primer estat i que l'artista substitueix per motius filiformes, deixant, però, la rebava característica. En aquest cas es situen a la zona central esquerra i inferior. El mateix succeeix amb un altre motiu de majors dimensions i línia en ziga zaga que ocupa l'angle superior dret i la part central.

De la número 39 (Fig. 80) s'ha de destacar l'especial tractament que rep el cap de l'ocell de l'angle inferior dret, amb una sola línia contínua que delimita un contorn ovoide, dos ulls i, entre aquests, una boca. En la número 40 (Fig. 81), tornen a conviure diferents tipologies de personatges i motius. A l'eix central de la composiciñ hi ha un personatge femení amb un enorme cap-gros que forma una seqüència de contactes i d'espais d'interseccions, amb un altre de menors dimensions, i dos astres. També hi apareix un pentimento en el personatge situat a la franja central a la dreta, així com una rectificació del cap del de l'angle superior, que a la maqueta no tenia dents.

Grup 4

La importància del gest: 1, 2, 3, 4, 7, 10, 18, 25, 30, 34, 36, 41 i 50.

El denominador comú és la importància del gest. Destaca la inclusió de personatges i altres motius traçats a partir d'un ús abundñs de la pinzellada gestual i de la taca de tinta litogràfica. En totes elles també s'observa una gran profusiñ iconogràfica i una rica atmosfera texturada. Podem diferenciar dos conjunts caracteritzats, en el primer cas, per la inclusió encara aïllada i esporàdica de motius gestuals: 1, 4, 7, 18, 25, 30. En el segon, la taca i el traç de la tinta tenen una presència fonamental: 2, 3, 10, 34, 36, 41, 50.

En els casos de les número 1 (Fig. 82), 4 (Fig. 85) i 7 (Fig. 86) les empremtes, les nebuloses o els esquitxos creen un complex fons en el que s'insereixen la pluralitat de personatges de definicions diverses: contornejades, nodals i gestuals. Pel que fa a l'expressiñ gestual, en aquestes tres litografies hi ha una combinació de motius que descriuen una trajectòria sinuosa o en ziga zaga, més o menys allargada, amb unes

definicions de personatges asexuats. Aquests obeeixen a un esquema molt bàsic que inclou les extremitats inferiors i superiors, un tronc, i un cap generalment nuós. Cal destacar, així mateix, el contorn puntejat de petites boletes del cap de la dona a la litografia número 7. Es tracta d'un recurs que ja formava part del repertori mironià encara que no emprat en aquesta sèrie.

En les número 18 (Fig. 88), 25 (Fig. 89) i 30 (Fig. 90) hi ha una menor profusiñ iconogràfica i especialment d'efectes atmosfèrics. Els grans personatges contornejats sñn els protagonistes, i els motius i d'altres personatges gestuals també es fan més grans. Un efecte de gran interès és el degotim de tinta del gran ull del personatge principal de la número 25. No hi ha dubte que es tracta d'un dels personatges d'expressiñ més angoixant i desesperada, amb una enorme boca dentada i oberta. L'efecte de plor del regalim de tinta deixat per l'artista contribueix a aquest efecte de dolor de l'escena.

En la litografia número 18 criden l'atenció, altre cop, els nombrosos canvis efectuats per l'artista respecte allò previst en la maqueta (Fig. XV). En primer lloc el fet que en un principi tots els personatges estaven emplenats amb el llapis litogràfic i, en certs casos, amb efectes de *frottage* - cas del cap del personatge situat en la zona inferior dreta- o amb una marca de tampó rodona amb la lletra T i altres paraules il·legibles als costats, situada dins el cap de l'altre personatge del marge dret de la composiciñ. En el primer estat, i únic que es conserva, l'interior dels personatges sñn blancs, el que s'explicaria a causa de la dificultat de reportar la concepciñ original. També ho sñn a la prova d'artista que es conserva a la Fundació Joan Miró. Altres canvis substancials que foren introduïts damunt la pedra i amb posterioritat al primer estat afecten a altres àmbits i atributs. A la zona superior, una espiral fou substituïda per una estrella, i altres dues estrelles ho foren per l'ocell-dona del centre de la composició i per un altre

personatge de braços enlairats traçat amb pinzell i tinta. També el personatge que apareix a l'estampa a la zona central inferior realitzat amb traç cal·ligràfic, a la maqueta es tractava d'un personatge contornejat tocat per dos petits ulls, boca i tres pèls. Altres canvis menys importants afecten, per exemple, als tres pèls de dos personatges: en el cas de la dreta eren cap amunt, i en el cas del central eren de menors dimensions.

L'exemple de la litografia número 18 resulta explìcit en relaciñ a dues qüestions que ens semblen fonamentals. La primera és que al llarg del procés d'estampaciñ Mirñ va realitzar més o menys eliminacions, incorporacions i transformacions de la composició feta sobre paper report. Les causes poden estar en les dificultats de reportar el dibuix sobre la pedra i/o en altres aspectes derivats de certs efectes que en resultaren. La segona qüestió fa referència a la substitució de determinats motius i personatges de perfils contornejats que formaven part del seu repertori iconogràfic i formal, per altres configurats a partir de la pinzellada amb tinta litogràfica i que ens situa a l'inici de l'expressiñ gestual, que es convertirà en una nova i fonamental via d'experimentaciñ de l'artista.

Precisament el gest i la taca seran els elements més novedosos i que arribaran a articular l'espai de la composiciñ en les litografies números: 2, 3, 10, 34, 36, 41 i 50.

Un dels casos més rellevants és la número 2 (Fig. 83). El paper utilitzat per la maqueta és del tipus B) (Fig. XVI), i en ell observem clarament com dues imatges introduïdes a mode de *collage*, no queden reproduïdes a l'estampa final. Una d'elles fa referència a una imatge publicitària d'aire noucentista, en la que es veuen -emmarcades dins un cercle- una columna jònica, la mar, unes muntanyes amb un petit far. Del cercle surten les lletres amb el nom d'"Andraitx", poble de Mallorca. A l'estampa, gairebé només es pot intuir una lìnia en forma de fuet a la part

superior esquerra. Un altre exemple destacat és el d'un full amb anotaciñ musical impresa i que tampoc apareixerà a la imatge final de la litografia, substituïda per un personatge i una estrella realitzats amb un traç gruixut de tinta litogràfica. En aquesta pàgina musical podem llegir, amb moltes dificultats, les paraules "Introducciñn" i "A Miguel".

Aquesta circumstància es repeteix en la litografia número 3 (Fig. 84), en la que la zona central -reservada pel full de música- ha estat ocupada per un gran disc i personatges al seu voltant. La singular disposiciñ d'aquests personatges al voltant d'una pàgina de música i el disc ens evoca el tradicional ball de la sardana. La musicalitat i la referència a la dansa ens és remarcada, també, pels petits personatges de traç a pinzell i els segments puntejats a les terminacions, a mode d'anotacions musicals en un pentagrama. A la maqueta, fins i tot podem entreveure el tipus de música al·ludida i les paraules "Margot. Fox-Trot", així com el cognom de l'autor: "Iglesias". Cal tenir en compte, però, que de l'esmentada pàgina de música, a l'estampa només es pot intuir el rectangle deixat si observem detingudament certs rastres de tinta que perfilaven el contorn.

Hi ha la possibilitat de que Miró calqués aquestes imatges d'una altra pedra litogràfica o que les utilitzes directament. En qualsevol cas, aquests exemples ens reafirmen en que l'artista va introduir algunes substancials modificacions durant el procés, a causa de possibles problemes d'impressiñ. El fet que s'hagin conservat el dibuix en el paper litogràfic en tan bones condicions, quan a través del propi procés d'impressiñ ha de desaparèixer quasi completament, també respon, possiblement, a aquesta manca d'un perfecte desenvolupament de tot el procés d'estampació litogràfica amb paper report. Les causes poden ser des de la utilització de tintes o llapissos poc adequats, la manca d'una qualitat òptima en l'estat de conservació del paper en el moment de la seva utilització, fins a un

deficient procés d'estampaciñ. Tanmateix, totes les possibles circumstàncies apuntades sembla que varen afavorir que Mirñ s'impliqués encara més a fons en el moment de l'estampaciñ, controlant els detalls i treient el màxim profit de tot allò que l'atzar li suggeria. Cal recordar la seducció per l'imprevist que sempre va ajudar a tensar l'esperit mironià:

> "En el gravat també hi ha l'imprevist; com més n'hi ha, més m'apassiona." [869].

Aquesta necessitat de fer retocs que va sorgir a causa de les dificultat d'impressiñ ens la confirma Joan Prats en els següents comentaris:

> "Quan vaig veure els cinquanta dibuixos -recordava, sempre, Joan Prats-, és a dir, la sèrie completa, vaig proposar-li de fer-ne l'edició a l'instant. Ell fa fer: "Impossible! D'on treurem els diners?" "Això rai! Bé prou que sortiran". No sé com, però vaig poder arreplegar diners, i la sèrie "Barcelona" es va fer. Jo vaig ser-hi present de la primera a l'última litografia. Era una feina molt delicada, perquè no solament era difícil de passar el dibuix a la pedra fina, premsant-lo, sinó que, si no quedava prou clar, calia fer-hi retocs. És un procediment que requereix molt d'ofici. Jo a les nits no em podia adormir. Quan la van tenir tirada, em va semblar un miracle" [870].

Les litografies números 10, 34, 36 i 41 són les que presenten una major rotunditat gestual. En la número 10 (Fig. 87), la presència del personatge central gairebé distribueix en quatre parts la composició. El traç gruixut i la textura del pinzell que defineix el cos i les extremitats contrasta amb el coll i el cap tan esquemàtics que formaven part de l'anterior personatge filiforme. Miró decideix tapar-lo i aprofitar únicament les dues parts superiors. La presència del gest torna a aparèixer en la número 36 (Fig. 92), especialment en els angles superior i inferior esquerra de la composiciñ. En el primer cas es tracta d'un personatge ja assajat i molt simple, definit únicament per un cap rodó i les extremitats superiors i inferiors. En el segon és un motiu trencat i fugaç que substitueix a un altre

[869] Taillandier 1959. Traducció a *Joan Miró 1893-1983* 1993, p. 426.
[870] Vegeu Borràs 1984.

format per un cercle mig emplenat i un segment que el divideix. En el primer estat no apareixen els tres pèls superiors del cap gros, ni les dents, ni l'estrella més grossa que té un lleuger contacte amb el seu nas, i que foren incorporats posteriorment. Precisament a la zona frontal i nasal del cap-gros, l'artista hi torna a deixar un manifest *pentimenti* que marca els seus límits. Altres dos petits efectes del regalim de la tinta els veiem precisament a les dents i a la zona inferior del nas.

Les litografies números 34 (Fig. 91) i 41 (Fig. 93) les podem considerar com les més riques i variades quan al tractament del fons. *Frottage* de superfícies arrugades, diferents tipus de cartons: onats, quadriculats, lineals- difuminacions, etc. convoquen a molts motius del propi repertori. Tanmateix, ens interessa posar de relleu l'ocupaciñ de l'espai que assoleixen els motius gestuals i la rotunditat amb que es manifesta la taca negra.

En el cas de la número 34, podem parlar de dos personatges que tenen un punt de contacte dels seus caps rodons. El major té una configuració d'un gran cos arrodonit, dues petites cames i dos braços tirats cap a la dreta. Un diminut coll és rematat per l'esmentat cap. A la maqueta, podem apreciar com hi havia dibuixada, en el cos, una circumferència amb un motiu en forma de flor de sis pètals, que finalment queda tapada per la tinta. L'altre personatge és de menors dimensions i encara més esquemàtic. Dos segments encreuats, rematats per una bola que per la disposició i situació aèria podria tractar-se d'un ocell o d'un personatge alat.

En la número 41, crida l'atenciñ l'espectacularitat del personatge principal que defineix un eix diagonal de moviment. El seu cos està definit per una basa triangular -que dintre del repertori mironià cal atribuir majoritàriament a un personatge femení- i una zona central d'un segment nuat que es rematat per una enorme bola a mode de cap. En la maqueta es

pot observar -tal i com passava en la número 34- com hi havia una perfecta circumferència i un dibuix geomètric d'una altra flor amb sis pètals (Fig. XVII) [871]. Al costat d'aquest personatge, l'artista n'hi situa un altre de menors dimensions i d'estructura igualment esquemàtica: du dos segments verticals travessats per un en horitzontal més petit i gruixut, i una bola a mode de cap. En la maqueta també s'hi pot apreciar el contorn nìtid que ha deixat la tinta litogràfica en aquests dos motius. La disposició invertida d'ambdñs personatges suggereix que es poden tractar d'éssers voladors, per bé que la capacitat combinatòria i polisèmica dels motius mironians pot fer-nos pensar en un personatge femení invertit amb un ocell al costat. En qualsevol cas, el que és més significatiu és la forta presència d'aquest personatge principal i la rotunditat de la pinzellada.

La litografia número 50 (Fig. 94), i última de la sèrie, té una especial significaciñ en relaciñ al procés d'anàlisi que hem seguit. Presenta a dos personatges un al costat de l'altre, i a la zona superior una estrella, un ocell androcèfal tocat per tres pèls, i una nebulosa. En la resta de la composició hi ha alguns altres motius del seu repertori. Però el que resulta més interessant és veure en la mateixa litografia dos estadis tan diferents d'un mateix vocabulari. El personatge de l'esquerra té un potent traç a pinzell en el qual el gest assumeix el màxim protagonisme de la definició esquemàtica que perfila. El personatge de la dreta és una dona amb un gran sexe obert i tres pilositats que la flanquegen. Té els braços alçats i una definició contornejada, característica del vocabulari anterior ja consolidat i, especialment, de la sèrie de les *Constellations*. El contrast no pot ser major i respon a la voluntat de l'artista de la recerca d'un nou tipus d'expressiñ.

[871] Rosa M. Malet ha suggerit la possibilitat que es tractàs de la rosassa de la seu de Palma, lloc on és probable que hi realitzàs alguns dibuixos de la sèrie: "(...) as if wishing to evoke the rose window in the cathedral where he had probably done some of these drawings". Malet 1998, p. 231.

Calia enllaçar, per una part, el nervi del dibuix automàtic, del qual Miró i l'amic André Masson sñn els màxims exponents dins el grup surrealista des dels seus inicis. Per altra, una nova dimensió en la cal·ligrafia del propi vocabulari que el situa com uns dels iniciadors de l'expressiñ gestual i sígnica en el context europeu.

Per corroborar la necessitat de l'actuació de l'artista directament sobre la pedra, tenim el testimoni gràfic de les fotografies que Joaquim Gomis féu a la pròpia impremta Miralles i en la mateixa jornada (Fig. XVIII). Es tracta de cinc fotografies conservades a l'Arxiu Joaquim Gomis de les quals se n'han publicat quatre. Seguint la seqüència que el mateix fotògraf i Joan Prats establiren amb les corresponents fitxes, en la primera fotografia, veiem l'atenta mirada de l'artista que sosté la prova d'estat amb les mans, analitzant el resultat de la impressiñ. L'acompanyen l'operari de la impremta i Joan Prats [872]. En la segona, podem observar com Miró està retocant amb un pinzell sobre la pedra litogràfica, el personatge de traç gruixut situat a l'angle superior esquerra de la litografia número 36 [873]. Ho fa quan al seu costat ja ha imprès una prova sobre paper -probablement un primer estat que es conserva a la Fundació Joan Miró- i veient la rectificació que calia fer a causa de la baixa qualitat d'impressiñ de la tinta. En una tercera fotografia, sota un punt de vista de picat, veiem l'operari treballant sobre la pedra, sota l'observaciñ de l'artista i de l'editor [874]. En la

[872] A la fitxa corresponent hi consta escrit a tinta blava i vermella, i llapis : « M-94/ JOAN MIRÓ/ Le tirage des/ lithographies/ Prats-editeur/ 1944// Expo. Paris 1986/ Nº Expo. London/ 17// Imprempta « MIRA-/LLES/ Tiratge de 5 ex. de cada. Serie Barcelona ». AJG. Reproduïda a *Joaquim Gomis. Joan Miró. Fotografies 1941-1981* 1994, p. 55.

[873] [Tinta blava i negra]. « M-95/ JOAN MIRÓ/ 1944/ Le tirage des/ lithographies/ (Prats-editeur)// Mirñ. Prats en l'im-/ prempta Miralles/ tirant les litografies/ de la Serie Barcelona a 5 exemplars unicament// ampliada a 50x50/ cts. ». AJG. Reproduïda a *Joaquim Gomis. Joan Miró. Fotografies 1941-1981* 1994, p. 54.

[874] [Tinta blava]. « M-96/ JOAN MIRÓ/ 1944/ Le tirage des/ lithographies/ (Prats-editeur) ». AJG. Fotografia reproduïda a Umland 1993, p. 337.

quarta apareixen Mirñ, Prats i Miralles conversant, mentre l'operari sembla fer un recés en el seu treball [875]. Finalment, la cinquena fotografia, que a hores d'ara resta inèdita, mostra a l'artista d'esquena, sostenint altra cop el paper de la prova d'impressiñ, amb Prats i Miralles al costat, mentre que l'operari maneja el tòrcul [876]. Es tracta d'un interessant document gràfic que pretén il·lustrar el final del procés d'estampaciñ d'una sèrie especialment singular. Cal parlar, també, de l'interès del propi artista en deixar constància d'aquest moment, conscient de la significaciñ de la sèrie i de la nova etapa que se li obria. Joaquim Gomis es va convertir des de 1941 en l'ull atent que reflectirà molts aspectes de l'artista fins gairebé principis dels vuitanta [877]. A partir de la dècada dels quaranta hi ha la voluntat per part de l'artista, de Joan Prats (Fig. 95) i del propi fotògraf de realitzar un arxiu en imatges de l'obra mironiana [878]. Des d'un altre punt de vista, en aquestes fotos hi intuïm una mena de posada en escena que pretén mostrar el ritual del treball. Com és habitual en aquests casos, Miró va perfectament vestit amb la seva característica pulcritud i manté un estricte ordre en el taller -en aquest cas l'impremta. Per la seva banda, J. Prats l'acompanya, atent, amb la particular gestualitat reflexiva que li impregna la pipa. Com ja s'ha esmentat, Adriano de Gusmáo fou l'encarregat de treure d'Espanya,

[875] [Tinta blava i negra]. « M-97/ JOAN MIRÓ/ 1944/ Le tirage de/ lithographies/ (Prats-editeur)// Miró-Prats-Mira-/lles i en manigues/ de camisa el qui tiraba les lithos ». AJG. Reproduïda a *Joaquim Gomis. Joan Miró. Fotografies 1941-1981* 1993, p. 12. La mateixa fotografia havia aparegut a Gasch 1953.

[876] [Tinta blava i negra]. « M-98/ JOAN MIRÓ/ 1944/ Le tirage des/ lithographies/ (Prats-editeur)// Miró-Prats-Mira-/ lles et celui qui fai-/ sait le tirage a cinq ex. »

[877] "És en aquest moment quant Gomis es convertì en el cronista visual de la vida i de l'obra de Mirñ. Barcelona, Montroig i Palma de Mallorca sñn els escenaris d'aquest triangle mediterrani de Joan Miró que Joaquim Gomis seguí amb cura i passió com fotògraf i, principalment, com l'amic que compartia la seva mateixa sensibilitat". Giralt-Miracle 1993, p. 10. Cal apuntar que la primera fitxa fotogràfica de l'obra de Mirñ que realitza fou a una peça de ceràmica titulada "Tête", 44x17 cm. encara sense coure, amb data de l'agost de 1944.

[878] Segons consta en la carta enviada per Miró a P. Matisse el 03-02-1946. PML.

via diplomàtica, els 250 exemplars de la sèrie a més a més de 7 peces de ceràmica, amb la finalitat d'anar a Lisboa i posteriorment a Nova York [879].

Un altre aspecte que ens interessa destacar es refereix a la importància d'aquesta sèrie dins el seu desenvolupament lingüìstic. Maria Lluïsa Borràs ha posat de relleu el seu valor perquè culmina l'elaboraciñ d'un llenguatge personal i resumeix una nova iconografia [880]. En un sentit parescut es pronuncia Timothy Baum, el qual considera que a la *Sèrie Barcelona* cal enllaçar-la amb la seqüència anterior dels gravats de 1938 i les *Constellations*. En ella hi perviu encara el mateix esperit i la mateixa iconografia [881].

L'importantìssim punt de cruïlla d'estils dins la trajectòria mironiana ha estat posat de manifest per J. Dupin. Per aquest autor, l'artista assoleix una nova llibertat després de la disciplina i la concentració formal dels anys anteriors [882]. Efectivament, la sèrie de les constel·lacions -acabada el dia dotze de setembre de 1941- havia suposat per Miró una mena de compendi de les possibilitats expressives que l'artista venia elaborant des de finals

[879] Segons consta en la carta de Miró a Paulo Duarte 15-5-44 ja esmentada. Per les nocions temporals que hi fa Miró, podem calcular que les fotografies varen poder ser fetes cap el mes de març, abril o maig de 1944.

[880] "(...) En aquesta sèrie culmina l'elaboraciñ de tot un llenguatge original i personalíssim, a la vegada que resumeix una nova iconografia, que el pintor va anar realitzant en els anys de les guerres, viscuts en gran isolament i concentraciñ interior", Borràs 1984.

[881] "These lithographs represent the last great sequence of truly surrealist images drawn by Miró. All of his favourite characters, as previously immortalized in the 1938 etchings and in the *Constellations* gouaches, come to life once again: giants and giantesses, one-eyed creatures with mouthfuls of menacing teeth, odd little family groups standing about, moons and stars and floating fish and flowers -the frivolity and gaiety of earlier, gentler times still intact." Baum 1997, p. 93.

[882] "Experimenta totes les fases i tots els moviments d'una consciència mastegada i revoltada. Tots els signes del pintor hi són convocats; personatges, astres i ocells encara amb les preses i amb l'agressivitat dels monstres, alliberats ja de la seva insidiosa agonia. Som a la cruïlla dels camins entre l'estil cruel d'abans de la guerra i una llibertat d'escriptura, una abundància de llibertat que acabava de conquerir Mirñ després de la concentració i la disciplina formal de les *Constel·lacions*." Dupin 1993, p. 410.

dels anys trenta. Tot i que moltes de les descobertes compositives i iconogràfiques foren utilitzades posteriorment, Miró va voler intensificar la seva curiositat i interès per noves recerques en les nombroses obres sobre paper que realitzà els anys 1942 i 1943. En elles és on va començà a fusionar el propi vocabulari gràfic amb altres descobertes, derivades de l'ús de la tinta xinesa i d'un nou grafisme gestual. També és essencial el desig de defugir de l'enorme esforç de concentraciñ i detallisme d'anys precedents i deixar-se portar per una manera més solta i lliure, en la línia de la praxis de caire automàtic.

Un exemple d'això ho podem comprovar en l'obra: "Nocturn prop del llac" de 1942 [883], en la que convoca -en la mateixa atmosfera flotant- un nombrós conjunt de personatges que ens permet contrastar definicions filiformes, grafismes tancats i més detallistes, amb altres, realitzats amb traç més gruixut i ràpid d'un pinzell i tinta xinesa. Aquesta dicotomia entre un tipus de configuraciñ a base d'una lìnia prima i tancada, i un altre tipus de línia més gruixuda i oberta, que potencia la massa i el gest, seran les que conviuran en aquests anys.

La *Sèrie Barcelona* es converteix en una obra especialment significativa en relació a aquest fet. En ella predominen les composicions amb personatges la morfologia dels quals ja resultava característica de la manera mironiana. En altres litografies -1, 2, 3, 4, 10, 18, 23, 25, 30, 31, 34, 36, 41 i 50- observem la forta presència de la taca amb tinta litogràfica, que s'anirà imposant en altres obres litogràfiques com "Acròbata en el jardì nocturn", o la sèrie de tretze litografies d'"Álbum 13", totes dues de 1948, i en altres obres posteriors.

[883] Pastel, llapis Conté i tinta xinesa sobre paper, 59'7x103 cm. Col·lecció particular.

Aquest procés també es dóna en la seva pintura des de 1944. Primer en una mateixa composició i després, el gest adquirirà una presència única i exclusiva [884]. En anys posteriors, tornarà a estar plenament atent als desenvolupaments gestuals, matèrics i expressionistes que es produeixen després de la Segona Guerra Mundial als Estats Units i Europa. La seva capacitat de transformació, la curiositat creativa i la sensibilitat cap a la cridada d'Orient, seran altres dels referents més unànimement destacats pels principals artistes d'una i d'altre vorera de l'Atlàntic. Mirñ, de manera pionera, comença a besveure l'emergent panorama lingüìstic i conceptual internacional.

És un fet de la màxima rellevància el de les múltiples connexions que és necessari establir entre els llenguatges emprats per l'artista al llarg de la fecunda trajectòria. En les paraules recollides per Rosamond Bernier i publicades l'any 1961, Mirñ és explícit destacant la influència en la pintura de les troballes en els camps del gravat o de la ceràmica, per exemple, i, també, a l'inversa. El propi mètode de treball que va adoptar Mirñ era ben procliu a la interactuació de les troballes i a la crida de l'atzar:

> "Vous me demandez si mes travaux dans d'autres techniques ont influencé ces peintures? Bien sûr, énormément. Il y a des effets que j'ai trouvés en travaillant sur les gravures appelées "*Les Géants*". La technique de l'eau-forte exige une très grande rapidité: je trouvais que ce que j'avais fait était trop mou, manquait d'accent. J'ai fait des éclaboussures, et j'ai obtenu l'effet voulu. De même, en travaillant avec Artigas pour le mur en céramique d'Harvard, il fallait aller très vite. J'ai pris une grande brosse pour décor de théatre, et j'ai laissé tomber la couleur en larges gouttes, Artigas était affolé. J'étais en état de transe, et j'ai éclaboussé la peinture à droite et à gauche. Cela m'a fait découvrir de nouvelles possibilités. Mais le hasard a toujours eu pour moi une importance énorme, capitale." [885].

[884] J. Dupin ha assenyalat -referint-se a les teles de 1949-50- dues sèries simultànies que corresponen a un moment de reflexiñ o d'impulsivitat: unes molt elaborades, a la manera miniaturista i lentes; altres molt espontànies i de rapidesa en l'execuciñ. Dupin 1993, p. 280-81.

[885] Bernier 1961, p. 18-19.

Un altre punt rellevant que ens permet relacionar tota l'obra d'aquests anys és que el propi artista es mostra molt interessat davant la possibilitat de realitzar una exposició a *The Museum of Modern Art* de Nova York. Si en un principi hi havia la proposta d'exposar la sèrie *Constellations*, posteriorment se va plantejà una de majors dimensions, incloent-hi la *Sèrie Barcelona*, a més a més de cinc peces de ceràmica, una escultura i un objecte, tal i com ja hem esmentat al parlar de les constel·lacions:

> "Te hablé hace algún tiempo de que/ estábamos imprimiendo unas litografías/ hechas últimamente. He activado/ el tirage de las pruebas y ahora están/ ya terminadas; se las entregaré tam-/bien a nuestro amigo Gusmáo. Hay 50 pruebas distintas, que miden la/ mayor parte 70 x 50; hemos hecho un tirage de 5 ejemplares cada una firmadas y numeradas/ por mi.// Creo que tanto el museo como tu es-/ tareis contentos de que os entregue todo/ este material, que juntamente con/ todo lo que ya teneis os permitirá/ hacer una exposicion de gran enverga-/ dura. Junto con esas 250 pruebas/ encontrarás, separadas por un papel,/ 3 pruebas no numeradas, una para/ Juanita, otra para ti y otra para Gusmáo/, que me permito ofreceros. Ruego/ seas amable de revisar el embalage/, debo advertirte que el papel es frágil/ y que las pruebas se estropearian fácil-/ mente, debiendo proteger los cantos,/ para evitarlo, como tambien habrá/ que envolverlas en algun material/ que las proteja de la humedad.// Ya sé que el museo organizará/ muy bien todo esto, séame no obstan-/ te permitido decir que en mi opinión/ estas litografias, en blanco y negro,/ muy intensas, estaria bien exponerlas/ junto a la cerámica, de una gran/ potencialidad del color. La cerámica/ debe ser visible de todos lados. La/ esculturita podrá ser montada/ encima de un pedestal de mármol,/ sujetándola con un alambre de/ plata o metal niquelado, y el objeto/ montado tambien en un pedestal de/ marmol, muy simple; en fin, estos/ señores ya se lo haran muy/ bien.// Hemos hecho tambien muchas/ fotos del taller de Artigas, tra-/ bajando los dos, de la imprenta/ tirando las litografias, y de mi/ taller. Todo esto lo entregaré/ tambien a Gusmáo y creo será/ interesante para organizar la/ exposición, como documental.// Así, con las pinturas del 41 y 42,/ saltando a las más recientes obras/ de 1944, podra hacerse algo de/ gran importancia, dejando el/ paréntesis de lo hecho en 943 y/ parte de 944, que por ser todo/ muy representativo y numeroso/ hace impossible seleccionarlo,/ pudiendo dejarlo todo para una/ posterior gran exposicion en bloque." [886].

Com en el cas de les constel·lacions, Miró es mostra particularment preocupat per les bones condicions del paper, així com per la visibilitat de les peces de ceràmica i les escultures. També em pogut observar com destaca la complementarietat de les litografies en blanc i negre, de gran

[886] Carta de Miró a P. Duarte 15-05-44. PML.

intensitat, amb les ceràmiques, d'una gran potencialitat del color. Per documentar els processos d'execució de les obres, li envia un conjunt de fotografies realitzades per Joaquim Gomis, tant a la impremta Miralles com al taller d'Artigas fent ceràmica, al carrer Juli Verne de Barcelona, on s'havia construït un forn l'any 1941 [887].

Tal i com ja s'ha esmentat, aquest projecte d'exposiciñ finalment no es va du a terme en el MoMA, sinó a la *Pierre Matisse Gallery* de Nova York del 9 de gener al 3 de febrer de 1945, sota el tìtol: "Joan Mirñ: Ceramics 1944, Tempera Paintings 1940 to 1941, Lithographs 1944". Els preus de la comercialització de les litografies, segons les dimensions, així com la comissió del galerista, en dòlars, les coneixem mitjançant una carta de P. Duarte a P. Matisse datada el vint de desembre de 1944:

"lithographs according to dimensions
30)
40) *30%*
50)" [888].

Després de l'èxit de l'exposiciñ, P. Matisse informa immediatament a Miró que té decidit fer-ne una de litografies:

> « L'exposition se termine cette semaine et je le [il·legible]/ par une nouvelle exposition de lithographies dont je vous/ envoire l'announce » [889].

En ella hi exhibirà litografies de l'any 1944, del dia cinc al vint-i-cinc de febrer de 1945 amb el tìtol: "Joan Mirñ: 1944 Lithographs", i en una carta posterior es mostra convençut de que serà de molt d'interès:

> « Après l'expo-/ sition des gouaches qui a lu beaucoup de succés/ et a feire beaucoup parlér je jais en ce moment/ une exposition de lithographies qui salons ealement/ beaucoup d'intères » [890].

[887] Segons consta en una anotació manuscrita del fotògraf, en la fitxa M-101. AJG.
[888] Carta de P. Duarte a P. Matisse 20-12-44. PML.
[889] Carta de P. Matisse a Miró, 2-2-1945. PML.
[890] Carta de P. Matisse a Miró, 20-2-1945. PML.

6. Del signe al gest. El retorn a la pintura damunt tela: 1944-1945.

De seguida que Mirñ s'instal·la a Barcelona, reprèn el contacte amb un reduït grup d'amistats, amb les quals realitzarà els projectes dels propers anys. En primer lloc hi ha Joan Prats, l'amic més ìntim, amb qui mai va deixar d'estar en contacte. També hi trobem el matrimoni Sert: Josep-Lluís i Monxa, els Gomis: Joaquim i Odette [891], i posteriorment, Josep Llorens Artigas, amb qui emprendrà el descobriment de la ceràmica. Un fet que també els aproximava era l'amistat de les filles Maria Dolors Miró, Odette Gomis i Anna Maria Prats.

Les famílies de J. Prats i Miró es coneixien a causa de la proximitat dels respectius negocis: barreteria i joieria, al carrer Ferran de Barcelona [892]. L'amistat entre totsdñs, es reafirma en l'adolescència i joventut per mor dels estudis de pintura a diferents acadèmies com la de Llotja o el Cercle Artístic de Sant Lluc. En aquest darrer lloc, coneixen a Josep Llorens Artigas, Josep-Francesc Ràfols o Enric Cristòfol Ricart, tots ells amics al llarg dels anys. J. Prats s'havia convertit en conseller de la mare i de la germana de Miró quan aquest i la seva família vivien a París durant la guerra civil. També l'activitat de J. Prats és essencial en les tasques de

[891] El testimoni del Dr. Lluís Juncosa, que va viure amb la família Miró tres anys, ens dñna més detalls del cercle d'amistats. " Aquests anys vaig conèixer els amics d'en Joan: el primer Joan Prats, que era un amic-germà. S'estimaven molt i li consultava tot. Joaquim Gomis, un *gentleman* català i la seva dona, Odette, que eren molt agradables. Sert i Monxa, que eren cosmopolites. Una de les persones més divertides que visitaven Miró era Vicente Escudero, el cèlebre ballarí flamenc, que era divertíssim contant anècdotes de la seva vida un poc bohèmia. Va morir en la misèria, i Joan i Pilar li pagaren l'enterrament.

Varen ser uns anys molt gratificants, vivint l'atmosfera Mirñ i de la seva famìlia". Juncosa 1994a, p. 38.

[892] Per una aproximació a la figura de J. Prats i la seva relació amb Miró vegeu Cirici 1976 i *Record de Joan Prats* 1995.

salvament del tresor artístic de Catalunya i la seva divulgació a fora [893]. L'any 1939 fou tancat a la presñ durant set mesos, la qual cosa li deixà seqüeles físiques [894]. Tanmateix, al llarg de la postguerra, va tornar a assolir el paper de guia i aglutinador de gent interessada per la cultura d'avantguarda 895. El negoci familiar de la barreteria es convertí en lloc de peregrinació [896], i fou l'ànima del *Club 49* [897], que intentava ressuscitar l'esperit de les iniciatives avantguardistes de l'ADLAN (Amics de l'Art Nou), secciñ del GATEPAC per promoure l'art d'avantguarda a Barcelona. Com comenta A. Cirici, les reunions dels dimecres a la nit al Bagatel·la, gènesi del club, foren d'amics d'abans de la guerra, auspiciades per J. Prats, a les quals, de tan en tan, hi anava Miró [898]. Posteriorment, J. Prats

[893] Vegeu Cirici 1976, p. 35.

[894] " A la postguerra, el 1939, Prats va passar un moment molt difícil. Va ésser tancat a la presó i va passar-hi set mesos en condicions realment molt dures. Vivien atapeïts onze homes dintre una cel·la. No podien rebre paquets de l'exterior, i la manca de nutrició va deixar-lo en un estat físic lamentable. Els dits se li van anar tornant blanquìssims, com de paper, i va arribar a perdre el tacte". Cirici 1976, p. 36.

[895] "La vida a Barcelona semblava normalitzada. L'Yllescas va parlar d'altres aspectes d'aquells anys:

Aleshores en Miró tenia por, i en passejar per Barcelona, en Prats em demanava que els acompanyés, perquè creia que jo tenia un sentit per ensumar el perill. Al final van acabar tots dos perdent la por". Borràs 1995, p. 19.

[896] "Un cop alliberat, Prats va tornar de mica en mica a la mena de vida normal, que era possible a l'època, al davant de la botiga familiar del carrer de Ferran. Aviat la botiga va convertir-se en el lloc de peregrinació de la gent jove que buscaven el contacte amb allò que havia estat l'avantguarda del país d'abans del Diluvi, en aquells moments, esbandida o soterrada. Així, la botiga de Prats va anant-se convertint en el confessionari de la joventut, artistes plàstics, pintors, escultors o crítics, i ell va anar esdevenint una mena de tutor que ens ajudava a conèixer els representants dels moviments esdevinguts, mítics, com Joan Miró o J.-V. Foix". Cirici 1976, p. 37.

[897] Sobre la formaciñ del Club 49 i les desavenències idiomàtiques, entre d'altres, amb els membres de la revista Cobalto 49, vegeu Cirici 1976, p. 41-45.

[898] "Al principi, les reunions del Bagatel·la eren reunions d'amics, essencialment de gent d'abans de la guerra. Amb Joan Prats, hi havia Magì A.Cassanyes, Joaquim i Odette Gomis, Vidal de Llobaterra, Robert (pare), Planas i la Montserrat Combalia, Marinel·lo, Sans, Eudald i Edmonde Serra, els González, Sixt Yllescas, Figueras, Jaume i Rosa Mercadé, Sebastià Gash, Josefina Cusí, Pere Casadevall, Papo, etc. Algun dia hi venia Joan Mirñ, que s'asseia més aviat cap al racó i no deia res però reia moltíssim, fins a tornar-se vermell, de les coses que feien riure. El protagonista solia ésser-hi en Cassanyes [...]". Cirici 1976, p. 41-42.

farà d'introductor dels millors artistes catalans en el cercle mironià, com en els casos d'A. Tàpies o J. Brossa, aquest darrer n'ha recordat el seu primer contacte amb la persona de Miró:

> « Conocí a Miró a través de Joan Prats. Para nosotros, la exposición de las Galeries Laietanes fue todo un acontecimiento, Miró era a la pintura lo mismo que Foix a la literatura: los vanguardistas que habían llevado la cultura catalana a un punto de europeìsmo que se hundiñ con la guerra".
>
> "Creo que en el mundo hay dos tipos de pintores: el expansivo, conquistador, como Picasso, y el que va profundizando hacia dentro, más interior, como Mirñ".
>
> "Estaba como oculto. Nunca se mezclñ con las instituciones oficiales franquistas" [899].

No entrarem aquí en les successives iniciatives de petits cercles artístics i intel·lectuals per reivindicar la figura i l'obra de Mirñ, l'ignorat oficialment, perquè es donen a partir de la segona meitat de la dècada dels quaranta [900]. Però si que cal apuntar que aquesta defensa no era unitària entre els interessats en l'art nou, com apunta Joan Minguet Batllori [901]. Fins i tot entre els mateixos integrants de *Dau al Set*, J. Brossa ha recordat la divisió significativa que hi havia entre els dalinians: Puig, Tharrats i Ponç; i els mironians: Cuixart, Tàpies i el mateix Brossa [902].

Tanmateix, abans de l'entrada en escena de Mirñ en alguns dels cercles intel·lectuals i socials del moment, hi ha un episodi important que cal esmentar, que demostra el silenci del seu retorn i, alhora, la solitud en la qual encara estava immers. El dia vint-i-set de maig de 1944 mor la seva mare Dolors Ferrà Oromí [903], i a l'enterrament només hi assisteixen dues

[899] Munné 1983, p. 154.

[900] Vegeu un repàs a Minguet Batllori 2000. Especialment el punt 3 del capítol II amb el tìtol: "Mirñ i la resistència cultural en el franquisme", p. 71-80.

[901] " De totes maneres, la reivindicaciñ de Mirñ pels defensors de l'art nou no és homogènia ni unitària. Fins i tot en aquests sectors sembla que hi ha opositors, si més no, poc entusiastes de Mirñ". Minguet Batllori 2000, p. 74.

[902] Permanyer 1999, p. 94.

[903] « vaig fer de metge de l'àvia que tenia vuitanta anys i patia del cor. Va morir estant jo amb ells, d'una complicaciñ cardio-pulmonar" . Juncosa 1994a, p. 38.

persones, un veí i J. Prats. Per a A. Cirici, aquest fet va segellar la seva amistat:

> "Als temps de la postguerra es produì la mort de la mare de Joan Miró. Dels records de la seva amistat amb Prats, Miró pensa que el més emocionant és el que fa referència a aquest fet; Mirñ s'estimava molt la mare, i la seva mort va ésser per a ell un trasbals immens. El dia de l'enterrament, no sé per quina rañ, la gent no va assabentar-se'n o va tenir deixadesa; el fet és que Mirñ va sentir la ràbia de l'abandonament. Encara ara en parlar-ne, diu, amb gest de ressentiment: *A Barcelona, fins ara, m'han desconegut*. A l'enterrament, només van assistir-hi dues persones: un veí de la casa i en Joan Prats. Aquesta fidel presència va segellar molt fortament la seva amistat" [904].

En una carta enviada a P. Matisse de dia disset de juny, Miró li comenta, en dues lìnies, l'impacte del trànsit de la mare, de la qual en destaca la seva intel·ligència:

> « J'ai le regret de vous annoncer la/ mort de ma mère, décédée le 27 mai der-/ nier; c'était une femme remarquablement/ intelligente qui me manque beaucoup » [905].

En l'entrevista amb G. Raillard, Mirñ ha recordat la "transfusiñ de sang" que li realitzà J. Prats quan aquest va decidir no seguir la carrera artística que havien començat junts, així com la relació de canvi o permuta que existia entre ells:

> "*Joan Prats fue uno de los primeros compradores de sus cuadros: El retrato de que hablamos es de 1918.*
>
> Prats y yo estábamos en la academia Galí. Después ya no pudo pintar; hizo conmigo una especie de transfusión de sangre. Y hasta su muerte siguió siendo mi amigo más íntimo. Me daba consejos. Pero no me compró nada. Prats era sombrerero. En esa época se usaba el sombrero, y Prats me los regalaba continuamente. De vez en cuando yo le regalaba una tela. Le decía: *Tengo bastantes sombreros y hace mucho que no te doy una tela, de modo que vas a elegir una. Era un cambio*" [906].

---

[904] Cirici 1976, p. 37 i 38.

[905] Carta de Miró a P. Matisse des de Barcelona, 17-06-1944. PML.

[906] Raillard 1998, p. 137. A. Cirici ens en dóna més detalls : « D'altra banda, la seva col·lecciñ d'obres de Mirñ li havia costat sacrificis. Excepte l'ermita de la Salut, regal del casament, l'havia comprada tota. El famñs *Retrat de nena*, el de la nena rossa vestida de blau, el va comprar a l'exposiciñ de les Galeries Dalmau, el 1918, per la xifra, llavors fabulosa, de 1.500,- pessetes. Totes les altres, les obtingué a canvi de capells. Per cert que, durant la guerra d'Espanya, quan passava una situaciñ econòmica

La significació de J. Prats en relaciñ a l'ediciñ de la *Sèrie Barcelona* en aquest mateix any de 1944 ja l'hem analitzada en l'apartat corresponent. Ens interessa, ara, analitza la seva implicació en un altre projecte important, menys conegut, de col·laboració amb el fotògraf Joaquim Gomis. Recordem que J. Gomis -empresari industrial i fotògraf- havia estat antic president de l'ADLAN, i posteriorment serà el primer president del patronat de la Fundació Joan Miró. Com ja hem apuntat en referir-nos a la *Sèrie Barcelona*, J. Gomis iniciarà en la dècada dels anys quaranta i fins a la dels vuitanta, un testimoni visual d'extraordinari valor artìstic i documental, només comparable al de l'altre gran fotògraf i amic Francesc Català Roca [907].

Però apart de l'interès de Gomis per retratar l'obra i la geografia mironianes en sentit general, ens interessa analitzar un projecte molt més específic sorgit en aquests anys quaranta per iniciativa de Miró, Prats i Gomis. Es tractava de la creaciñ d'un arxiu d'imatges de les obres, els tallers i la geografia, en definitiva de l'atmosfera, de Mirñ. El primer testimoni de l'existència d'aquest arxiu ho tenim a través d'una carta de Miró a Paulo Duarte del dia quinze de maig de 1944, en la qual esmenta que enviarà, a través d'A. De Gusmáo, cap a Nova York, una sèrie de fotografies com a part documental per l'exposiciñ que pretén realitzar al MoMA:

> " Hemos hecho tambien muchas/ fotos del taller de Artigas, tra-/ bajando los dos, de la imprenta/ tirando las litografias, y de mi/ taller. Todo esto lo entregaré/ tambien a Gusmáo y creo será/ interesante para organizar la/ exposición, como documental" [908].

molt dolenta, va rebre la temptadora oferta de Penrose de comprar-li aquesta pintura a un preu molt alt, però Prats no va voler desfer-se'n". Cirici 1976, p. 47.

[907] Vegeu Giralt-Miracle 1994, especialment, « Miró a Barcelona », p. 11 i 12.

[908] Carta de Miró a Paulo Duarte des de Barcelona. 15-05-1944. PML.

Per tant, tot fa pensar que la iniciativa de la creaciñ de l'arxiu va sorgir en els mesos immediatament anteriors a la data de la carta, potser març o abril, com a mínim. En el fons de *The Pierpont Morgan Library* hi ha les fotos esmentades en la carta i estan datades el mes de maig de 1944 [909].

Coincideix en un moment en el qual l'artista, aconsellat pels amics més pròxims, decideix prendre les regnes de la comercialització de part de la seva obra, com hem tingut ocasió de descriure en el capítol dedicat a les *Constel·lacions* i la *Sèrie Barcelona*. Miró vol millorar el tant per cent que li correspon de la venda que realitza P. Matisse de la seva obra als EUA, cansat de passar més penúries econòmiques com en anys anteriors. Aquestes aspiracions feran tornar a negociar el contracte entre l'artista i el galerista (Fig. 35 i 36) [910].

Tampoc cal deixar de banda el fet de la necessitat de Miró de dotar-se amb un fons documental d'imatges de les obres antigues i actuals, per si fos necessari d'emprar en algun cas de falsificaciñ d'obra, tal i com podem observar en el següent exemple de la carta de Candido Costa Pinto a la *Downtomn Gallery* de Nova York, a la qual ofereix la sèrie de les *Constel·lacions*, i els envia una foto de l'obra *Bonheur de papillon*, a un preu de 300 $:

> " They are special strong 70 x 50 cms. Cartoons, pastel/ and gouache, beautiful designs, some of which absolutely original/ marking a new phase in the evolution of the genial artist. Titles in French. The enclosed photo represents the work "Bonheur de/ papillon". Price dollars $300 each. Total $6,600 including/ transportation and insurance" [911].

[909] A. Umland en fa esment, també. Vegeu Umland 1993, p. 336 i p. 359, nota n. 664.

[910] Vegeu carta de P. Matisse a Miró, des de Nova York, 25-07-1946. PML.

[911] Vegeu la carta de C. Costa Pinto des de Lisboa, a la Downtown Gallery de Nova York, 18-05-1945. PML.

Mirñ, quan s'assabenta de l'*affair*, li comenta a P. Matisse que no existeix cap obra seva amb aquest ridícul títol:

> « Pourriez vous me faire parvenir/ une photo du tableaux dont vous me parlez/ "Bonheur du papillon" titre ridicule que/ je n'ai jamis mis à aucun de mes/ tableaux » [912].

Poc després, Miró posa en coneixement del galerista d'un altre cas de quadre fals del qual en té notícia per una carta que li envien des de París:

> " J'espère que vous aurez mis au/ clair cette histoire de faux tableaux/ qu'on vous a offert de Lisbonne/ tout ceci; l'autre jour j'ai recu/ une lettre de Paris, avec une belle / photo d'un tableaux de moi (!)/ que je n'ai jamais peint, ce/ que j'ai ete dans l'obligation de/ le dire à la personne qui l'avait/ acheté » [913].

En una carta a P. Matisse de febrer de 1946, Miró li dóna a conèixer al galerista l'estat actual de l'arxiu fotogràfic:

> « J'ai passé votre télégramme/ en me demandant d'envoyer des/ photos à la revue "Vrille" à/ mon ami Prats, qui avec mon/ ami Gomis a constitué un/archive photographique de mes oeuvres/ de ces annees./ Ils ont déjà trié environ/ 300 clichés et ils continuent à le/ faire pour le reste de ma produc-/ tion. Ils photographient le tableau/ dés la naisance jusqu'à le qu'il est/ terminé, ce qui est un document/ de la plus haute importance. Ils font/ aussi de photos de mon atélier et de/ ce qui m'entoure, ceci leur permet/ d'avoir de vastes projets d'editions/ pour l'avenir dont il vous parle-/ ront comme vous serez ici » [914].

Com podem veure, Miró esmenta que ja hi ha uns tres cents negatius i que tenen la intenció de continuar amb la resta de la seva producció. També, que la finalitat és deixar constància del procés d'execuciñ de les obres, amb varis testimonis de la seva factura, especialment dels inicis i de l'obra acabada. Finalment, comenta que les fotos sñn dels seus tallers i entorns, i que es tracta de material visual per a futures edicions, la qual cosa es confirmarà en els *fotoscops*, una iniciativa de J. Prats, o en documentaciñ gràfica per a nombrosos llibres i catàlegs d'obra mironiana.

---

[912] Carta de Miró a P. Matisse des de Barcelona. 08-10-1945. PML.
[913] Carta de Miró a P. Matisse des de Barcelona. 07-11-1945. PML.
[914] Carta de Miró a P. Matisse des de Barcelona. 03-02-1946. PML.

La primera fitxa i el corresponent clixé sñn d'una ceràmica, abans de coure, de l'agost de 1944 [915]. En el fons de l'Arxiu Joaquim Gomis hi ha set caixes metàl·liques referides al tema Miró que duen la corresponent numeració. Cada una de les caixes tenen unes dues centes fitxes aproximadament, i les quatre primeres contenen fotografies del període objecte del nostre estudi, tanmateix, les que són de les obres estudiades només són la primera i la segona. La relació completa és la següent:

Caixa 1: 1-199; Caixa 2: 200-399; Caixa 3 : 400-599 ; Caixa 4: 600-799 ; Caixa 5 : 800-999 ; Caixa 6 : 1000-1196 ; Caixa 7 : 1200-1380.

Cada fitxa consta d'una cartolina d'unes dimensions de 7'5x12'5 cm. amb una fotografia en blanc i negre de J. Gomis que ocupa la meitat de l'espai, d'aproximadament 5'5x5'5 cm., i les anotacions manuscrites en francès de J. Prats. Es tracta de fitxes tècniques que inclouen un número d'identificaciñ M-1, M-2, etc.; el nom de l'artista, sempre en majúscules; el tìtol de l'obra entre cometes, seguit, segons els casos, d'una observaciñ entre parèntesis (1), (2); les dimensions en metres i, al contrari del que és tradicional dins la història de l'art, sovint posa primer l'amplària i després l'altura; la data; i, finalment, algunes indicacions com la tècnica i els materials emprats, per exemple, en el cas de la pintura: (-*fusain, gouache, pastel sur toile*-), o en el cas de la ceràmica, si és abans de coure (*avant de cuire*). Les indicacions de materials ha voltes també poden aparèixer després del títol. També apareix sovint (-*en cours de realisation*-). Les anotacions de J. Prats són fetes en tinta blava. Altres indicacions que es poden trobar són fetes per J. Gomis, en francès i en català, emprant tinta negre i lletra més petita, referides a aspectes tècnics de les fotografies, llibres i catàlegs on s'han reproduït, etc. En certes ocasions, J. Gomis

[915] "M-I/ JOAN MIRÓ/"Tête" (1)/0'44x0'17/Août 1944/(avant de cuire)/pag. 12 – llibre/creaciñ en l'Espai/interessants –40-41=/43-44 :45-46/47-48-54-86-90/ Rolley Card/R.C. ». AJG.

empra un mateix clixé per fotografiar dues o més obres, la qual cosa ocasiona que una mateixa fotografia serveixi per cada obra i es faci necessari taxar les altres. També es donen casos de fitxes amb detalls de les obres. Els clixés estan guardats amb la mateixa meticulositat dins els sobres originals, i tenen unes dimensions de 6x6 cm. Per fer les fotografies de les obres, J. Gomis es va traslladar a l'estudi de Mirñ a Barcelona, i va emprar els cavallets per subjectar-les. En altres casos, es va traslladar al taller de Montroig, la foneria Gimeno o l'estudi de J.Ll. Artigas al carrer Juli Verne de Barcelona. Precisament de l'interior de l'estudi al Passatge del Crèdit hi ha una sèrie de fotografies que il·lustren l'entorn de feina de Mirñ, envoltat d'objectes a un racñ o fixats a les parets, així com les acumulacions de teles i papers en procés de realització, dins una atmosfera molt similar a la que posteriorment omplirà les parets de l'estudi Sert a Palma. També hi ha una prestatgeria plena d'objectes com ara un ventall, unes titelles, siurells mallorquins o nombroses peces de pessebre, entre d'altres. Especialment emotiva resulta una fotografia de l'artista amb rostre segur i gairebé desafiant [916].

Una altra destacada col·laboració entre J. Prats i J. Gomis fou en els muntatges de fotografies denominats *fotoscops* [917], la intenció dels quals era el llenguatge visual, tal i com fan constar en les portades dels llibres editats [918]. De variada temàtica, tanmateix ens interessa destacar el lloc preferent

[916] Són les fitxes catalogades amb els números M-86 a M-93. M-218, M-219 i M-250. AJG.

[917] " El Club 49 ca ésser el lloc on Prats va donar a conèixer els seus *fotoscops*, muntatges per seqüències de sèries de fotografies que realitzava Joaquim Gomis. El muntatge era semblant al cinematogràfic però amb diferències degudes a la possibilitat del pas endarrera". Cirici 1976, p. 45.

[918] "Després d'haver practicat la fotografia durant molts anys, el 1940, juntament amb el seu amic i company Joan Prats (Barcelona 1891-1970), va concebre els "fotoscops", llibres basats en la successiñ d'unes fotografies concatenades que articulen un discurs molt pensat en els seus ritmes, seqüències i capìtols. Cadascuna d'aquestes narracions fotogràfiques partia d'unes imatges que aportava Joaquim Gomis i que

que hi van tenir l'obra i els llocs mironians, i que es va traduir en llibres com *Atmósfera Miró*, amb text de J.J. Sweeney; *Creació Miró*, amb text d'Y. Taillandier; *Creación en el espacio de Joan Miró*; amb text de Sir Roland Penrose; o el darrer, que no va poder veure a causa de la seva mort, amb el títol *Miró escultor*, amb text de J. Dupin [919]. Com veiem, a les fotografies realitzades per J. Gomis, s'hi afegia un text introductori d'alguns dels grans coneixedors i admiradors de l'obra mironiana com J.J. Sweeney, Y. Taillandier, R. Penrose o J. Dupin. Tal i com consta en la portada de cada llibre, la selecció i la seqüència eren de J. Prats [920].

L'altra gran amic amb qui Mirñ es relacionarà de seguida és Josep Llorens Artigas, amb qui iniciarà la col·laboració en el llenguatge de la ceràmica. La relaciñ i amistat dels dos artistes venia de llarg. L'any 1911 assisteixen a l'Escola d'Art de Francesc Galì. Entre els anys 1915 i 1918 coincideixen en el Cercle Artìstic de Sant Lluc, i, l'any 1918, formen part de l'Agrupaciñ Courbet. També tendran contactes a Parìs, on J.Ll. Artigas hi resideix als anys vint i li presta l'estudi a la Rue Blomet. J.Ll. Artigas s'instal·la a Barcelona l'any 1941. Sembla ser que la visita de Miró a la seva exposiciñ a la Galeria Argos l'any 1942 fou el detonant per plantejar-se la col·laboració [921]. Cap el mes de febrer de 1944 els dos artistes ja han començat a treballar en el taller d'Artigas al carrer de Juli Verne, on s'hi va

---

posteriorment articulava Joan Prats amb la col·laboraciñ directa de Gomis. D'aquesta manera es van fer els quatre "fotoscops" dedicats a Joan Mirñ". Giralt-Miracle 1994, p. 19.

[919] " Aquesta creaciñ artìstica personal de Prats en certa manera el compensava de la seva frustració de joventut. Per això se sentia tan feliç amb ella i va arribar a dedicar-hi la major part del seu temps, col·laborant amb La Polígrafa, quan va tenir la possibilitat de convertir els fotoscops en llibres". Cirici 1976, p. 46.

[920] "Gomis, que comparte sus asuntos profesionales con una dedicaciñn también casi profesional a la fotografia, empieza a acudir regularmente al estudio de Miró para ver los progresos de la obra antes de que ésta salga de España para ser expuesta en el extranjero. Con el tiempo, las fotografías de Gomis y las iniciativas de Joan Prats se concretarán en los Fotoscops, en que se recogían las instantáneas del trabajo del pintor". Munné 1983, p. 154.

[921] Vegeu Sánchez-Pacheco 1998, p. 25.

fer construir un forn l'any 1941. Posteriorment, l'any 1951 s'instal·larà a "El Racñ" de Gallifa.

En la primera caixa sobre tema mironià de l'Arxiu Joaquim Gomis, hi ha quatre fotografies que mostren aquesta activitat conjunta. Són fotografies amb el número correlatiu a les de la *Sèrie Barcelona* i, per tant, fetes el mes de maig. Això significa que les fotos tenen un caràcter documental en el sentit que són una mena de reconstrucció o ficció dels artistes treballant. Com passava amb les fotos a l'impremta Miralles, ara tornem a veure un Miró ben vestit, amb corbata, i una bata. També J.Ll. Artigas du la seva típica bata fermada amb un cordill, i la gorra. En la primera fotografia, M-99 [922], es veu a Miró sol, assegut davant la boca del forn, pintant una ceràmica sobre una peanya. En la segona, M-101 [923], també hi ha J.Ll. Artigas observant-lo, tot i que ara es tracta d'una altra peça. El punt de vista és similar. La tercera, M-102 [924], mostra els dos artistes dempeus, i amb una atenta mirada sobre una altre peça que totsdós sostenen. Finalment, la darrera imatge, M-104 [925], és d'un grup de cinc peces col·locades al terra. Cal esmentar que una altra fotografia de totsdós drets i observant el forn, que no la vàrem localitzar a l'Arxiu Joaquim Gomis, fou reproduïda al catàleg *Miró-Artigas. Ceràmiques*, l'any 1998, p. 25.

[922] Inscripció : "M-99/ JOAN MIRÓ/ 1944/ (dans l'atelier/ d'ARTIGUAS)// @ 18x18". AJG.

[923] Inscripció : " M-101/ JOAN MIRÓ/ 1944/ avec ARTIGAS/ dans son atelier/ de Barcelone en el c/ Juli Verne on cons-/ truira un forn en 1941/ (el que es veu)// Ag. 1944/ 10/ anys mes tard s'instal·la/ en "El Racñ" Gallifa 1951". AJG. Tot i que hi ha una indicaciñ de que la foto és de l'agost de 1944, ja hem demostrat per la carta de Miró a P. Duarte 15-05-1944, que ha d'ésser anteriors, concretament del mes de maig.

[924] Inscripciñ: "M-102/ JOAN MIRÓ/ 1944/ avec ARTIGAS// 18/19// 9/9". AJG.

[925] Inscripciñ: "M-104/ JOAN MIRÓ/ 1944/ Pieces de céra/ mique realisées/ avec la col·labo-/ ration d'ARTIGAS// Interesants: 107-108-116/ + 122 a 142 en cours de reali-/sation + 152-153-154 balcó/ estudi –182-183-197-198// Esculptures 1944 i/ ceramiques 1945 del/ 143 al 151 i 155 al 175 i 184 al 190 i 192 ». AJG. Les indicacions sobre les escultures , ceràmiques o dels números que aparèixen són fetes a llapis i són indicatives de les altres fitxes i obres que estan relacionades amb aquesta.

Miró, com veurem per les referències que hi fa en la correspondència del moment, sent la necessitat de treballar en llenguatges que no siguin el de la pintura. La denominada cuina o ofici del dibuix i la pintura semblaven a l'artista massa convencionals per les seves noves aspiracions. Necessitava trobar nous revulsius que, com li donava la litografia, i li donarà a partir d'ara la ceràmica i l'escultura, arribessin a poder enriquir la pròpia pintura. En sengles cartes del mes de febrer, parla del tema amb vertader apassionament:

> " We are already working at the ceramics. The fire produces exciting surprises...I am drawing further and further away from conventional picture-making..." [926].

> " Con Artigas estamos trabajando de/ firme con la cerámica, creo que nuestro/ esfuerzo será cosa muy seria. La/ realización de estas piezas es cosa/ muy lenta; como le sugiero técnicas/ nuevas y además interviene el fuego/ con todas las improvisaciones y cosas/ imprevistas, tenemos trabajo para/ bastante tiempo todavía. No creo/ podamos terminar hasta últimos/ de Abril. Estoy trabajando tambien/ en una esculturita; la primera que/ hago, que vamos a decorar en cerámica./ Como ves esta nueva modalidad de/ mi obra no podrá llegar a tiempo/ para mi exposicion, es lastima/ pero no podemos acelerar mas/ el ritmo del trabajo, pués esta técnica/ es cosa muy lenta. Te iré poniendo al corriente de este trabajo, a ver/ si tu me sugieres alguna idea para/ ver si hay alguna posibilidad de expo-/ ner estas cosas tambien.
>
> Esta modalidad de trabajo me ha per-/ mitido alejarme mas y mas de la/ idea de pintura-pintura, con toda/ la estrechez y limitación de espíritu/ que ella representa, y sobre todo/ salirme de esta idiotez que represen-/ ta hacer pintura en un rectángulo/ de tela encerrado en un marco.
>
> Todos mis esfuerzo son/ para llegar a la mágia pura,/ desnuda y milagrosa. La colabo-/ración con Artigas es perfecta, está/ lleno de este espiritu del Lejano Orien-/te, que Rimbaud ya sintió. El/ azar y las supersticiones entran/ continuamente en juego; el que/ un ratón, el dios chino de la cerá-/mica se pasee por el jardín cuan-/do se esta preparando el horno es/ buen signo" [927].

Per tant, hi havia molts ingredients que atreien l'interès de Miró: la col·laboraciñ amb un gran ceramista i amic; les improvisacions, l'atzar i el foc; el treball lent i l'esperit oriental que, el seu admirat Rimbaud ja va sentir. Cal apuntar la breu però important referència que fa a la realització

[926] Sweeney 1945, p. 126. Citat a Umland 1993, p. 336 i 359, nota n. 660.
[927] Carta de Miró a Paulo Duarte, c. Febrer 1944. PML.

de la seva primera escultura, com ell mateix afirma, que té la intenció de decorar amb ceràmica. L'al·lusiñ que fa Mirñ a l'exposiciñ és la que tenia prevista realitzar al MoMA de Nova York, juntament amb la sèrie de les *Constel·lacions* i la *Sèrie Barcelona*, a la qual ja ens hi em referit en els apartats corresponents. Miró es mostra certament tens, quan es refereix a les limitacions espirituals i físiques, alhora, que creu li ocasiona, en aquells moments, la pintura damunt tela. Tanmateix, la seva intenció, i els fets així ens ho confirmaran amb l'extensa producciñ de pintura damunt tela dels anys 1944 i 1945, no és abandonar la pintura. Miró es pren el treball amb els procediments de la litografia, la ceràmica o l'escultura precisament per trobar noves possibilitats i prendre amb un renovat alè a la pintura. Les seves paraules van en aquesta línia, en la carta que envia a P. Matisse el disset de juny, suposem també per no atemorir-lo excessivament:

« Je travaille toujours beaucop; si j'ai/ fait de la céramique et de la litho, comme cet/ été je vais faire la sculpture, ce n'est poin/ pour délaisser la peinture, comme vous/ paraissez le craindre, au contraire, c'est/pour l'enrichir par des nouvelles possibilites/ et pour la réprendre avec un nouvel élan » [928].

En una carta que envia Paulo Duarte a Philip L. Goodwin del MoMA, datada el cinc de març de 1944, P. Duarte parla de la voluntat expressada per Mirñ d'exposar les cinc peces de ceràmica juntament amb les altres obres. P. Duarte creu que seria d'un gran interès pel museu, atès que seria la primera vegada que s'exposessin la ceràmica i la pintura juntes:

« 6 - Dans le cas ou la céramique arrive a temps pour l'exposition, ex-/ poser ces pièces dans une vitrine qui permette de les voir de tous/ les côtes ».

« Le cas de l'instruction n. 6 est également trèes interessant. Pour la/ première fois, Miró fait de la céramique. Dans ce but il est entré en ac-/ cord avec un célèbre artiste catalan, qui a vécu de nombreuses années à/ Paris, d'ou il n'est parti qu'après l'occupation allemande. Il s'appelle/ Llorenz Artigas, a dejà fait de la céramique avec Picasso et avec beau-/ coup d'artistes célèbres. Il est également très original et déc1are que/ ses euls decorateurs sont: la matière, le feu, et, maintenant, Miró. Jai/ vu les premières pièces d'expérience. Elles sont fort jolies et origina-/ les. Ils s'ont d'accord pour m'envoyer 5 vases de taille moyenne, les pre-/ miers faits, pour la dite exposition, ce qui donnerait un cachet de haut/

[928] Carta de Miró a P. Matisse, des de Barcelona. 17-06-1944. PML.

> intérêt, attendu que ce sera la première fois que l'on verra de la cérà-/ mique avec la peinture de Mirñ. Je prends ici les mesuree nécessaires pour/ que l'embassada americaine de Madrid ou de Lisbonne consente à faire/ transporter les pièces de céramique avec urgence. Mais il serait très/ utile que le Musée essayât d'obtenir du Department of State, un ordre dans/ ce sens. Dans ce cas, l'ordre devrait être donné immediatement, y compris/ les peintures qui sont avec moi » [929].

El dia sis de juny, P. Matisse li comenta a Miró que sap, a través de J.J. Sweeney, que fa ceràmica, i que espera que no sigui per manca de material pictòric, sens dubte, uns curiosos comentaris:

> " D'après Sweeney vous faisiez/ de la céramique. J'espère que ce n'est pas/ par manque de matériel" [930].

Els comentaris de Miró sobre aquestes primeres cinc ceràmiques, l'escultura i un objecte, que també vol presentar en l'exposiciñ, tornen a aparèixer en una carta enviada a Paulo Duarte, datada el dia quinze de maig. En ella, Mirñ es mostra interessat en la manera com s'exhibiran les peces, i fa a P. Duarte unes indicacions, tot i que bastant ortodoxes, tal i com ja havia fet amb la sèrie *Constellations*. És una mostra més de l'ànsia de l'artista per estar pendent dels més mìnims detalls, i és indicativa de l'interès i les expectatives que li produïa la nova etapa de treball, que just ara iniciava, i que tant fructífera seria amb el temps:

> "Mi querido Paolo; Hace tiempo queria/ escribirte, ahora lo hago teniendo/ noticias tuyas directas por nuestro amigo/ Gusmáo, que es un hombre lleno de/ sensibilidad y de inteligencia.
>
> Ha llegado muy a tiempo pués aca-/ bábamos de terminar la última pieza/ de ceràmica. Le entregaremos 5 jarros;/ juntamente con una esculturita y/ un objeto, en total 7 piezas de cerá-/ mica. Creo es un conjunto muy im-/ presionante; cuando lo veas ya me dirás que impresiñn te han producido"
>
> "La cerámica/ debe ser visible de todos lados. La/ esculturita podrá ser montada/ encima de un pedestal de mármol,/ sujetándola con un alambre de/ plata o metal niquelado, y el objeto/ montado tambien en un pedestal de/ marmol, muy simple; en fin, estos/ seðores ya se lo haran muy/ bien" [931].

[929] Carta de Paulo Duarte a Philip L. Goodwin, des de Lisboa. 05-03-1944. PML.
[930] Carta de P. Matisse a Miró. 06-04-1944. PML.
[931] Carta de Miró a P. Duarte, des de Barcelona. 15-05-1944. PML.

Miró utilitza aquest nou suport ceràmic de vasos de diferents formes i grossàries, per revestir-los amb la iconografia pròpia del moment. Així, els personatges i tota l'extensa gamma de signes d'enriquiment poètic hi sñn presents. El que potser més canvia respecte allò fet fins aleshores, és la disposició del format, pla en el paper, i rodó en els vasos que predisposa a una seqüència narrativa més marcada, o, almenys, a una pauta de lectura d'esquerra a dreta en la que cal que l'espectador es traslladi al voltant de la peça. També és d'interès les qualitats tàctils que els motius i les línies dissenyats agafen. El regruixos de la pintura sobre la polida pell ceràmica, accentuen els regalims, les protuberàncies i, en general, tot tipus d'efectes matèrics. Finalment, cal fer referència als colors, que contrasten amb la pasta ceràmica de tons marronosos, i que agafen unes tonalitats ígnees i més denses, la qual cosa degué d'interessar ferm a Mirñ.

Altres tipus de suports que utilitza són, per una banda, els fragments o plaques, que li serveixen per utilitzar el repertori iconogràfic, especialment a partir del contrast entre els motius més lineals i els més gestuals. Per altra, les figures de caps, personatges i dones, alguns dels quals posteriorment els convertiran en escultures de gran format.

Com hem pogut comprovar Miró, coincidint amb la instal·lació a Barcelona, es mostra interessat en voler distribuir i vendre l'obra al marge del galerista P. Matisse. L'artista, amb seguretat aconsellat per l'amic J. Prats, pren una nova estratègia, que ja hem esbossat, en relació, per exemple, a la sèrie *Constellations*, la *Sèrie Barcelona* i les ceràmiques. Confia en l'amic portuguès Paulo Duarte, i en el seu intermediari Adriano de Gusmáo, per treure les obres d'Espanya per valisa diplomàtica. També les gestions fetes per a l'exposiciñ al MoMA, les realitza P. Duarte amb Philip L. Goodwin, la persona que coneix personalment en aquesta institució. En la carta del dia cinc de març, P. Duarte es disculpa a P.L.

Goodwin per no haver tractat directament l'exposiciñ de Mirñ amb Alfred Barr:

> « Je sais que la question des peintures devrau être traitée avec M./ Barr, néamoins je le fais par votre intermediaire car vous êtes la seu-/ le personne à l'aquelle je puisse envoyer quelque chose par la voie que/ j'emploie. Je vous prie de bien vouloir le lui expliquer pour qu'il ne/ pense pas que ce soit un manque d'attention de ma part » [932].

Sembla que P. Duarte estava relacionat amb el museu i realitzava algunes gestions entre aquest i els estats espanyol i portuguès [933].

---

[932] Carta de P. Duarte a P.L. Goodwin, des de Lisboa. 05-03-1944. PML.

[933] En la carta, P. Duarte esmenta el gran interès que existeix en certes institucions, culturals d'Espanya i Portugal, com ara el *Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Artísticas*, en establir intercanvis de publicacions amb el museu. També comenta l'impacte i les nombroses demandes que ha rebut d'un llibre sobre Picasso, fins i tot entre estaments oficials; així com la compra, per el museu, de bibliografia sobre Gaudí:

« A présent, un autre point. Il existe un grand interêt de la part des/ grands instituts de culture d'Espagne et du Portugal pour établir un é-/ change de publications avec The Museum of Modern Art. Pour commencer, je/ possède dejàa une bonne quantité de publications artistiques que je vais/ vous envoyer sous peu; je n'attends que de pouvoir trouver le moyen de/ transport. D'autres collections suivront graduellement. Quelques unes des/ publications sont portugaises, la majorité provient du Conseil Supérieur de Rechenches Scientifiques et Artistiques, le plus important établisse-/ ment culturel d'Espagne. Je lui ai donné une collection complète de cel-/ les que j'avais apportées et qui a obtenu un énorme succês, moins le li-/ vre sur Picasso, aut point de vue officiel évidemment; ceci à cause des/ choses qu'il renferme contre Franco. Si ce volume n'a pas été apprécie/ officiellement, cela no m'a pas empéché de recevoir de nombreuses deman-/ des particulières, même de gens du gouvernement... A telle enseigne qu'il/ ne me reste aucun exemplaire ».

« Parmi les livres à étre envoyés d'ici, il y en a une partie qui est à vous/ personnellement. Il y en a une liste séparée. Toutes les choses que vous/ désiriez de Barcelone se trouvent parmi eux, y compris les oeuvres de Gau-/ dí, cet architecte excentrique qui a fait une commencement de cathédrale/ dans cette ville ». Carta de P. Duarte a P.L. Goodwin, des de Lisboa. 05-03-1944. PML.

Tanmateix, Candido Costa Pinto, en la seva carta a la Downtown gallery de Nova York del 18-05-1945, diu que el Doctor Paulo Duarte és el director del Departament Llatí del MoMA:

" My intervention was asked as I/ am a personal friend of Dr. Paulo Duarte, Director of the Latin/ Department of the Modern Art Museum, in New York". Carta de C.Costa Pinto a la Downtown Gallery, Nova York, des de Lisboa. 18-05-1945. PML.

En una carta enviada al galerista el dia disset de juny, Miró li explica les seves intencions amb una actitud ferma i desafiant [934]. Hi esmenta la confiança que ha dipositat amb P. Duarte perquè arribi a un acord amb P. Matisse, referit a l'obra que Mirñ va enviar al MoMA, i, per primera vegada, tenim constància de la seva intenció de viatjar a Nova York el més aviat possible, la qual cosa farà amb la seva família el febrer de 1947:

> "D'après ce que vouz me dites, la lettre/ que j'avais confiée à Duarte, du musée d'/ art moderne, ne vous est pas parvenue./ Duarte m'écrit cépendant qu'on est arrive/ à un accord avec vous pour ce qui concerne/ les peintures que j'ai envoyé au musée, mais/ si toutefois il y avait quelque difficulté, je suis/ absolument persuadé que tout s'arrangera/ facillement entre nous deux quand je vien-/drai vous voir à New York, ce que je ferai/ aussitôt il me sera possible ».

Miró es mostra reaci a enviar-li fotografies de les obres que ha fet en els darrers temps, amb l'excusa que no donen una idea exacta de l'original. De manera significativa, pensa que l'obra feta en aquests temps de penúries de tot tipus, té força com a conjunt, i no pas de manera fragmentada:

> « Si je ne vous envoie pas des photos de pein-/ tures que j'ai ici c'est parce que j'estime que ce/ serait une erreur, car les réproductions ne/ donnent qu'une très faible idee de l'original./ Aussi, je veux garder les plus fort de ma pro-/ duction ici; ce serait également une sensible/ erreur que d'envoyer des choses séparement/ c'est <u>le tout</u> qu'il faudra voir un jour, et non/pas des fragments, j'aime donc mieux attendre ».

Tanmateix, on Miró fa les consideracions més fermes és quan es queixa de la manca de diners i es refereix a la necessitat de guardar en *stock* l'obra que realitza per poder fer front a la vida, una vegada acabada la guerra. Sembla que el galerista no corresponia en els pagaments periòdics que havia de fer. L'artista és plenament conscient de la significació de la seva obra passada, present i el paper que jugarà en el

[934] Carta de Miró a P. Matisse des de Barcelona. 17-06-1944. PML.

futur. Als seus cinquanta un anys, pensa que és ben legítim jugar fort i aconseguir una situació econòmica estable:

> "En déhors de toutes ces considerations, vous/ comprendrez que, à manque d'argent, c'est/ très naturel que je garde un stock considéra-/ ble d'oeuvres qui me servira, une fois la guerre/ terminée à me remettre sur pied, em payant.../ mes dettés, et à me faire une situation digne/ et solide dans la vie.
>
> En pleine conscience du rôle capital que/ ma peinture doit jouer dans l'avenir,/ et à cinquante-et-un passés, il est déjà grand/temps de jouer fort, d'àtre on ne pas àtre;/ Il est donc tres légitime de ma part de n'envisa-/ ger les choses que sur un plan obgectif; ces dernières années ont été d'ailleurs assez/ dures pour moi, et le sont actuellement/ encore d'avantage, pour que je puisse faire/ autrement".

La resposta del galerista és en una carta del dia vint de setembre [935], en la qual es mostra en un to molt comprensiu i conciliador. Li recorda la llarga trajectòria junts, i la defensa i difusió que ha dut a terme de la seva obra als EUA. Creu que la postura de Miró és ben legítima de defensa dels seus interessos, i es mostra convençut de que podran arribar a un acord.

Posteriorment, Mirñ el posarà al corrent de l'interès que li despertà l'escultura que va practicar l'estiu passat, i les seves possibilitats. Com a bon desig de Nadal, l'artista espera que el món arribi a un nou equilibri que permeti una major tranquil·litat, que és una de les coses que sempre ha desitjat per poder desenvolupar la feina al llarg de la seva trajectòria:

> « Je travaille toujours beaucoup,/ et quoique je passe par des moments très/ durs, je ne décourage nullement. »
>
> « Cet été j'ai fait plusieurs sculptures/ que je vais réaliser en diverses matières,/ car je ne me borne pas, commme vous pouvez/ le supposer, à ce que font messieurs/ les scupulteurs de faire tout simplement/ executer les oeuvres en bronze/ ou pierre, sans se soucier guère plus/ des autres immenses possibilités qu'il y a. »
>
> « Esperons que 1945 raménera/ le monde à un nouvel équilibre qui/ lui permettra de trouver un peu de tranquillité » [936].

De la important tasca que desenvolupava P. Duarte en aquests moments, ens en dóna una idea dues cartes que li va enviar a P. Matisse el

[935] Carta de P. Matisse a Miró. 20-09-1944. PML.
[936] Carta de Miró a P. Matisse, des de Barcelona. 17-12-1944. PML.

mateix dia vint de desembre, des d'un despatx de notari de Nova York. En la primera [937], P. Duarte esmenta que segueix les instruccions de Miró i de J. Prats, per instar-lo a pagar totes les despeses ocasionades pel trasllat de les obres amb els diners de les primeres ventes.

> " In connection with selling of the Miro material/ (ceramics, lithographs and gouaches) you received from the/ Museum of Modern Art and the deposits you are to make with/ the proceeds to the frozen account of Joan Miro, please note that all proceeds from first sales are to be used to reimburse/ you from all sums you had to pay to the Museum of Modern Art/ and which represent the expenses in bringing over the material/ from Spain (shipping, crating, insurance, duty, etc.) which is/ in accordance with Mr. Miro and Mr. Prats instructions".

La segona carta, a la qual ens hem referit a fons en el capítol de les constel·lacions, especifica els preus de venta de les peces i la comissió per al galerista, i en ella P. Duarte esmenta que segueix les instruccions de Miró, J. Ll. Artigas i J. Prats [938].

Les repercussions de les dues exposicions individuals a la galeria P. Matisse ja s'han analitzat en els respectius capítols. Recordem que foren seguides: la primera, que incloïa les constel·lacions, ceràmiques i litografies, fou del nou de gener al tres de febrer de 1945, mentre que la segona, que només exhibia les litografies, fou del cinc al vint-i-cinc de febrer. Sens dubte, cal considerar-les una aposta molt forta de P. Matisse per Miró, plenament conscient de la qualitat i la singularitat del material que tenia.

Com a mostra de l'agraïment de Mirñ a les gestions fetes per P. Duarte, hi ha una carta que li envià el vint-i-sis de març de 1945 [939].

> « Merci, mon vieux, pour tout/ ce que tu as fait pour organiser mon/ exposition, surtout pour tes ennuyeuses/ démarches auprès du musée et de/ Matisse.

[937] Carta de P. Duarte a P. Matisse, des de Nova York. 20-12-1944 a. PML.
[938] Carta de P. Duarte a P. Matisse, des de Nova York. 20-12-1944 b. PML.
[939] Carta de Miró a P. Duarte, des de Barcelona. 26-03-1945. PML.

> Tu as très intélligentment agi et je/ t'en remercie de tout coeur.- J'espère/ que nous pourrons bientôt réprendre/ contact personnel et parlerons de/ tous les détails avec Matisse »
>
> « Je te prie, mon cher Duarte, de/ croire à mes sentiments de la plus/ sincère amitié et de recevoi une/ cordiale poignée de mains de,
>
> Miró. »

En la missiva, l'artista li comenta, breument, que està treballant en grans teles, que ha fet escultura i ceràmica a l'estiu, i que té prevista de fer una gran exposició a París:

> « Je travaille beaucoup à des grandes/ toiles – cet été j'ai fait la scupture,/ à part cela nous avons répris la/ céramique avec Artigas.
>
> C'est très possible que l'hiver pro-/ chain je fasse une grande exposition/ à Paris ».

Precisament, la idea de mostrar el pròxim hivern la darrera obra -l'obra del temps de la guerra- a la capital francesa, després de l'èxit aconseguit a Nova York, serà el principal projecte de l'artista dels pròxims mesos. Així ho fa saber a P. Matisse, al qual li comenta la importància de que enviï les constel·lacions, les litografies i les ceràmiques a París a través de valisa diplomàtica per l'ambaixada francesa a Washington. Mirñ està interessat en mostrar unes obres que, més enllà d'un fet artìstic, parlen d'un fet humà:

> « On m'a proposé de faire une grande/ exposition à Paris l'hiver prochain/ de toute l'oeuvre faite pendant la guerre./ Comme il ne s'agit pas d'un simple fait/ artistique, mais d'un fait d'une portée/ humaine, de montrer le travail réa-/ lisé dans des circunstances où l'on vou-/ lait, et où l'on veut encore dans mon/ pays, piétiner et assassiner les choses/ que nous chérissons le plus au monde,/ il est indispensable que les gouaches,/ lithos et céramique que vous avez expo-/ sées le soient aussi à Paris. Pour la/ expédier à Paris ce serait l'Ambassade/ de France à Washington qui se charge-/ rait de tout et qui vous écrirá à son temps en vous de demandant » [940].

A partir d'ara, podem observar com Mirñ fa servir els conductes i les adreces diplomàtiques d'una manera constant. Per exemple, comenta a P. Matisse que si s'ha de posar amb contacte amb ell, ho fes al seu nom i

[940] Carta de Miró a P. Matisse, des de Barcelona. 13-05-1945. PML.

adreça, a través de valisa diplomàtica a l'atenció del Cònsol General de França a Barcelona. També li dñna l'adreça del Dr. Henri Laugier [941], a la Direcció General de Relacions Culturals a París:

> « J'espère que cette lettre vous parvien-/ dra, si vous désirez m'ecrire ; faites le/ en expédiant la lettre à mon nom et adresse,/ par valise diplomatique, soit aux bons/ soins de monsieur le Consul Géneral de/ France à Barcelone, ou par le/Docteur Laugier, a la Direction Générale/ des Rélations Culturelles, 16 rue Lord/ Byron- Paris 8e ».

Segurament no podem parlar de casualitats entre els fets de preparar l'exposiciñ parisenca i d'escriure sengles cartes o postals, el mateix dia vint de març, a Picasso i Michel Leiris [942]. És lògic pensar que volgués reprendre el contacte amb aquests dos vells amics, encara que, com en la postal a Picasso, només fos per donar-li records i desitjar-li el millor. En qualsevol cas, pensem que Miró començava a prepapar el terreny per l'acolliment de l'exposiciñ. Així ens ho confirma el següent contacte que fa amb Christian i Yvonne Zervos, amb una carta del tretze de maig [943]. En ella demana als Zervos el seu ajut i consell, per du a bon port l'exhibició que el Dr. Laugier li ha proposat. En aquest sentit, Miró comenta que el senyor Rebeyrol es posarà en contacte amb ells :

> « Mon ami Monsieur Rebeyrol viendra vous voir en mon nom et vous parlera de la proposition que le Docteur Laugier m'a fait d'organiser une grande exposition de mon oeuvre faite pendant la guerre, l'hiver prochain à Paris. Pour l'organisation, je me permettrai de vous demander vos conseils et votre aide ».

---

[941] Henri Laugier era col·leccionista i promotor de l'art modern.

[942] Postal de Miró a Picasso, des de Barcelona. 20-03-1945. Vegeu Combalía 1998, p. 120. Carta de Miró a M. Leiris. 20-03-1945. Vegeu Umland 1993, p. 359, nota 671. Cal advertir que d'aquesta carta no dñna cap altra informaciñ. Curiosament, aquest mateix dia envia el condol a Nina Kandinsky per la mort del seu marit, pel qual Miró sentia una profunda admiració. A. Umland també es refereix a una carta de Miró a A. Breton del dia dinou de desembre de 1945, tot i que no en comenta res del contingut. Vegeu Umland 1993, p. 359, nota n. 683.

[943] Carta de Miró a Christian i Yvonne Zervos, des de Barcelona. 13-05-1945. Vegeu Rowell 1993, p. 90-91.

La relació de Miró amb Christian Zervos, propietari de la galeria del mateix nom i editor de la revista *Cahiers d'Art* i amb Yvonne Zervos, la seva esposa i directora de la galeria, venia des de finals dels anys vint. Sens dubte, un dels moments més àlgids de la relació havia estat quan l'any 1934 surt un número especial dedicat a l'artista, amb un nombrñs aplec de textos de molts dels principals intel·lectuals del moment [944]. Miró manifesta en la carta l'interès en mostrar les obres damunt paper, litografies, ceràmiques i escultures, que suposen una nova fase en la seva trajectòria. Tanmateix, tal i com ja hem vist, allò que li sembla més important és la càrrega humana que comporten, més enllà d'allò estrictament artístic. Una obra realitzada en uns temps bèl·lics terribles, d'anorreament dels valors de l'esperit i de la vida:

> « Comme je vous l'ai dit, j'ai énormément travaillé pendant cette période de temps il fallait entrer en action d'une manière ou d'autre, ou se brûler la cervelle, il n'y avait pas de choix à faire: j'ai travaillé à des aspects entièrement nouveaux de mon oeuvre -50 grandes lithographies, céramique, scupltures. En tout, j'ai 400 choses environ -dessins-aquarelles-pastels-peintures de tous les formats, depuis les plus petits aux plus grands. Comme vous le voyez. J'ai assez de matériel pour faire une manifestation très importante. Comme je l'ai dit à Monsieur Rebeyrol, cette exposition ne doit pas être considérée comme un simple fait artistique, mais un fait à portée humaine, par la raison d'être une oeuvre réalisée pendant cette terrible période ou l'on voulait nier toute valeur de l'esprit et anéantir tout ce que l'homme a de plus précieux et digne dans la vie ».

Altra cop tornem a comprovar com l'artista fa servir el consolat francès a Barcelona per rebre enviaments de l'estranger. En aquest cas, és per les comandes que fa als Zervos : números de la seva revista *Cahiers d'Art*, el darrer llibre de l'amic i poeta P. Eluard i, finalment, una publicació amb reproduccions de les darreres obres de Picasso, un curiós exemple de la rivalitat i l'admiraciñ que li tenia Mirñ :

> « Maintenant je me permets de vous demander un service. J'ai écrit à "Argus de la Presse" pour qu'ils passent chez vous et me suis permis de dire que vous leur payerez une facture que je dois de Frs 116. Aussi, je voudrais que vous

[944] *Cahiers d'Art*, París, vol. 9, n. 1-4. 1934.

> me fassiez parvenir les numéros de "Cahiers d'Art" dès qu'il paraîtront, le dernier livre d'Eluard et l'album avec de reproductions des dernières oeuvres de Picasso. Ouvrez-moi un compte de tout cela, car en ce moment je n'ai pas les moyens de vous envoyer de l'argent d'ici et ne sais pas comment est mon compte en Banque à Paris. Vous pourrez m'expédier tout ça par l'intermédiaire de monsieur Rebeyrol, du Docteur Laugier ou par valise diplomatique à mon nom et adresse et aux bons soin de Monsieur le Consul Général de France à Barcelone ».

Un altre dels contactes que activa Miró a la capital francesa és el de Marie Cuttoli, col·leccionista i directora d'una fàbrica de tapisseries d'artista [945], a la qual es dirigeix, fonamentalment, per assabentar-la del projecte d'exposiciñ a Parìs i de l'exhibiciñ realitzada a Nova York:

> « Pendant ces années j'ai beaucop travaillé, c'était le seul moyen de ne pas sombrer et se tenir debout au milieu de cette horrible tragédie. J'espère que vous aurez vu l'exposition que j'ai fait à New York au début de l'année. Je vous suppose aussi au courant de la grande exposition que je dois faire à Paris en automme prochain.
>
> Comment vont les tapisseries? J'ai une très grande envie de m'y remettre; maintenant il faut que nous travaillions tous avec plus d'enthousiasme et d'élan que jamais et prouver» [946].

Pel que fa a l'abast de l'exposiciñ, realment era un projecte molt ambiciós que incloïa, aproximadament, unes quatre centes peces, entre pintures, guaixos, aquarel·les, pastels, dibuixos, litografies, ceràmiques i escultures [947]. Malauradament, tot i els esforços i l'interès de l'artista, l'exposiciñ finalment no es va dur a terme. Només l'any 1948, la *Galerie Maeght*, que a partir d'aquesta data compartiria la representaciñ de l'obra de Miró amb P. Matisse, realitza una exposició a París amb part de l'*oeuvre de guerre* de l'artista [948]. Com en el cas de l'altra fallida exposiciñ

[945] Rowell 1993, p. 91.

[946] Carta de Miró a Marie Cuttoli, des de Barcelona. 18-06-1945. Vegeu Rowell 1993, p. 92.

[947] « D'ailleurs, comme vous le savez, j'ais déjà maintenant asez de matériel : Peintures//Gouaches//Aquarelles//Dessins//Pastels//Lithographies//Céramique//Esculptures//En tout 400 choses environ avec quoi on peut faire une exposition importante ». Carta de Miró a M. Rebeyrol, des de Barcelona. 19-06-1945. PML.

[948] L'exposiciñ duia per tìtol: "Joan Mirñ", i es feu del dinou de novembre al divuit de desembre de 1948. Es va publicar un catàleg a *Derrière le miroir*.

al MoMA de Nova York, Miró es preocupa dels problemes tècnics d'exhibiciñ de les peces, especialment a causa de que moltes d'elles necessitaven dur un vidre de protecció per mor del suport en paper i de la fragilitat de la tècnica emprada [949]. Altra cop Miró insisteix, en aquest cas a M. Rebeyrol, en que a l'exposiciñ hi ha d'haver tota l'obra realitzada en temps de guerra, i no hi pot haver cap llacuna. Les litografies i la ceràmica són aspectes inèdits que li interessa donar a conèixer a París. Es tracta, per damunt de tot, de fets humans:

> « C'est de la plus haute importance que toute mon oeuvre réalisée pendant la guerre soit représentée à cette exposition, sans qu'il y ait aucune lacune, car il ne s'agit pas simplement d'un fait estétique mais par dessus tout d'un fait humain. Les gouaches 1940-41 sont extrêmement importantes et la lithographie et céramique des fases inédites de ma production qu'il faut que l'on conneise à Paris » [950].

La darrera gran qüestió que ens interessa destacar i que planeja al llarg d'aquests anys és la de la nova estratègia comercial que Mirñ, assessorat per J. Prats, plantegen tot coincidint amb l'acabament de la Segona Guerra Mundial [951]. Ja hem esmentat les iniciatives que adopta en relació a mostrar i vendre l'obra del temps de la guerra tant a Nova York com a Parìs. Però on podem copsar l'abast d'aquesta iniciativa de l'artista és en dues cartes a P. Matisse i Pierre Loeb, el seu antic galerista parisenc. En elles, Miró els exposa els seus plans de forma clara i contundent, fins i tot sembla que els termes emprats el violenten a ell mateix i es disculpa –amb cortesia- pel to enèrgic amb que ho fa. El divuit de juny de 1945 envia una llarga carta de cinc pàgines a P. Matisse [952]. En primer lloc podem constatar com Miró s'havia marcat la fita de ser el primer artista europeu en exposar als EUA després de la Segona Guerra Mundial, la qual cosa ho havia aconseguit

[949] Carta de Miró a M. Rebeyrol, des de Barcelona. 19-06-1945. PML.
[950] Carta de Miró a M. Rebeyrol, des de Barcelona. 19-06-1945. PML.
[951] Vegeu « Miró Rediscovered, 1942-48 » a Russell 1999, p. 249-271.
[952] Carta de Miró a P. Matisse, des de Barcelona. 18-06-1945. PML.

amb èxit, i li recorda a P. Matisse que també la seva galeria s'havia marcat un important aconteixement. Per tant, aquesta dada ens confirma la seva ferma voluntat que es concreta en dos aspectes: per una part, mostrar una obra que va més enllà del fet estètic, i a la qual ell mateix qualifica de fet humà; per altra, d'aconseguir un just reconeixement i valoraciñ tant de l'obra com de la trajectòria [953]:

> « D'aprés ce que vous/me dites l'exposition a très bien marché/ et la façon dont vous l'avez organisée/ a été excellente./ Sur ce que vous me/ dites de que je suis le prémier artiste/européen d'avoir exposé en Amèrique,/ ceci était un but que je me proposé/ d'ateindre et qui a été atteint. Votre/ galerie peut aussi se flatter d'avoir,/ été la première d'avoir organisé/ cette exposition, ce qui est une belle/ performance ».

Per altra part, relata al galerista el seu estat econòmic, que qualifica de dificultñs. La mort de la mare ha dividit l'herència entre ell i la seva germana, i comenta que el cost de la vida ha pujat molt. Per tot això, Miró concreta que per la venda de les seves obres li fes arribar regularment el màxim que li sigui possible d'enviar-li, en concepte d'ajuda familiar. L'artista li reclama un mìnim de tres cents dòlars mensuals perquè pensa que ja és hora d'aconseguir una estabilitat per emprendre els propers projectes:

> « Comme je me trouve dans une situa-/tion d'argent de plus en plus embarrassée/ à cause de la mort de ma mère qui a fait/ que nous dûmes divisir sa fortune entre/ ma soeur et moi et de l'autre cóte mes/ frais qui augmentent

[953] M. Rowell s'ha referit a la plena consciència i voluntat de l'artista d'aconseguir l'apreci en el just valor de la seva obra, lluny dels tòpics d'innocència i d'ingenuïtat, atribuïts al seu caràcter. Ho demostra amb la publicaciñ de la relaciñ epistolar de Miró amb diferents galeristes, que pertany al fons del *Musée national dart moderne* de París:

"Ce qui se dégage de la lecture de ces lettres est le fait que Mirñ était loin d'être l'artiste naïf et innocent que ses critiques et exégètes ont souvent voulu dépeindre. Bien au contraire, il été absolument conscient qu'il fallait que son oeuvre sorte pour être reconnue à sa juste valeur. Aussi ne s'est-il rien épargné pour intéresser marchands et critiques à son travail. En d'autres termes, si, pour Mirñ, l'oeuvre se crée dans l'intimité de l'atelier, elle doit en franchir les murs afin d'exister réellement et atteindre le public. On pourrait aller jusqu'à dire que, pour lui, l'art était une activité sociale ». Rowell 1993, p. 73.

> sensiblement à/ cause de la vie qui coute très cher, avec/ une femme et un enfant, je vous prie/ de faire toutes les demarches nécéssaires/ pour que, de l'argent qui vous parvienu/ de la vente de mes toiles vous me remettiez/ tous les mois régulièrement par cablé-/ gramme le maximun qui vous sit/ possible, en concept d'aide de famille,/ en parlant d'un minimun de 300/ $ par mois. Ce serait encore mieux,/ si vous le pouvez, de me faire parvenir,/ par des moyens sûrs, un chèque. Je/ regrette de vous déranger, mais/ j'y suis oblige.
>
> De ce que vous me dites de ne rien/ faire auprès d'autres marchands avant/ de vous avoir vu, je suis disposé à agir/ ainsi mais toujours dans la mesure/ du possible et en tenant compte des/ événements imprevus de la vie et/ des bousculades plus on moins cruelles/ que celle ai peut encore me reserver./ Le temps passe et je n'ai plus la force/ de me contenter de parer les coups. Je dois marcher sur des faits très concrets,/ ce n'est pas pas la phaséologie des/ propositions et des projets que je pourrai/ me tirer d'affaire ».

Finalment, Mirñ reflexiona sobre l'estat actual de la seva trajectòria personal i professional, i es compara amb la situació dels artistes de la generació anterior com Picasso, Matisse o Braque. Per tal de saldar els deutes, comenta que ha de vendre un immoble, la qual cosa també li permetrà aconseguir el seu objectiu principal i la seva raó de viure: anar a viure al camp, a Montroig, per poder estar totalment capficat en el treball, lluny de preocupacions que li restin temps. També esmenta que la vida mediocre d'un petit senyor està lluny dels seus conceptes. En definitiva, s'ha proposat assolir, després de les penúries passades en els darrers anys, una major dignitat i estabilitat:

> « Je suis entièrement décidé à parier/ le tout par le tout. Ou je réussirai à/ pouvoir vivre comme le faisaient à/ mon âge (52 ans) les hommes de/ la génération précédante - Picasso,/ Matisse, Braque- ou je me débrouille-/ ai pour trouver un moyen de hausser// mes dettes, en vendant un immeuble cela/ sera fait, et avec ce qui me restera/ aller vivre à Montroig, où je continue-/rais à travailler avec la même passion/ et enthousiasme que je l'ai toujours/ fait. Ce qui constitue un besoin pour/ moi et ma raison de vivre- mais / en cessant entièrement tout commerce/ extérieur avec qui que ce soit, de sorte/ que plus personne n'entendre parler/ de moi ni de mon oeuvre. La/ vie médiocre d'un petit monsieur/ est désormais écartée de mes concep-/ tions. Je m'excuse de vous parler/ sur ce ton, mais la vie a été assez/ dure pour moi ces dernières années pour/ que je puisse faire autrement. Je/ dois envisager mon avenir d'une/ façon nette et courageuse/ et être digne de mon époque ».

L'octubre de 1945, P. Matisse va intentar entrar clandestinament a Espanya, a través d'Andorra, per tal de poder entregar diners a Mirñ. L'aventura va acabar sense èxit i fou detingut a Andorra. Se li confiscaren tres mil dòlars que duia dins el tub de pasta de dents i va estar detingut a Foix i a Toulousse [954].

En termes similars es dirigeix Miró a P. Loeb en una carta del trenta d'agost de 1945 [955]. Pel que sembla, fou P. Loeb el qui es posa en contacte amb Miró mitjançant dues cartes del vint-i-set i trenta u de juliol. Miró es mostra molt afectuñs, i s'ofereix per comptar amb ell per els projectes que el galerista endegui en la nova etapa que s'obri. Mirñ valora molt el record de la seva vella amistat, l'esperit lliure i les ganes d'anar sempre endavant. Cal recordar que la primera exposició important a París de Miró fou a la seva galeria Pierre l'any 1925 [956]. En les dècades dels anys vint i trenta, P. Loeb s'havia encarregat, amb eficàcia, de mostrar periòdicament l'obra mironiana a la seva galeria, però també d'establir contactes amb altres com la de Georges Bernheim i Christian Zervos a París, o la galeria *Le Centaure* de Brusel·les:

> « Vous pouvez absolument compter sur moi. Je serais heureux si mon coup d'épaule peut vous aider au démarrage de votre vieille galérie; je suis d'ailleurs certain que vous y arriverez très rapidement. Je ne peux pas, vous le comprendez bien, vous dire quelles sont mes conditions, car tout a été entièrement bouleversé et je me trouve dans la plus pleine ignorance du cours des choses, la seule chose que je sais très exactement, c'est que, tant ici comme ailleurs, tout a énormément changé et augmenté.
>
> Pour nous deux, ceci doit être une affaire de confiance de l'un à l'autre.
>
> Réciproquement, de mon côté, voici ce que je vous demande.
>
> Je sais, depuis des longues années, que vous êtes un esprit libre à qui il ne faut pas que je demande un dépouillement absolu de toute idée préconçue, en peinture. Je sais également que vous n'êtes pas de ceux qui croient que la peinture

[954] P. Matisse ho va relatar en una entrevista amb Rosamond Bernier, i va escriure una carta al seu pare, Henri, el dia vint-i-tres d'octubre de 1945. Vegeu Russell 1999, p. 253-256.

[955] Carta de Miró a P. Loeb, des de Montroig. 30-08-1945. Vegeu Rowell 1993, p. 85 i 86.

[956] Alguns aspectes de la seva relació es troben a Rowell 1993, p. 83.

est finie avec nos ainés; leurs découvertes ont été “géniales” et leurs ouvres mervelleuses, mais l’horizon reste toujours ouvert à l’infini, et nous aussi, nous marchons en avant, toujours en avant ».

Miró confessa que els anys de la guerra han estat molt durs, plens de mancances, però que gràcies al treball de cada dia, ha conservat l’equilibri i li ha permès no defallir:

« Ces années ont été très dures pour moi, heureusement que la guerre est terminée au moment où je brûlais ma derniève cartouche, au moment où toutes mes réserves matérielles sont presque épuisées. Pendant ces années tragiques je n’ai pas cessé un seul jour de travailler grâce à quoi j’ai pu conserver l’équilibre, grâce au travail, j’ai pu rester debout, autrement je serais sombré et ça aurait été la catastrophe ».

Tanmateix, com ell mateix escriu, es vol dirigir a P. Loeb amb els mateixos termes que ho ha fet a P. Matisse. Miró afirma que als seus cinquanta dos anys, li queden dos camins dignes a seguir : un és aconseguir una situació econòmica estable, com la que gaudeixen artistes de la generaciñ precedent; l’altre, vendre un immoble per pagar els deutes i poder-se retirar a viure a Montroig, sol i en silenci, i continuar treballant amb la mateixa intensitat de sempre. Altra cop, comenta el sense sentit que per ell té dur una vida mediocre de petit senyor burgès:

« J’ai 52 ans passés et il faut que j’envisage les choses très sérieusement, d’une manière claire et précise en pleine conscience des responsabilités que j’ai dans la vie, dont je ne puis nullement me dérober.

Il ne me reste que deux chemins à suivre dignes de moi:

a) me faire une situation matérielle comme celle qu’à mon âge avaient les artistes qui représentaient la génération précédente - il n’y a pas de raison pour que ce soit autrement.

b) vendre un immeuble pour payer mes dettes et avec ce qui me reste me retirer à la campagne où je continuerais à travailler avec la même passion et enthousiasme de toujours, ce qui est ma raison de vivre, mais dans le plus complet isolement et silence.

Ce que je n’accepterai plus désormais est la vie médiocre d’un petit monsieur, la médiocrité n’a plus le droit d’exister.

Pensez-y, mon vieux, à tout ceci, je vous parle peut-être dans langage trop brutal, mais les temps présents ont guère plus pour se racconter des fleurettes ».

Finalment, Miró es refereix al seu desig de que P. Loeb participi en l'exposiciñ que pensa fer a Parìs, així com que quan P. Matisse vagi a París, pròximament, totsdós arribin a un acord econòmic per reprendre la representaciñ de la seva obra, un per l'àmbit americà, i l'altra per l'europeu, com en l'etapa anterior. Fou l'any 1932, en una etapa de recessió econòmica del mercat de París, quan P. Loeb va proposar a P. Matisse, que tenia la galeria a Nova York, de compartir la representació de l'obra de Mirñ. A partir d'aquì, s'inicia la relaciñ de Mirñ amb P. Matisse, que exposa per primer cop la seva obra el mateix any 1932, i que durarà fins a la mort del pintor l'any 1983. La relaciñ de Mirñ amb P. Loeb s'havia interromput amb l'inici de la guerra:

> « Monsieur Rebeyrol et le Docteur Laugier m'ont proposé de faire une grande exposition à Paris prochainement, ce qui m'honnore beaucoup. J'ai prié Zervos, Pierre Matisse et vous le prie à vous également de se mettre d'accord avec nos amis, car je voudrais rester à l'écart de tout ceci. Monsieur Rebeyrol vous dira quelle est ma manière d'envisager cette question. Dans le cas d'y aboutir on chercherait un moyen pour que vous et Matisse vous occupiez du côté commercial, et que le nom, qui a déjà une belle histoire, de la galérie Pierre y joue un rôle morale.
>
> Permettez-moi de vous dire que je sens -j'ai pu flanner par ci par là- que nous vivons au moment précis où il faut lancer à fond mon oeuvre.
>
> Evidemment, vous ne pouvez acunement être fixé, sans connaître ma production de ces dernières années, sans quoi nous divagons. Aussitôt rentré à Barcelone je m'occupairai d'organiser mon voyage à Paris et d'y expéndier tout le matériel.
>
> Pierre Matisse m'a cablé me disant qu'il viendra me voir incécemment, je l'attends d'un jour à l'autre il pourra vous parler de moi et de tout ce que je lui montrerai et vous saurez mieux à quoi vous tenir. Il m'a aussi chargé de vous dire comme il serait heureux de reprendre avec vous cette ancienne solidarité ».

Una altra mostra de l'amistat i de la confiança de Mirñ de reprendre la relació amb P. Loeb és la carta que li envia el mes de gener de 1946 [957]. En primer lloc l'autoritza a negociar el preu d'una obra seva que ha enviat al Museu de Perpinyà. Miró considera un gran honor que la tela -la primera

[957] Carta de Miró a P. Loeb, des de Barcelona. 27-01-1946. Vegeu Rowell 1993, p. 85.

que serà coneguda a Europa després de 1940- es pugui veure abans al seu establiment. Amb aquest acte, vol fer un primer gest de presència a la capital francesa i, al mateix temps, retre un homenatge a la galeria Pierre. Per altra part, creu en la viabilitat de l'organitzaciñ de C. Zervos, P. Matisse i ell, a qui encomana que s'ocupi de la part comercial :

> « Au début de la semaine prochaine j'aurai l'occasion d'expédier à Paris - par de moyens non officiels - une toile récente que Diorival choisit pour le musée de Perpignan. Voudriez vous avoir la gentillesse d'aller le voir et vous entendre avec lui pour le prix; je vous autorise pleinement à prendre les décisions que vous estimiez nécessaires et à fixer vous-même la valeur de ce tableau, veuillez aussi garder l'argent, dont j'aurai besoin à mon arrivée à Paris.
>
> Je tiens aussi à vous dire comme je me ferais un grand honneur que cette toile, la première qui sera connue en Europe depuis 1940 soit exposée chez vous auparavant. Je ferai un geste d'acte de présence à Paris et en même temps je rendrai hommage à la Galerie Pierre. Je vous demande très vivement à ce que vous surveilliez la façon de la tendre sur le châssis, pour que la toile soit posée exactement sur celui-ci, à l'endroit marqué ».
>
> « Je tiens également à vous redire que vous ne voyez pas en cela une idée préconçue de me dérober de vous. Je veux absolument que cette exposition soit organisée par vous, par Pierre Matisse et par Zervos et que vous occupiez du côte commercial.
>
> Je suis convaincu aussi que entre nous aucune arrière-pensée s'interposera et que, en parlant d'homme à homme, loyalement et sincèrement, toute entente sera possible ».

També mostra la seva preocupació per aspectes del muntatge o per trobar un espai amb prou cabuda per acollir tota l'obra que té previst exhibir. També pensa que potser, de moment, s'haurà de limitar a fer una petita exposició, tot i que pretén que suposi un gran cop. Miró li demana que s'ocupi amb energia de la història de falsificacions de la seva obra que circula per París:

> « En parlant de l'idée de que les choses vont changer ici, il faut penser aux possibilités que nous aurons alors de trouver des vastes locaux, ce que une galerie privée ne pourrait pas nous offrir. Bref, il faut donner un grand coup ou se borner, pour le moment, à faire une petite exposition qui marque tout simplement ma présence. En tout cas, jamais de la vie de mi-teintes ni de choses médiocres ».
>
> « J'espère que vous vous occupez énergiquement de cette histoire de faux tableaux de moi qui circulent dans Paris ».

Miró torna a referir-se al treball com a via d'evasiñ de les misèries, i expressa el seu desig de que l'exposiciñ tingui una gran ressonància. L'artista s'ha proposat llançar-se a fons i jugar fort, sempre amb la idea de qualitat per davant. Finalment, Miró considera que aquest projecte d'exposiciñ significarà una crida ben forta contra aquells que pretenien enfonsar el millor de la vida, un testimoni de la resistència enmig de la tragèdia, que ha de servir per tenir fe en el pervindre:

> « J'ai énormément travaillé pendant ces années: le seul moyen d'échapper à tant de misères. C'est pour cela que j'insiste à vous dire que cette exposition doit avoir un grand retentissement. J'insiste sur mon idée de qualité, en ces moments il n'est pas permis de faire ce que ce soit de médiocre, il faut se lancer à fond et joeur fort ».
>
> « Vous me connaissez assez pour ne pas interpréter ce que je viens de vous écrire comme un sentiment de vanité personnelle de ma part. C'est seulement pour faire quelque chose de vivant et pour dire à haute voix, à plein poumon, qu'on n'a pas étouffé les choses qui nous sont plus chères dans la vie, ce que l'on voulait faire d'une façon si tragique et d'une si sinistre bouffonnerie, et pour dire aussi comme nous travaillons avec passion et avons pleine foi dans l'avenir ».

Aquest desig de l'artista de continuar amb els dos antics galeristes, sempre a partir de la lògica renegociació dels contractes, torna a expressar-la Mirñ a P. Matisse en una carta del mes d'octubre [958]. En ella, de passada, li comenta que està refusant serioses ofertes d'altres galeristes de Parìs i de Nova York:

> "Je vous ai toujours promis de vous attendre/ avant de prendre une décision, et que mon/ plus grand plaisir serait de continuer avec/ vous et avec Pierre Löeb, comme pour le/ passé, sur des nouvelles bases, naturellement./ J'ai reçu plusieurs offres de marchands,/ très sérieux de Paris et de New York et, j'ai/ toujours poliment répondu par évasi-/ ves en disant que que je n'avais encore/ aucun projet commercial pour l'avenir ».

En una carta de febrer de 1946, Miró insisteix en la mateixa idea d'entesa dels dos galeristes, tot i que finalment mai es va produir [959]. El buit deixat per P. Loeb l'ocuparà, a partir de 1948, la galeria Maeght, que

[958] Carta de Miró a P. Matisse, des de Barcelona. 08-10-1945. PML.
[959] Carta de Miró a P. Matisse, des de Barcelona. 03-02-1946. PML.

s'encarregarà de l'obra de Mirñ, juntament amb P. Matisse, també fins a la mort de l'artista [960]:

> « Je suis heureux d'apprendre que/ vous vous êtes mis d'acord avec Pierre/ pour ce qui concerne notre reprise/ de rélations. Je dois vous dire comme/ je suis optimiste à ce sujet. S'il/ n'y a aucune arrière-pensée/ entre nous et si l'on envisage/ les choses d'une façon humaine/ et loyale, d'homme à homme,/ comme je l'espère, toute entente sera/ possible et nous permettra de/ méner à bout de choses impor-/ tantes ».

Un altra assumpte de que tracta la missiva és del viatge de P. Matisse a París i Barcelona, amb el qual Miró es mostra molt interessat en que el galerista vegi el seu estudi i fins i tot li ofereix allotjar-se a la casa seva. També li comenta la posada en marxa d'un arxiu fotogràfic de la seva obra, al qual ja ens hi em referit, així com que li enviï regularment els catàlegs amb obra seva, ja que està trobant obra venuda a baix preu. Altre cop, Miró es preocupa per les falsificacions:

> « Aussi, il sera d'un/ grand intérêt documentaire pour/ vous, de la plus grande importance,/ de voir ces oeuvres dans mon atélier,/ à l'endroit precis où elles ont été crées,/ ceci vous expliquera beaucoup de/ choses:
>
> Veuillez avoir l'amabilité de me/ tenir au courant de la date éxacte/ de votre prochain voyage pour que je/ puisse organiser mes choses ».
>
> « Je vous ai déjà dit comme Pilar/ et moi serons heureux de vous avoir/ à la maison, il y a de la place, et/ vous serez en famille ».
>
> « Je/ vous prie aussi de me faire parvenir/ d'une façon regulière de catalogue/ de mes péintures, ce qui/ est ennuyeux c'est que je suis contraint/ à les vendre à tres bas prix ici ».
>
> « J'espère que vous ne négligerez/ point de vous ocuper énergique-/ ment de l'affaire de faux-tableaux/ de moi ».

El darrer aspecte referit a les relacions de Miró amb P. Matisse que tractarem en aquest capìtol és l'exposat en una carta datada el vint-i-cinc de juliol de 1946 [961]. Es tracta, en realitat, del nou contracte, que havia negociat Alexina "Teeny" Matisse, l'esposa de Pierre, amb Mirñ, en una

[960] L'any 1948 hi va haver problemes i tensions entre Mirñ i P. Matisse, a causa de la forta aposta que havia fet la galeria Maeght, recolzada per Louis Claveux i Jacques Dupin, per Miró. Vegeu Russell1999, p. 169-171.

[961] Carta de P. Matisse a Miró, des de París. 25-07-1946. PML.

visita a Barcelona el juliol de 1946 [962]. Com veiem, P. Matisse finalment no va poder anar a Barcelona personalment i hi envià a l'esposa. En ell, P. Matisse i Mirñ fan una recapitulaciñ completa de la seva relaciñ i l'obra que en aquells moments es trobava repartida entre Barcelona i Nova York. El contracte afecta a la denominada *oeuvre de guerre*, la realitzada entre els anys 1942 i 1946, així com la futura. També recull el desig de l'artista de constituir una reserva d'obres que representessin les diverses etapes de la seva trajectòria:

> « Comme suite à la visite de Teeny à Barcelone et/ après un examen minutieux des documents qu'elle a rapportés/ comme des demandes que vous avez formulées par son interméd-/ iaire voici dans quelles conditions je vous propose de vous/ acheter ferme les tableaux, gouaches, aquarelles, dessins et/ sculptures que representant votre oeuvre de guerre, c'est à/ dire les oeuvres que vous avez exécutées entre 1942 et 1946.
>
> Suivant votre désir de constituer une reserve de/ peintures représentant votre oeuvre je vous abandonne les/ peintures, gouaches, aquarelles, sculptures, lithographies,/ céramics enumérées ci-dessus ».

P. Matisse li ofereix a l'artista comprar un conjunt d'obres per una quantitat de trenta cinc mil dòlars, lliures d'impostos, que abonaria en dos terminis els anys 1947 i 1948 :

> « Pour toutes les oeuvres restantes, y compris celles/ que Teeny a rapportées de Barcelone je vous propose un achat/ ferme, dégagé de tout impôt, et net pour vous de trent cinq/ mille dollars ($35,000). Etant donné l'importance de cette/ somme je vous propose de vous faire le versement en deux/ parties, soit $17,500 fin 1947 et le solde ($17,500) courrant/ 1948.
>
> Je m'engage à me charger des frais de transport des/ tableaux que vous allez m'envoyer à New York des frais/ d'assurance, et du remboursement des différences occasionées/ par les dépôts que vous avez été obligé de faire pour obtenir/ la sortie ces tableaux ».

Respecte a la producció futura, P. Matisse li ofereix, per les tres quartes parts de la que consideren que seria una producció normal anual,

[962] Vegeu una fotografia d'Odette Gomis de Viðas, J. Prats, Teeny Matisse i Miró al terrat de La Pedrera, que apareix a Cirici 1976, fig. 36. També ho recolleix Umland 1993, p. 337 i 359, nota 687. Una altra fotografia, pensem que erròniament datada l'any 1944, mostra a J. Gomis, Mirñ, Teeny Matisse i J. Prats. Vegeu Giralt-Miracle 1994, p.11.

una quantitat de quinze mil dòlars, amb opció a la seva renovació a la fi del contracte, seguint les bases que totsdós convinguin. El contracte estipula que els diners es cobraran en mensualitats de 1250 dòlars, i que entrarà en vigència el gener de 1947:

> « En ce qui concerne votre future production, je vous/ offre pour les trois quarts de ce que nous considérons comme/ une production normale annuelle, c'est à dire qui n'aura pas/ été interrompue par des voyages ni par l'exécution de commandes/ de décoration une somme de quinze mille dollars pour une durée/ de deux ans avec option de renouvellement pour deux ans sur des/ bases à convenir entre nous. Cette somme vous sera versèe par mensualité de $1,250 pour chaque mois passé chez vous à votre/ travail régulier. Ce contrat partira de Janvier, 1947, sur/ lequelle il vous sera dû votre première mensualité ».

També queden estipulades les condicions i percentatges respecte la producciñ d'escultures, gravats, *pochoirs*, i altres possibles comandes i projectes que es fessin a l'artista. En cas de guerra, es seguirà mantenint el contracte en vigor. P. Matisse esmenta que aquestes condicions són les que més convenen als respectius interessos, per tal de poder mantenir un control del mercat i la circulació de la seva obra. Així mateix, demana a l'artista que guardi el més absolut secret respecte aquest contracte en benefici de totsdós:

> « En arrivant à ces conclusion j'ai envisagé la situa-/ tion avec le plus d'objectivité possible et aussi en pensant/ à l'avenir car il ne s'agit pas d'une exploitation intensive/ d'un marché mais de diriger et faire grandir chez un public/ fantasque la curiosité et l'appreciation de vos oeuvres./ Etant donné les enjeux il faut être prudent et circonspect./ Ceci est dans votre interêt comme dans le mien »
>
> « Enfin je vous demande le secret le plus absolu sur/ cet arrangement qui doit rester tout à fait confidentiel/ dans notre interêt respectif. A cette occassion je me per-/ met de vous rappeler, mon cher Miro, que nous avions convenu/ que ma proposition ne serait envisagé que par vous seul et/ j'espère que vous le ferez avec la plus grande objectivité ».

El contracte presenta les signatures de P. Matisse, que s'entén ho feu el vint-i-cinc de juliol de 1946 a París, i de Miró, que donà el vist i plau a Barcelona el trenta del mateix mes.

Al llarg dels anys 1944 i 1945, Miró participa en nombroses exposicions col·lectives, especialment a Nova York i París. Com a exposicions individuals, l'any 1944 només en realitza una, a la *Pierre Matisse Gallery*, que incloïa olis, guaixos, pastels i aquarel·les [963]. Mentre que l'any 1945 en fa quatre, dues a Nova York i dues a Parìs [964]. Les

[963] L. Tone recolleix les següents exposicions:

"- New York 1944 A. The Museum of Modern Art. "Modern Drawings". February 16-May 10. Also shown in Pittsburg, Carnegie Institute, June 20-July 18; San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, August 1-29; Hagerstown, Md., Washington County Museum of Fine Arts, October 1-29; Saint Paul, The Saint Paul Gallery and School of Art, November 12-December 10; Minneapolis, Walker Art Center, January 3-31, 1945; Milwaukee, Milwaukee Art Institute, February 14-March 14, 1945; Worcester, Mass., Worcester Art Museum, March 28-April 25, 1945; Louiville, Ky., Speed Art Museum, May 9-June 7, 1945; Catalogue edited by Monroe Wheeler.

- New York 1944 B. Pierre Matisse Gallery. "Ivory Black in Modern Painting", March 21-April 15. Catalogue.

- New York 1944 C. Art of This Century. "First Exhibition in America of Twenty Paintings", April 11-30. Catalogue.

- New York 1944 D. Pierre Matisse Gallery. Joan Mirñ: Paintings and Gouaches", may 2-June 3. Catalogue.

- New York 1944 E. The Museum of Modern Art. "Art in Progres: Fifteenth Anniversary Exhibition". May 24-October 15. Catalogue.

- Paris 1944. Palais de Tokio. "Salon d'Automne". October 6-November 5. Catalogue

- New Orleans 1944. Isaac Delgado Museum of Art. "Variety in Abstraction", October 29-November 19. Also shown in Poughkeepsie, N.Y. Vassar College, November 27-December 18; Newark, Del., University of Delaware, January 2-23, 1945; Cinncinati, Cinncinati Art Museum, February 6-27, 1945; Bloomignton, Ind., Indiana University, March 8-29, 1945; Hanover, N.H., Dartmouth College, April 12-May 3, 1945; Alfred, N.Y. College of Ceramics, Alfred University, November 2-December 11, 1945; Rochester. N.Y. Rochester Memorial Art Gallery, December 26, 1945-January 16, 1946; Ithaca N.Y., College of Home Economics, Cornell University, January 30- February 20, 1946, Chicago, The Arts Club of Chicago, March 3-31, 1946; Bloomfield Hills, Mich., Cranbrook Academy of Art Museum, April 14-May 5, 1946. Organized by The Museum of Modern Art, New York, Cheklist.

- New York 1944 F. Pierre Matisse Galllery."Homage to the "Salon d'Automne"", 1944: "Salon de la Libération". December 9-january 1, 1945. Catalogue". Tone 1993, p. 444.

[964] El llistat complet és el següent:

"- New York 1945 A. Pierre Matisse Gallery. "Joan Mirñ: Ceramics 1944, Tempera Paintings 1940-1941, Lithographs 1944". January 9-February 3. Catalogue.

primeres foren seguides i a la *Pierre Matisse Gallery*. Hi va exhibir la sèrie de les *Constel·lacions*, la *Sèrie Barcelona* i ceràmiques de 1944, per una banda, i només les litografies de la *Sèrie Barcelona*, per altra. La següent exposició fou a la *Galerie Vendôme*, tanmateix s'hi mostrà obra no recent de l'artista. Finalment, s'exhibì obra gràfica antiga en una exposició organitzada per Germaine Hugnet a la *Peau de Changrin*.

L'any 1944, Mirñ torna a agafar els estris tradicionals de la pintura: l'oli i la tela, per iniciar una etapa de gran productivitat. Tanmateix, l'aturada realitzada entre els anys 1940-1943, hem vist que està plena d'una investigaciñ a fons sobre el propi vocabulari, amb actualitzacions de part del repertori dels anys vint i trenta. Una investigació, que configura un idiolecte de signes, un alfabet d'imatges, en definitiva un llenguatge visual que ja ha demostrat la seva capacitat combinatòria.

- New York 1945 B. Pierre Matisse Gallery. "Joan Mirñ: 1944 Lithographs". February 5-25.

- Paris 1945 A. Galerie Vendôme (16, place Vendóme). "Exposition Joan Mirñ". March 27-April 28. Catalogue essay by Laouis Parrot.

- New York 1945 C. Pierre Matisse Gallery. "Eleven Nudes by Twentieth-Century Artists". April 10-28. Catalogue.

- London 1945. The Lefevre Gallery (131-134 New Bond Street). "School of Paris: Picasso and His Contemporaries". May-June. Catalogue.

- New York 1945 D. 67 Gallery. "A Problem for Critics". June (?)-30.

- Paris 1945 B. Galerie d'Art Altarriba (43, rue du Bac). "Art catalan moderne". June-July.

- New York 1945 E. Pierre Matisse Gallery. "Group Show". September 20-November

- Cincinnati 1945. Cincinnati Art Museum. "The Third Biennial Exhibition: Acquisitions of Modern Art Society Members". October 23-December 3. Catalogue.

- Paris 1945 C. Galerie Denis René (124, rue de La Boétie). "D'Ingres à nous jours". December-january 1946.

- New York 1945 F. Pierre Matisse Gallery. "Pictures Under Five Hundred". December 11-31. Catalogue.

- Paris 1945 D. Galerie Jeanne Bucher. "20 Ans chez Jeanne Bucher: Aquarelles, dessins, gouaches, 1925-1945". December 14-Janurary 12, 1946". Tone 1993, p. 444.

En les obres dels propers dos anys, 1944 i 1945, no es donen canvis substancials respecte allò assajat en els anys anteriors, més aviat es caracteritzen per la continuïtat, especialment pel que fa a la iconografia i, en menor mesura, pel que fa als aspectes i les modulacions formals. Quan al suport, ja hem analitzat la importància del paper, com a punt de partida que sovint engegava tot el dispositiu creatiu de l'artista. Ara, amb la tela, Miró seguirà insistint en el diàleg amb la superfície, que serà sotmesa a un especial tractament ple de manipulacions fisiques i de creaciñ d'atmosferes cromàtiques. Les diferents trames, ara més gruixudes i bastes, ara més fines i uniformes, són gratades, polides, lacerades o texturitzades en funció dels interessos plàstics de cada moment. En definitiva, continua practicant uns mètodes de preparació de la superfície similars, això significa que el fons continua essent la principal eina que utilitza l'artista per tal de posar-se en l'actitud i la tensiñ anìmica òptima per a l'inici del treball. Cal advertir que Mirñ utilitzarà, especialment l'any 1944, un nombrñs conjunt de teles irregulars, de trames gruixudes, a voltes amb les vores esfilagarsades i, també, trossos de sacs. Sembla que l'artista es sentìs més còmode amb aquestes superfícies, allunyades de les estandarditzades grans teles amb bastidor del 1945. També li oferien una passa de transició entre els papers i les teles, per tornar a copsar les modulacions del pinzell i l'abast de la superfìcie rectangular.

El tractament cromàtic d'aquests fons és deutor del practicat des de les sèries de 1939: *Varengeville I* i *II*, les *Constellations* i, especialment, les obres damunt paper de 1942 i 1943. Abunden les nebuloses de colors primaris, taques de colors que emanen llum per determinades zones de la tela, espais d'intersecciñ on s'esvaeixen i decreixen els efectes d'aquesta llum, etc. Però també hi podem veure obres amb una predilecció per un

tractament més uniforme de la superfície de la tela, de tal manera que el que prevaleix és un tipus de fons neutres i clars.

Els temes d'aquesta producciñ giren, en general, al voltant de la dona, els personatges, l'ocell i els elements del celest: sol, lluna, i estrelles. En el cas dels éssers vius, hi segueixen destacant les diverses conformacions dels cossos i les seves extremitats i, com a atributs principals, tenen els grans sexes femenins i els ulls. En la majoria de les obres, els elements d'enriquiment poètic com ara els halters, els punts, les ziga-zagues, els rellotges d'arena o les espirals, acompanyen als motius principals, tal i com hem vist que també ho feien en el període anterior.

La majoria de la producció no té una data concreta de realització, sinó que només en coneixem l'any. Això no obstant, podrìem intentar fer agrupacions en funció, sobretot, de les similituds del tram de la tela o de les seves dimensions, per exemple. Tanmateix, creiem que una investigaciñ de les peces en funciñ d'aspectes cronològics o contextuals no resulta el més adient i, per tant, s'ha optat per l'anàlisi morfològica.

Pel que fa al tractament formal, dintre de la vasta producció del bienni, hem realitzat una caracteritzaciñ de cinc principals grups d'obres. Això no obstant, sempre cal tenir present que no es tracta de compartiments tancats, sinó de conjunts que guarden múltiples connexions, com no potser d'altre manera tractant-se d'una obra, com la mironiana, caracteritzada des de sempre per la seva ambigüitat i la capacitat de mutació. Tanmateix, ens ha semblat adient agrupar les pintures en funció del tractament formal dels motius i dels trets específics de la línia, perquè és aquí on millor apreciem la mutació més interessant del llenguatge plàstic mironià. Els cinc conjunts d'obres que podem classificar sñn els següents :

1- Lineal

2- Traç gruixut

3- Mixt : lineal- traç gruixut.

4- Nodal-filiforme

5- Gestual

1- Lineal.

El primer conjunt es caracteritza per un tipus de línia de traç fi i uniforme, que té una vocació tancada i perimetral. Els personatges i els signes són extrets del repertori que més abundava en les sèries dels anys anteriors, especialment de la sèrie *Constellations* i de la *Sèrie Barcelona*. Són siluetes estilitzades de contorns orgànics, realitzades amb una perfecta precisiñ i netedat. És un tipus d'escriptura exacte i detallada que Mirñ controla perfectament, i que es convertirà en un dels clixés més estereotipats de l'estil de l'artista, a causa de la seva utilitzaciñ posterior al llarg de molts anys. Aquest tipus de definició formal li permet, com ja hem vist en les constel·lacions, emprar una reduïda gamma de colors bàsics i purs, que delimita en zones tancades i que canvien en funció de les interseccions que es produeixen entre les línies. És, en definitiva, el conegut efecte de policromia a mode de tesseles, que es convertirà en un altre dels trets més difosos i identificats de la seva obra.

Es tracta de composicions on apareixen, majoritàriament, grans personatges sols, a voltes acompanyats d'un altre i, en menor mesura, d'agrupacions de més de dos. Entre els primers, hi ha cinc teles on la figura humana mereix tota l'atenciñ, acompanyada d'algun element celest, en aquest cas d'estrelles o llunes, o per un ocell, sempre amb molts pocs elements [965]. La impressió que fan és de fragments, detalls d'algunes de les

[965] *Femme, étoiles*. 1944. Oli damunt tela, 22x16 cm. CRP-671 (D-585). AJG, M-64. *Femme, étoiles*. 1944. Oli damunt tela, 22x16 cm. CRP-675 (D-583). AJG, M-62. *Femme et oiseau devant la lune*. Oli damunt tela, 33x24 cm. CRP-677 (D-569).

peces de les constel·lacions. Fins i tot tres d'elles presenten grans boques dentades d'aspecte agressiu. En el cas de *Personnage dans la nuit*, hi apareix una curiosa imatge del rostre d'un home, d'estil figuratiu, al centre de la composició que contrasta vivament amb el vocabulari mironià. Dues altres pintures, que segueixen el mateix tema, estan realitzades damunt teles de sac apaïsades de color ocre [966]. Als angles hi resten els forats de les tatxes que va emprar l'artista per aguantar-les damunt el tauler. Ens interessa ressaltar el gran ocell de *Femme et oiseau dans la nuit*, que acapara tot el protagonisme de la composició a causa de les seves dimensions, la forma troncoide del seu cos i, especialment, la vistosa coloració.

Entre les obres on l'atenció rau en un parell de personatges (Fig. 95) [967], es pot observar com hi ha molt poc contacte o relació entre ells. La majoria presenten a un dels dos personatges de front i mirant a l'espectador, mentre que l'altre sol estar de perfil, en un joc més de contrastos que caracteritza gran part de l'obra d'aquests anys. D'aquestes peces, cal assenyalar les reminiscències primitivistes d'un dels personatges en l'obra *Femmes et oiseau devant la lune*, concretament el situat a l'angle inferior dret, que evoca l'escultura africana subsahariana. Com també mereix esmentar-se la tècnica del guaix, pastel i aquarel·la damunt tela de

---

Personnage dans la nuit. 1944. Oli damunt tela, 16'5x23 cm. CRP-708 (D-582). *Femme devant la lune*. 1944. Oli damunt tela, 16x22 cm. CRP-709 (D-589). AJG, M-238.

[966] *Femme et oiseau dans la nuit*. 1944. Guaix damunt tela de sac, 15x49 cm. CRP-719 (D-625). AJG, M-248. *Personnage devant la lune*. 1944. Oli damunt tela de sac, 32x13'5 cm. CRP-717 (D- 624). AJG, M-249 i M-247 (fragment).

[967] *Femmes et oiseau devant la lune*. 1944. Oli damunt tela, 22x16 cm. CRP-673 (D- 593). AJG, M-221. *Femmes, oiseaux, étoiles*. 1944. Oli damunt tela, 22x16 cm. CRP-674 (D-588). AJG, M-65. *Femme et oiseau devant la lune*. 1944. Oli damunt tela, 33x24 cm. CRP-678 (D- 570). AJG, M-82. *Personnages et oiseau devant la lune*. 1944. Oli i aquarel·la damunt tela, 22x33 cm. CRP-720 (D- 617). AJG, M-244. *Personnages dans la nuit.* 1944. Oli damunt tela, 16'5x18 cm. CRP-737 [no catalogada a Dupin 1961]. *Femmes dans la nuit*. 1944. Oli damunt tela, 16'5x20 cm. CRP-739 (D-637). *Personnages devant la lune.* 1944. Pastel i guaix damunt tela, 15x25 cm. CRP-735 (D-634).

sac emprada en *Personnages et oiseau devant la lune*, amb la qual Miró imita els efectes aconseguits damunt el paper. En aquest sentit, observem com els contorns de les línies presenten un ombrejat a mode d'aura que havia emprat en obres anteriors.

Finalment, cal referir-se a un tercer conjunt d'obres de protagonisme col·lectiu (Fig. 97) [968]. La majoria de vegades, l'artista disposa cada motiu un al costat de l'altre en sentit horitzontal, de tal manera que sempre hi predomina una gran claredat visual i s'accentua la planesa de les imatges. En el cas de *Femmes devant la lune*, Miró ha conjugat la dicotomia de dues disposicions orgàniques als costats i dues esquemàtiques al centre, una de les quals –pintada de vermell- sembla una aparició espectral del fons. Com resulta habitual en algunes obres del moment, podem observar un cas paradigmàtic de *pentimenti*, en els personatges de l'obra *Personnages, étoiles*, a causa de l'augment de les seves dimensions.

Dins aquest grup lineal també hi situem algunes obres de l'any 1945. En primer lloc, dues pintures amb guaix damunt tela de sac, datades en diferents dies del mes de desembre [969]. Tot i les reduïdes dimensions –especialment les dues primeres- presenten una considerable densitat iconogràfica. En segon lloc, tres obres que demostren la persistència i la recuperació, alhora, de temes anteriors, ens referim a *Le port*, *Danseuse*

[968] *Femmes devant la lune*. 1944. Oli i pastel damunt tela, 24x33 cm. CRP-676 (D-576). AJG, M-61. *Personnages, étoiles*. 1944. Oli damunt tela, [dimensions desconegudes]. CRP-680 [no catalogada a Dupin 1961]. *Femme, oiseau et serpent devant le soleil*. 1944. Oli damunt tela, 50x39 cm. CRP-713 (D-616). *Femmes et oiseau dans la nuit.* Guaix damunt tela, 24x42 cm. CRP-732 (D-633). AJG, M-242. *Personnages et oiseau dans la nuit*. Oli i pastel damunt tela, 21x30 cm. CRP-738 (D-636). *Femmes, oiseau*. 1944. Oli i aquarel·la, damunt tela, 36x37 cm. CRP-740 (D-638).

[969] *Femmes et oiseaux dans la nuit*. 7 desembre 45. Guaix i oli damunt tela de sac, 36x20 cm. CRP-766 (D-668). AJG, M-237 i M-233 (fragment). *Les amoureux devant la lune.* 13 desembre 1945. Guaix damunt tela, 38x33 cm. CRP-767 (D-670). AJG, M-236.

espagnole i *La course de taureaux* [970]. En el Quadern FJM 1323-1411, datat aproximadament en dos períodes: 1933-35 i 1940-41, hi ha esbossos i anotacions referides als tìtols de les teles que realitza, finalment, més d'una dècada després.

En el cas de l'obra *Le port* (Fig. XIX), hi ha un antecedent en l'estudi de composició FJM 1340, que té una curiosa inscripció referida a un port de les Illes Balears [971]:

"(Un port aux Iles/ Baleares)// Le port/ 100 f.// tela m.g. groixuda".

L'esbós, realitzat damunt un full de quadern i la trama ortogonal ben visible, té el disseny bàsic de la tela posterior : un enorme ésser de formes paquidèrmiques i de perfils ossis. En el dibuix hi ha els ombrejats que donen volum als motius i que desapareixeran en la tela, a causa del canvi de registre estilístic que accentuarà la planesa de les formes. En una fotografia de J. Gomis, realitzada durant el procés de realització, quan només s'havia conclòs la fase del dibuix, podem observar com hi haurà un seguit de lleugers canvis, que en cap cas alteren el protagonisme del pesant cos del personatge principal [972]. Afecten a la fixació dels atributs dels motius que l'acompanyen. Per exemple, al motiu situat a l'extrem esquerre de la composició, en la fotografia veiem que era un ocell de grans ales amb el bec obert i la llengua afilada, mentre que a l'obra final, es tracta d'un personatge asexuat amb les extremitats superiors de reduïdes dimensions i una boca dentada. També desapareix un gran sexe femení pelós en el personatge girat cap avall de la zona superior que presenta un gran i

[970] *Le port*. Oli damunt tela, 130x162 cm. Inscripció : "Miró./ 2-7-45/ „le port'". CRP-759 (D-659). AJG, M-47 i M-48. *Danseuse espagnole*. Oli damunt tela, 146x114 cm. Inscripció : « Miró/ 7-7-45/ „danseuse espagnole' ». CRP-760 (D-660). AJG, M-45 i M-46. *La course de taureaux*. Oli damunt tela, 114x146 cm. Inscripció : « Miró./ 8-10-45/ „la course de taureax [sic]' ». CRP-761 (D-661). AJG, M-43 i M-44.

[971] FJM 1340 [Estudi de composició], c. 1934. Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 641 ; Lanchner 1993, fig. 81.

[972] AJG, M-47. Reproduïda a Lanchner 1993, fig. 86.

allargassat cap. Finalment, cal esmentar el fet que els dos cercles concèntrics de la meitat dreta de la composició es converteixen en el cap del personatge situat en primer pla, al qual se li afegeix una vagina. Hi ha altres incorporacions i pèrdues que afecten a motius menys significatius com un halter, una estrella, un ull o una ziga-zaga. *Le port* és una tela on Miró recupera la tendència més orgànica de la seva trajectòria, aquella basada en el joc d'encavalcaments i de superposicions del motius, pròpia d'etapes com la de finals dels anys vint i principis dels trenta. Una obra que integra bàsicament a quatre personatges i un ocell, tots ells amb contactes múltiples, que realitzen un exercici de transparència en l'espai.

El tema de la ballarina o de la ballarina espanyola no és un tema nou per l'artista i ja fou tractat als anys vint. *Danseuse espagnole* (Fig. XX) presenta, ara, una tela amb un únic personatge central, al qual es refereix el títol, sense massa més acompanyament. Com en el cas anterior, el fons té certes modulacions d'ocres que en cap cas interfereixen en la morfologia dels motius, i hi prevaleix un to uniforme que atorga claredat a la línia i al dibuix. La ballarina del títol té un gran peu acampanat al terra que Miró ha traçat amb un espai emplenat de color negre gairebé rectilini. L'altra cama i les extremitats superiors, ofereixen una posició dinàmica i més lleugera, com si la seva forma es tornes aerodinàmica amb el contacte amb l'aire. Cal observar que el braç dret rima amb la cama esquerra i es caracteritzen per la seva semblança amb punxes afilades, mentre que el braç esquerre és de majors dimensions i evoca una trompa d'elefant. Precisament al costat de la cama enlairada, Miró aprofita per insertar un sexe femení. El cos està rematat per un cap, dotat de boca i nas, dos ulls i tres pèls. El conjunt resulta molt sintètic, en la línia dels esbossos dels anys trenta i quaranta

que també es conserven d'aquest tema [973]. El primer estudi de composició, presentava una ballarina de perfils més arrodonits i orgànics, amb els ombrejats característics dels volums del moment. Estava més ataviada amb dos mocadors a les mans i guarniments al cos i al cap, que també ofereix un perfil diferent al de la tela. Cap l'any 1941, aproximadament, Mirñ torna a dibuixar un esbós sobre el tema de caràcter més sintètic. La ubicació al terra amb una cama, i les altres extremitats enlaire no canvien. Desapareix un dels mocadors i el dibuix adquireix la planesa pròpia de la línia tancada dels anys quaranta.

En unes anotacions de 1941, aproximadament, Miró reflexiona sobre alguns detalls significatius i sobre el sentit últim que havia de tenir aquesta obra:

> " (...) en "Danseuse espagnole" pensar en els monstres fets/ en 1.940, la que he dibuixat és massa esclava de/ la realitat, que sigui com un fétiche. (...) " [974].
>
> « (...) « Danseuse Espagnole » té que ésser cruelment còmica,/ amb claus clavats - el parquet de terra pot estar om-/ plert de signes poètics i astronòmics, partint de/ les "nervures" de la fusta. (...) » [975].
>
> « (...) en "Danseuse Espagnole" en la figura i al fons que hi/ hagi algún dels signes fets en les temperes de 1.940(...) » [976].
>
> "(...) al dibuixar "Danseuse Espagnole" mirar dibuix - croquis/ que tinc a Barcelona per a la Mère Ubu(...) » [977].

Mitjançant una fotografia del procés d'elaboraciñ de la tela, realitzada per J. Gomis cap el 1944, podem adonar-nos que la composició estava, en aquells moments, molt més saturada de motius que els que finalment va

[973] FJM 1345. c. 1934. Quadern 1323-1411. Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm. Inscripció : « Danseuse/ espagnole/ Danseuse/ espagnole/ 80 f./ tela m.g. ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 642; Lanchner 1993, fig. 82.

FJM 1369. c. 1941. Quadern 1323-1411. Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 660.

[974] FJM 1366. c. 1941. Quadern 1323-1411. 1933-34 i 1940-41.

[975] FJM 1376. c. 1941. Quadern 1323-1411. 1933-34 i 1940-41.

[976] FJM 1377. c. 1941. Quadern 1323-1411. 1933-34 i 1940-41.

[977] FJM 1378 b. c. 1941. Quadern 1323-1411. 1933-34 i 1940-41.

deixar l'artista [978]. Per exemple, han desaparegut molts d'elements d'enriquiment propis del vocabulari mironià com l'estrella, l'escala de l'evasiñ o l'ocell, així com altres atributs que ornaven la ballarina com els mocadors o les polseres del braç esquerre. Es tracta, per tant, d'un cas de notable procés de sìntesi iconogràfica, similar al d'altres teles d'aquest moment.

La darrera de les obres que pertanyen a aquest grup marcat pel predomini de la línia és *La course de taureaux* (Fig. 100), una altra tela de grans dimensions datada el vuit d'octubre de 1945, un tema, també amb antecedents dins l'obra de l'artista [979]. El motiu central, que ocupa bona part de la composiciñ, és un toro en posiciñ estàtica i girat cap a l'espectador, d'aspecte més aviat còmic i burlesc. La resta de la composició participa d'aquest to. Un torero apareix en actitud de cñrrer des de l'extrem superior dret, mans enlaire. En una de les mans sosté una mena espasa-fletxa o, si seguim el fil dels esbossos anteriors que analitzarem, pot tractar-se d'una banderilla. Aquest personatge està ataviat, se suposa, per la muleta, i porta per capell una mena de fesol girat cap amunt. A la zona esquerra de la composició hi ha un cavall que gairebé sembla planxat sobre la superfície de la tela, amb la boca oberta i dentada, el que pot suggerir el seu destripament, a causa d'una anterior envestida del toro. Tres altres elements, situats a la zona superior, estableixen altres punts d'atenciñ de l'escena: un sexe femenì, una estrella i un gran punt negre. Tanmateix, allò que ens situa realment en el clima lúdic de l'obra és la caracteritzaciñ del cap del toro, rematat per unes pesades banyes. Només una d'elles està afilada, i frega el sexe. Curiosament, Miró insereix dos ulls alveolars, un d'ells a les banyes i l'altre en una de les potes de l'animal. El rostre té grans ulls fets de cercles concèntrics de colors, dues foses nasals i la boca

[978] AJG, M-46. Reproduïda a Lanchner 1993, fig. 85.
[979] És el cas, per exemple, de *Cursa de braus* de 1925.

oberta amb sis dents afilades en forma de serra. Els sis pèls que flanquegen la boca i els altres sis situats entre els dos ulls, contribueixen a afegir un cert punt de tendresa. Es tracta, en definitiva, d'un rostre de patètica semblança esfereïdora, que contrasta amb la visió més figurativa que havia realitzat l'any 1935, per a la coberta de la revista *Minotaure* [980]. El cos, d'aspecte dúctil, exhibeix el forat anal i, de perfil, l'aparell sexual, a més d'una llarga i trista cua. Com en les dues teles anteriors, Mirñ s'ha servit d'un fons neutre de tonalitats ocres i cels, que per algun moment ens podria remetre, en aquesta ocasió, a l'arena de la plaça.

Tot i la immobilitat de cada un dels motius, cal buscar la mobilitat en els ritmes generals que genera l'escena. El dinamisme ve donat pels ritmes, les correspondències i les ressonàncies de les formes dels detalls. Com apuntà Miró en l'entrevista amb Denys Chevalier l'any 1962, els tres pèls de la vagina rimen amb la dentadura i els bigotis del toro, els colors ressonen i, en general, podem percebre una mena d'eco:

> « En parlant, nous sommes revenus sur nos pas. Nous avons maintenant devant nous « La Course de Taureaux » de 1945.
>
> -Vous voyez, cette année-là j'ai peint de grandes toiles sur fond clair où se mariaient des formes immobiles et mobiles. C'est par le dynamisme des signes, dans le rythme général de la composition, que le sujet central s'anime.
>
> - Oui, et je vois aussi des correspondances rythmiques plus précises entre les différents éléments graphiques de cette toile. Ainsi les trois parenthèses du centre, en haut riment avec la denture en ligne brisée de l'animal du milieu, et ses sourcils rappellent le mouvement de sa moustache. Du reste, les couleurs aussi se répondent et se renvoient leurs sons, comme par un mystérieux phénomène de résonance, un écho » [981].

D'aquesta obra hi ha varis estudis de composiciñ, tant de la dècada dels anys trenta com dels quaranta, així com anotacions i altre material complementari. Si seguim un ordre cronològic, podem partir d'un esbñs

[980] *Minotaure*. París. Vol. 2. n. 7, (05-06-1935).

[981] Chevalier 1962, p. 11. J. Dupin s'hi ha referit a aquesta recerca del dinamisme en la immobilitat mironianes per les obres d'aquest moment. Vegeu Dupin 1993, p. 268.

amb la trama ortogonal del dibuix preparatori, semblant als anteriors, fet en el Quadern 1323-1411 (Fig. 98) [982]. El protagonisme de l'escena resulta compartit entre el toro, situat cap a la meitat de la composició, el cavall, que s'estén en forma d'ela al marge esquerre, i, el torero, de menors proporcions, que exhibeix un parell de banderilles. A l'angle inferior dret hi ha una indicació dels límits de la plaça. Cal destacar-ne dos detalls, la ferida del cavall de la qual brolla sang, i el banyem del toro que ja presenta l'aspecte pesant que té a la tela de 1945.

La represa del tema, ara cap a l'any 1941, i en el mateix quadern, la realitza Miró amb els trets característics del seu nou llenguatge (Fig. 99) [983]. El canvi més substancial és l'augment de les dimensions del cavall, en detriment del del toro, i, potser, la introducciñ d'un gran i allargat ull en el cos de l'equì, que torna a presentar un cos aplastat. Bàsicament, els tres motius principals conserven la mateixa posiciñ de l'esbñs anterior. També conservem algunes anotacions específiques, relacionades amb el tema:

> " (...) en la "Course de Taureaux" cercar sìmbols poètics:/ el banderiller que sigui com un insecte, els mocadors/ com a ales de colom, les ferides del cavall" [984].
>
> "com a ulls immensos; usar també signes com/ els fets en 1.940 en lloc dels elements massa rea-/ listes en interpretar la bandera de la/ barrera per exemple// id. la sang que li raja com un ideograma/ que acaba en un estel (...)" [985].
>
> "(...) el bou de la "Course de Taureaux" és massa abstracte, / té que fer por el seu cap, com en el gos de „La Famille'" [986].

En el Quadern 4448-4475, hi ha una conjunt de fulls solts amb anotacions d'apreciacions de Mirñ respecte al tema que ens ocupa, així

[982] FJM 1346**.** c. 1934. Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm. Inscripciñ : « La course de taureaux/ 80 f. ».Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 643; *Joan Miró. 1893-1983* 1993, fig. 198-I ; Lanchner 1993, fig. 83.

[983] FJM 1371. c. 1941. Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 661; Picon 1980, p. 129 ; *Joan Miró. 1893-1983* 1993, fig.198-II.

[984] FJM 1366. c. 1941. Quadern 1323-1411. c. 19355-34 i 1940-41.

[985] FJM 1370. c. 1941. Quadern 1323-1411. c. 19355-34 i 1940-41.

[986] FJM 1376. c. 1941. Quadern 1323-1411. c. 19355-34 i 1940-41.

com altre material relacionat. La represa del tema, i la font d'inspiraciñ de les anotacions, sñn de la possible assistència de l'artista a una corrida de toros celebrada a Palma el dia vuit de juny de 1941, segons es desprèn del programa de mà i la publicitat que l'artista va conservar (Fig. 101 i 102) [987]. Les anotacions que va realitzar estan en quatre fulls solts, i, potser per això mateix, o bé pel to amb el qual descriu l'aconteixement, ens fa pensar que potser foren escrits a la mateixa plaça de toros. Tots ells duen petites il·lustracions que serveixen per recordar detalls concrets i, alhora, per separar les idees que li venien al cap durant l'espectacle:

> "I// mirar la barrera, de la qué en puc/ diver-/ sos signes interpretats d'una manera mà-/ gica// a l'aplaudir, després d'una bona "faena"/ el públic s'aixeca lentament, i les persones/ semblen flamarades de foc; les mans/ que aplaudeixen són com un batec d'ales/ de colom // hi ha també els ventalls que es despleguen,/ com a petits sols o arcs de St. Martì// (volta)/" [988].

> "una pluja de papers rectangulars de tots co-/ lors anunciant quelcom, que al caure a/ la plaça es despleguen com un vol d'ocells// una ureneta atravessant el cel durant/ la "corrida"// els espectadors bateguen tots com un/ sol cor, posar un gran cor en la/ tela// els banderillers són com/ libel·lules multi-colors//" [989].

> "de la sang del cavall en surten petits estels,/ petits sols i arcs de Sant Martí / com en la sang d'un miracle cristià// els mocadors que s'agiten poden/ quedar com en la tela, com un sexe/ masculí agitant-se // però voltant-lo de pels// inscriure també en l'espai el gràfic/ del xiscle punyent d'una oreneta// » [990].

> "El cor que he dit de posar al mig de la plaça que es junti un sexe femení vibrant de passió. Tot això donarà una més gran grandiositat al pensament i unificarà la meva obra, sense establir-hi cap ruptura, i posant-hi una continuitat.// En aquesta sèrie de teles, una volta fixades passar-hi un paper de vidre, això donarà una més/ bella matèria i obrirà els poros a la tela" [991].

---

[987] Vegeu FJM 4449 a. Programa de ma de publicitat d'una corrida de toros a Palma el 8 de juny de 1941; i FJM 4449 b. Publicitat dels toreros que hi participaren.

[988] FJM 4450 b. c. 1941. Llapis grafit damunt paper, 12'5x17'5 cm. [full solt inclòs dins el Quadern 4448-4475]. Picon 1980, p. 108-109 reprodueix els quatre fulls.

[989] FJM 4450 a. c. 1941. Llapis grafit damunt paper, 12'5x17'5 cm. [full solt inclòs dins el Quadern 4448-4475].

[990] FJM 4451 b. c. 1941.Llapis grafit damunt paper, 12'7x17'3 cm. [full solt inclòs dins el Quadern 4448-4475].

[991] FJM 4451 a. c. 1941.Llapis grafit damunt paper, 12'7x17'3 cm. [full solt inclòs dins el Quadern 4448-4475].

Són anotacions que desprenen una gran intensitat i emoció, tanmateix, no pas per l'espectacle ritual en sì, sinñ més aviat per tots els elements i aspectes que l'envolten. Mirñ fa unes breus anotacions que intenten copsar petits moments d'alta intensitat col·lectiva, que relaciona amb imatges poètiques que li venen al cap. L'artista empra sovint la sinècdoque i la dimensiñ màgica, per tal d'aconseguir l'evocaciñ abans que la representaciñ. Les anotacions sñn punts de partida per l'obra que en cap cas, però, el fermen. Perquè tots i cada un dels motius de la composició han de resistir, encara, el sedàs de la concepciñ plàstica, i no n'hi ha cap que tingui el lloc i la forma assegurada, com hem comprovat en el resultat final. Mirñ s'ha referit a aquesta obra, i ha posat molt èmfasi, en definitiva, en el fet que el contingut poètic i les imatges que generen, com també el musical, queden finalment en l'obra, segons les seves possibilitats plàstiques:

> "Vaig pintar aquest quadre en acabar la guerra, el 1945. Va ser el cònsol de França a Barcelona qui va poder treure'l i endur-se'l cap a París en el seu cotxe. En vaig fer donaciñ al Musée National d'Art Moderne. Però aquest quadre difereix bastant dels dibuixos anteriors, per la selecció dels elements i la manera gairabé exclusivament lineal de tractar el cos del toro (amb escassos tocs de color negre, vermell, verd, concentrats en el cap i en la pota). I aquest quadre, el vaig preparar més escrivint que no pas dibuixant, és a dir, anotant les impressions realment experimentades durant la cursa, i que es troben a les pàgines dels carnets del 1940. Vaig resumir en aquests dibuixets, entre els paràgrafs, les impressions més vives. Tots els espectadors hi són com signes màgics, milers de persones com signes màgics; s'aixequen tots alhora. És molt emocionant: un incendi que es propaga i els milers de mans que aplaudeixen, és com un batre d'ales d'ocells. Vaig dibuixar aquestes flames, aquestes ales. Les senyores obren els ventalls, són com petits sols, petits arcs de Sant Martí : això és el ventall. Es llencen papers de tots colors, és com un vol de papallones multicolors : això d'aquí és el vol. Hi ha una oreneta creuant el cel, com un avió: ja la veieu. Els espectadors estan emocionats perquè el matador arrisca la seva vida i els seus cors bateguen com un de sol: vaig dibuixar aquest cor. Aquest cor és com un sexe femení, ardent de passió, de desig : el volia situar enmig de la plaça. Els mocadors que s'agiten poden representar el sexe masculí: és aquí, voltat de pèls. I aquí hi ha les notes de música, per el xiscle de l'oreneta. I les banderilles, amb les seves cintes multicolors, són iguals que les libèl·lules. És bonic, molt bonic.
>
> Per què no vaig retenir, per què no vaig poder retenir tot això en el quadre? Perquè li hauria mancat força plàstica. Si no hagués deixat de banda aquestes anotacions l'obra hauria estat sobrecarregada, afeblida. Sens dubte crec que cal

> salvar la distància que hi ha entre poètica i plàstica; jo em reservo les impressions poètiques que he experimentat, però han de saltar un obstacle: sotmetre's a les condicions de la plàstica. Vaig escriure en aquests carnets: *Que la meva obra sigui com un poema posat en música per un pintor*. És això, el pintor viu en un món que no és el del poeta ni el del músic, però és ell qui és el jutge perquè és ell qui *fa*. És per això que no he estat mai totalment d'acord amb els surrealistes, que jutjaven el quadre segons el seu contingut poètic, o sentimental o fins i tot anecdòtic. Jo he valorat sempre el contingut poètic segons les seves possibilitats plàstiques".
>
> "En aquest dibuix, *Le Toast du matador* (El brindis del matador) [992], o sigui l'ofrena del toro que fa el matador, amb preferència a la dama dels seus pensaments (la podeu veure aquí, dins la bombolla, amb el seu pentinat a l'espanyola), hi tornem a trobar l'ocell travessant l'espai, les mans que aplaudeixen, el ventall que s'obre. Però aquí, al contrari del quadre de 1945, el toro ja és mort".
>
> "*Un poema posat en música*... El que passa és que la inspiració –que la plàstica ha de filtrar- ve d'una altra banda: d'impressions poètiques i també d'impressions musicals" [993].

En aquestes declaracions, Miró va descriure a G. Picon els dibuixos de les anotacions, tanmateix, cap d'ells –tret potser d'una variaciñ del sexe femení- finalment foren emprats al quadre [994].

L'any 1960 Mirñ concedeix una curiosa entrevista al periodista i torero Quinito Caldentey, en la que expressa certes opinions sobre el món dels toros, però també les similituds que fa entre l'ofici de pintar i el de torejar:

> "- Mire: eso –señaló el estudio- es mi toro, con el que lidio todos los días. Cada día es distinto ese toro... Lo mismo que los toros de los toreros... Mi inspiración, el fracaso o el éxito, depende del toro. Lo demás son tonterías. ¿No le parece?
>
> - Hay angustia también en eso de pintar.
>
> - ¿Y cornadas, cornadas que sangran por dentro! ¿A usted le hirieron los toros?
>
> - Muchas pequeñas veces, don Juan.
>
> - Tuvo suerte. Duelen las cornadas (...)
>
> - Tenemos que ir juntos a los toros.
>
> - Claro que iremos.

---

[992] Dibuix sense número de catalogació ni fitxa tècnica. Reproduït a Picon 1980, p. 100.

[993] Picon 1980, p. 99 i 100.

[994] Vegeu les reproduccions a Picon 1980, p. 108-109 i a *Joan Miró 1893-1983* 1993, p. 406.

- Cuando venga Chamaco... Debe ser un tipo interesante, Chamaco... Lo critican mucho. Pero, en eso no me meto... Que cada uno haga lo que quiera. Yo soy muy amigo de Mario Cabré. Me prometió que vendría, pero no viene.
- Las novias...
- ¿Hace buena vida, Chamaco?
- Creo...
- Bueno, eso no importa. Sin embargo, considero que el torero tiene que ser, para triunfar, un poco monje, en su vida privada, por lo menos hasta que termina de ser torero" [995].

També en l'entrevista amb G. Raillard, Mirñ fa vàries al·lusions als toros. Compara com la veritat de la seva pintura és com la del matador, el minut de l'enfrontament, així com que li agrada anar als toros pel caràcter ritual que té:

"(...) La verdad es, como para el matador, el minuto del enfrentamiento.
Primera alusión a los toros.
Me gusta ir de vez en cuando porque es como un rito" [996].

Un darrer referent iconogràfic ens confirma la decisiñ de l'artista de reduir, al final i de manera dràstica, la iconografia de *La course de taureaux*. Es tracta d'una fotografia de J. Gomis realitzada l'any 1944, en el moment en que Miró ja havia emplenat tota la superfície de la tela amb els motius que pensava pintar posteriorment [997]. Podem parlar de canvis substancials que afecten als motius per separat i, especialment, al conjunt. La fotografia mostra una autèntica xarxa de línies closes que perfilen els motius orgànics i que demostra l'interès de l'artista per l'efecte d'encavalcament i de juxtaposiciñ de les imatges. Pel contrari, en la pintura hi ha un clar predomini de l'aïllament dels personatges. Canvis importants també afecten al toro, sobretot en el cap i el banyem, i al torero, que en la fotografia exhibeix dues banderilles, la qual cosa ens confirma que no es

[995] Candentey 1960.
[996] Raillard 1998, p. 201.
[997] AJG, M-44. Reproduïda a Lanchner 1993, p. 73 i Giralt-Miracle 1994, p. 10. Inscripciñ de la fitxa: "La Course de taureaux/ en cours de réalisation// 1944".

tracta d'una espasa la que té a la pintura. Però la figura més afectada és la del cavall, que en la pintura queda molt reduïda de dimensions i que sembla més haviat un gos. En la fotografia, el cavall ocupava tota la zona inferior i l'extrem esquerre de la composiciñ, disposat en forma d'ela. El cos, restava al terra estripat i aplastat, i presentava una enorme ferida oberta, de la qual sorgia una estrella de cinc puntes. El cap, estava girat per amunt amb la boca oberta i dentada, i el seu perfil ens remet, ràpidament, a les *Pintures salvatges* dels anys trenta. Aquest crani, ple de violència i tensió, i de gest dolorós, igualment ens evoca els dibuixos preparatoris i la pintura del *Guernica* de Picasso. Finalment, podem apuntar que, al marge d'elements del celest que apareixen en el procés de realitzaciñ i no a la pintura, el motiu més important sigui el d'un ocell, de perfil amèbic, que estava situat a l'espai superior central de la composiciñ. Pels referents iconogràfics i documentals, es tractaria de l'oreneta que travessava la plaça.

Agnes de la Beaumelle ha parlat del nou tipus d'equilibri plàstic que troba Mirñ a partir de la conjunciñ d'una escriptura cursiva, un vocabulari ideogràfic, els colors purs i densos, i un fons alleugerit i modulat, que seduiran immediatament als col·leccionistes americans [998].

Com hem anat comprovant al llarg de l'anàlisi de les obres : *Le port*, *Danseuse espagnole* i *La course des taureaux*, formen part d'un conjunt d'obres realitzades entre els anys 1944 i 1945 que tenen antecedents en dibuixos de 1933-1934, i en dibuixos i anotacions de 1941. Altres temes

[998] "(...) Mirñ met en place ici un nouveau dispositif d'équilibre plastique : écriture cursive s'allie avec vocabulaire idéographique, aplat de couleurs pures et denses avec fond allégé et modué. C'est ce nouveau langage qui va s'imposer auprès du public américain : après l'exposition des *Contellations* en janvier-février 1945 à la Pierre Matisse Gallery, celle des peintures-gouaches et pastels –où figureront *Le Port*, *Danseuse espagnole* et *La Course de taureaux*- organisée dans ce même lieu du 13 mai au 7 juin 1947, recontrera un égal succès. Il emporte l'adhésion des collectionneurs et du public par sa séduction immédiate tout apparente ». Beaumelle 1999b. p. 103.

que finalment Miró no va concretar en cap tela són *La famille*, *Une femme*, *Après le crime*, *Daphnis et Cloé*, o *La tempetê*. Ens interessa destacar aquí les anotacions que realitza Miró el 1941, just quan torna a agafar els temes esmentats. Ens adonem del clima existencial i espiritual en que viu l'artista, de les referències d'àmbit literari o pictòric que hi ha, així com d'aspectes tècnics, formals i iconogràfics que Miró intenta descriure amb exactitud, per recordar-s'en quan pugui finalment executar les teles. A causa de la nostra voluntat de mantenir el sentit unitari dels textos, s'han reproduït els fragments que contenen anotacions d'aquest conjunt, encara que alguns dels trossos ja s'han transcrit anteriorment. Tots ells formen part del Quadern FJM 1323-1411 (c. 1933-34 i 1940-41). Les fitxes tècniques es poden consultar a l'annex documental:

> "el simbolisme sexual d'aquestes teles és un poc gratuit.// enriquir-les d'elements poètics de 1940// que l'humor hi sigui ben patent.// ben fortes i potents// fer dibuixar aquestes teles per un procediment me-/ cànic per algú altre, no perdre jo el temps// una vegada dibuixades, i després d'una llarga tem-/porada de fer-les reposar, dibuixar-les jo, però/ d'una manera ben lliure, simplificant formes/ i enriquir-les poèticament// en aquestes teles, certs elements són massa rea-/listes, en canvi altres elements que cal fer resor-/tir per un vigor realista, manquen d'això// humanitzar-les més//.
>
> "més plàstic, en tot i essent menys abstracte.// una grandiositat que recordi les esculptures/ de les illes de Pâques// fugir de la idea de les "Concrétions" d'Arp// pensar en la idea d'esculptura, que aquestes/ formes voltin i es puguin palpar// abans de començar-les a dibuixar en definitiu, / rellegir de nou el texte// hi ha fragments realistes que manquen d'una / força i vigor plàstic// en canvi, certs elements, com les fulles de "Daphnis"/ et de la "Tempête" tenen que esser tractats mi-/nuciosament, amb els nirvis de les fulles i tot,/ com el gerro de flors pintat a l'ou fa anys//".
>
> "crear uns ésser humans nous i donar-los-hi/ vida i crear un mon per a ells// no ocupar-se de quan seran realitzades aques-/tes obres, fer abstracció dels anys i del temps,/ que es vagin treballant en el meu esperit// l'estat actual d'aquestes obres té que servir/ solsament de punt de départ/, al realitzar-/les, que s'enriqueixin de troballes posteriors// la qüestiñ de la data és simplement anecdòtic/ lo qué és important és el conjunt de l'obra/ de tota la meva vida, quan jo deixi de poguer-/la continuar, serà una ànima posada a nú// no ocupar-me de si jo podré o no finir una obra en el transcurs de la meva vida, això/ seria feblesa, lo important no és finir una/ obra, si no permetre entreveure que"

"permetrà un dia de començar quelcom// esguardar en absoluta confiança el pervindre/ si moro sense que em sigui possible fer conèixer la meva obra, tan se val// cal estar disposat a treballar dins la més total indiferència i obscuritisme// viure per a treballar fins que sigui possible,/ i quan manquin els mitjans per anar/ treballant, recloures encara més dins/ el palau de l'esperit en la més pura con-/templació// si arriva a faltar material de treball, anar/ a la platja i fer grafismes amb una canya/ sobre la sorra, dibuixar amb el raig d'un/ pixat sobre la terra seca, dibuixar"

"en el buid espai el gràfic del cant dels ocells,/ el soroll de l'aigua i del vent i d'una roda/ de carro i el cant dels insectes, que tot això/ s'ho emporti després el vent, l'aigua, però/ tenir el convenciment que totes aquestes/ realitzacions pures del meu esperit, re-/ percutiran per màgia i miracle en l'/ esperit dels altres homes// no menysprear les realitzacions diem-ne/ secundàries de la meva obra, papers trobats,/ cartrons, teles a on netejo els pinzells, etc., això/ és quelcom que Déu posa enla ruta de / la meva vida i que serveix per a enriquir la/ meva obra// no és una obra lo que compta, si no la/ tragectòria de l'esperit durant la totali-"

"tat de la vida, no lo qué s'ha fet en el/ transcurs d'aquesta, si no lo qué deixe/ entreveure i facilitarà de fer als altres,/ en una data més o menys allunyada// que tingui una gran violència de color// que les formes i proporcions agafin una gran-/ diositat bíblica, més profondament grandioses/ que Miquel-Angel// abans de dibuixar en definitiu aquestes teles, mirar/ ben bé els dibuixos preparatoris d'aquest album// mirar també el gran paper que l'estiu de 1940/ tenia sobre la taula a Palma, a on hi feia dibuixos/ pensant en aquestes teles; aquests diversos elements/ dispersos em seran d'una gran utilitat per a/ realitzar aquestes obres// pensar, en certa manera en la potencialitat i se-/ veritat de les pintures romàniques//"

"en altres moments pensar en la fantasmagoria/ i romanticisme de certes teles de Modest Urgell// intensitat però gran severitat en els colors// per a les teles que falta fer d'aquesta sèrie, agafar/ una tela preparada ja grisa o blanca; si és blan-/ca donar-hi jo una lleugera capa de gris, el qué/ tinc a Barcelona i una vegada dibuixada per/ una altra persona, fixar-la, omplir-la de guix,/ fent no obstant que es vegi un poc el dibuix primer,/ i jo dibuixar-hi ben lliurament al damunt, això/ m'anirà molt bé per a dibuixar i al mateix temps, / al pintar-la obtindré una matèria de fresc// que les obres siguin concebudes amb una ànima de foc,/ però realitzades amb una fredor clínica// treballar amb absoluta sang freda, com si rés es passés/ en el mñn, tot això ja treballa d'una manera incon-/cient en el meu esperit// Abans de començar "La Tempetê" llegir "La Religion/du Tourne-Sol" en "Les Resposoirs de la Procession".

" de Saint-Pol-Roux// treballar ben lentament, amb la dignitat d'ofici d'un vell/ obrer, sols així es lograrà una bellesa i una consistència/ en la matèria, pensar en el cas den Picasso, que quan/ es veuen obres d'ell a cap d'anys decauen enterament/ i queden fluixes i buides// viure amb la dignitat d'un poeta// seguir una gran disciplina en el treball, però a l'ensems/ passar hores i hores en la meditaciñ i la contemplaciñ, / aliment de l'ànima// que aquesta disciplina no es converteixi però de cap/ de les maneres en una cosa mecànica, que sigui per/

damunt de tot una cosa humana, rompre en/ un cas donat aquesta disciplina// método de treball: passar absolutament desaperce-/-/but a Palma i treballar allí amb disciplina - a París als matins preparar treball de gravar, litho,/ monotipia, etc. i a les tardes veure museus, exposicions,/ etc. - destinar els mesos que passaré a Mont-Roig/ a fer esculptura//

"organitzar-se la vida per ésser independent de la pintura,/ com el vers poetes fan, mai decaure en ésser un home/ d'afers - quan es tracti de fer un afer, ésser extrema-/dament exigent, per dignitat d'artista i per ésser l'/ únic mitjà per a fer-se respectar pel burgés - / pensar en comparar-se amb aquesta mena d'indivi-/ du - si no és així refusar tot negoci, de fer-lo/ que sigui esplendorosament// cuidar-se seriosament del mas, això em perme-/ trà tenir uns mitjans de vida independents i ademés/ aquest contacte directe amb la terra i amb els/ homes que la cultiven i elements que hi interve-/ nen em serà d'un gran valor humà que/ m'enriquirà com a home i com artista// al tractar d'afers no oblidar lo que representarà un dia la meva obra// la técnica té una importància enorme i obre infinites possibilitats -pensar en Klée i L. de Vinci//".

"en "Daphnis et Cloé" hi ha certes influències gratui-/ tes de l'Arp que cal eliminar// id. id. den Dalí// fer dibuixar aquestes teles per una segona persona/ amb un procediment mecànic, deixar-les reposar/ molt de temps i després passa-hi guix pel damunt,/ fixar-les abans i dibuixar-les de nou amb gran/ llibertat, aprofitant-me de les coses fetes després/ d'haver fet aquest album, que hi hagi més/ grandiositat i fuga, no hi fa rés que canviïn/ molt dels dibuixos que serveixen de punt de/ partida// en Danseuse espagnole pensar en els monstres fets/ en 1.940, la que he dibuixat és massa esclava de/ la realitat, que sigui com un fétiche.// en la "Course de Taureaux" cercar sìmbols poètics:/ el banderiller que sigui com un insecte, els mocadors/ com a ales de colom, les ferides del cavall"

"com a ulls immensos; usar també signes com/ els fets en 1.940 en lloc dels elements massa rea-/ listes en interpretar la bandera de la/ barrera per exemple// id. la sang que li raja com un ideograma/ que acaba en un estel// que hi hagi en aquestes teles un gran "humour/ i gran poesia", com en Jarry// fer les teles aquestes sobre una tela blanca/ molt groixuda ja preparada, donar-li al damunt una/ capa molt clara de gris, i dibuixar-hi/ després// fer aquesta sèrie com d'una sola alenada// amb màxima vehemència i intensitat//".

" el dibuix d'aquestes teles pot ésser més exageradament/ punyent i d'un sintetisme més patètic i violentment dur// en "La famille" l'humour i la poesia tenen que arrivar/ al grau màxim - en el pare la pipa té que sortir-li de l'ull i el diari que llegeix té que estar plè d'/ideogrames, signes poètics i astronòmics// en el mateix quadro el gos té que fer terriblement por// el bou de la "Course de Taureaux" és massa abstracte, / té que fer por el seu cap, com en el gos de "La Famille"// "Danseuse Espagnole" té que ésser cruelment còmica,/ amb claus clavats - el parquet de terra pot estar om-/ plert de signes poètics i astronòmics, partint de/ les "nervures" de la fusta// en "Daphnis et Cloé" els ocells que siguin formes sugge-/rides pels núvols, un poc dintre l'esprit de "La Sau-/terelle -que recordi també "Paul et Virgine"//".

“”après le crime”que sigui omplert de signes cabalìstics// en “Danseuse Espagnole” en la figura i al fons que hi/ hagi algún dels signes fets en les temperes de 1.940// en “Daphnis et Côé” pensar en les metamñrfosis del II (?) Faust// en general, en tota aquesta sèrie de teles pensar/ en les dites metamñrfosis// en “Une femme” pensar en els ìdols prehistòrics re-/ produïts en el I volum de la Història d’Espanya/ que té l’Alexandre// una volta fetes dibuixar aquestes teles, abans de comen-/çar-ne una, tenir-la molt de temps devant, i anar/ fent dibuixos i estudis preparatoris en un album apart,/ abans de realitzar-la definitivament// abans de fer “La Famille” deuria mirar fotos del gran/ dibuix fet fa anys, com a punt de partida entre aquest/ i el de l’album//”.

“ el gos de “La Famille” que sigui ben “fiero”, i lo altre ben/ “recoco”// abans de fer ”Après le crime” tornar a mirar el collage/ que em va servir de punt de partida, i que es troba a Barcelona// “Après le crime” recorda excessivament la gran/ sèrie de teles fetes crec en 1933// les teles començades a Barcelona estan mal prepara-/ des -com que tan mateix no començaré aquesta sèrie/ fins d’ací uns anys, esborrar-les, ja indicaré posterior-/ment lo que dec fer-ne- fer-les dibuixar, tan aviat/ com tingui ocasió sobre una tela mig grà, ja comprada/ preparada, que tingui la qualitat d’un roc, però no excessivament rugosa - donar-hi, si és blanca, una/ capa d’ocre rouge molt lìquida, i quan ja estigui/ dibuixat, per un dibuixant, aquest primer estat/ omplir-la de blanc a la tempera i després guix al / damunt abans de dibuixar-hi jo -abans de comen-/ çar-les jo, mirar-les, ja dibuixat el primer estat,”

“ uns quants anys - que aquesta sèrie té que ésser/ ben treballada, modelada com una esculptura, em ser-/ veixi de pas per arrivar a la gran tela, que pot/ ésser concebuda i començada a realitzar men-/tres faci aquestes- que hi hagi elements d’un/ cert realisme, sense caure sobre tot en ideogrames/ i signes de 1.941 - que tinguin la sobrietat i digni-/tat d’un gran fresc- abans de pintar aquesta sèrie de teles, mirar/ l’obra de L. de Vinci i Millet, plenes de sìmbols/ sexuals.// al dibuixar “Danseuse Espagnole” mirar dibuix - croquis/ que tinc a Barcelona per a la Mère Ubu// aquesta sèrie de teles fer-les dibuixar amb sanguina/ o sèpia, així no caldrà fixar-les, i passar-hi des-/ prés la mà per sobre i després guix al damunt/ tindré una bellìssima qualitat//”:

« els signes esquemà-/tics d’aquesta sèrie de/ teles que tinguin la/ màxima expressi-/ vitat, com en les figuracions prehistòriques.//

« màxim humour/ en aquesta sèrie.// com les altres// « per aquesta sèrie de teles, usar una tela ben consistent/ i granullada, una vegada preparades amb/ gris, passar-hi pedra ponce, paper de vidre/ i os de sípia, així obtindré una bella/ matèria.”

“Usar una tela granalluda, però afinada per la pe-/dra pomez, per a qué, en tot i ésser forta don-/ gui una impressió de finesa - donar-hi una/ capa molt líquida de gris, (no de vermell com havia dit)// le teles com la d’aquesta sèrie de “Femmes” provocades per ima hal.luci-/ nació és molt [més taxat] prudent no executar-les fins al cap d’una/ llarga temporada, així amb el cap fred, hom es pot/ llençar completament segur en l’aventura, amb/ certesa”.

"Les cares poden ésser pintades completament/ de negre, perfilant el nas, boca i ulls/ amb blanc// les ratlles que siguin/ d'una màxima agudesa,/ com en les teles sobre/ fons blau de fa 12 anys// aquesta sèrie de teles pot ésser la continuació/ de la "Femme I" feta a Parìs vers 1938// sobre el blanc que té que ésser juxtaposat/ al fons gris de la tela pot anar-hi escampat/ amb l'espàtula per a qué permeti veure el grà,/ altres colors, donant-hi la transparència d'/un pastell sobre una paret.//

"Palma Mallorca, 15.1.41./ ara acabo la sèrie de "Femmes"; és possible que al mirar-/ les dins un temps em semblin algunes infantívoles; no/ donar importància a aquesta impressió, mirar-les/ encara més tard, i segurament em semblaran/ d'un gran valor com / a espiritual punt de partida, finalitat molt/ lògica de les actuals recerques meves - sembla,/ en són tots els indicis, que jo vulga fer ara d'una/ manera sòlida la meva obra anterior que/ sols té ara l'aspecte de tanteig//".

""Une femme"/ Palma Mallorca, 31.12.40// pensar que, malgrat l'extrema/ simplicitat de formes d'aquesta/ sèrie, la màgia potent del color/ jugarà un paper immens.// Com les anteriors".

"tela 80f. usant la mateixa tela/ que per el meu auto-retrat, però/ donant-hi una segona capa/ de ocre rouge - després pintar la/ figura amb gran simplici-/tat, fent els/ contorns de negre,/ fer un fons blanc/ amb molta aigua-/ ras, deixar el volum de la figura del fons de la tela,posant/ algun color ben/ violent en alguna part.// "Une femme"/ Palma Mallorca,/ 30.12.40// fer el que està a la/ pàgina anterior marcat/ amb X; fer-lo verticalment com els altres"

"tota aquesta sèrie de teles em sembla con-/ sequència llógica de les "Femmes" projecta-/des a Varengeville; poden ésser fetes després/ d'aquesta sèrie; que els trassos siguin/ d'una màxima agudesa, ben fiblant.// que aquests signes siguin de la expressivitat de les/ pintures prehistòriques de les coves de "Las Batuecas",/ altrament seran nuls// un cop sec el fons -el segon color- posar-hi juxtapo-/sat un tercer color, transparent com el pastell,/ sigui amb l'espàtula deixant veure el grà de la tela,/ sigui amb el pinzell en forma giratòria// com aquestes teles seran fetes amb el cap fred, després de temps/ de reflexió, llençar-s'hi sense cap temença// pensar en Jarry//"

"que hi hagi molt d'humour i broma en tot això//"

"en aquestes teles suprimir signes i ideogrames, maxim/ humour poètic -que siguin pintades amb màxima/ espontaneitat sobre una tela groixuda, amb grà/ com si fos una roca, pintada d'ocre rouge, tre-/ ballar força la matèria, en certs indrets passar-/ hi abans de dibuixar-les, el paper de vidre,/ i una vegada dibuixades, anar-hi passant enca-/ ra la pedra pómez, després en certs indrets deixar-/ hi una lleugera capa de blanc a l'oli/ i al damunt colors a l'oli de tonalitats molt/ clares com si fossin pastells - el traç que/ sigui ben viu i agut- alerta que no siguin massa/ analítiques, tractar aquesta sèrie com si fossin flors simbòliques,/ amb signes màgics penjant de les tiges, com les flors de/ la Passió, amb elements que

> així com aquesta repre-/ senta la passió de Crist, en aquestes teles siguin elements humans, sexuals."

Al llarg d'aquestes anotacions, ens adonem de la força escultòrica, del sentit tàctil o del simbolisme sexual que Miró pensava donar als personatges de les obres, per exemple. Com també, de la combinació de la capacitat de sìntesi i de major nivell d'abstracciñ, amb el detallisme i el realisme que havien de tenir els motius. En vàries ocasions, també es refereix a l'ús de signes d'enriquiment poètic i signes cabalìstics i de l'astronomia, per tal de dotar les composicions d'un major contingut màgic i poètic. Tanmateix, un dels components que recorre les anotacions, i que serà patent en les teles de 1945 és la broma i l'*humour*. J. Dupin s'ha referit a que l'artista "assisteix a la corrida com a una festa popular tenyida d'erotisme, no copsa el que hi ha en joc" [999]. Potser el cas de *La course de taureaux* en sigui l'exemple paradigmàtic i és, fonamentalment, el tret que més l'allunya del sentit tràgic i mitològic picassià, o, com el mateix Mirñ explica, sense la mística de la mort violenta:

> "La Course de taureaux *del Museo de Arte Moderno de París no tiene nada que ver con las tauromaquias de Picasso. Su toro es un animal manso, un novillo afeitado.*
>
> Sin mìstica de la muerte violenta" [1000].

2.- Traç gruixut

El segon conjunt d'obres es caracteritzen per la utilitzaciñ d'un tipus de pinzellada gruixuda i ampla, que serveix a Miró per definir els personatges principals amb un traç de gran esquematisme. En aquestes obres, el que interessa és la poderosa força icònica que desprèn una línia que ocupa gran part de la composició. A voltes segueix manifestant una voluntat d'arabesc però en altres ocasions, és una lìnia sincopada, erràtica i

[999] Dupin 1993, p. 270.
[1000] Raillard 1998, p. 201-02.

amb canvis dràstics de direcció, que origina formes serrades i ziga-zagues. Tot i les possibilitats biomòrfiques o geomètriques amb les quals es pot manifestar el traç, el cert és que sempre manté la qualitat hàptica i dúctil que ha caracteritzat l'artista.

Un primer grup d'obres sñn molt aparescudes quan a tècnica: oli i pastel damunt tela, dimensions: 35x27, i temàtica: dona devant el sol. Fins al punt, que totes quatre duen el mateix títol *Femme devant le soleil* (Fig. 103) [1001]. Són obres on Miró trasllada a la tela les experiències investigades en nombrosos dibuixos on apareixia un sol personatge, en aquest cas femení. La dona no té cap més atribut que no siguin els tres pèls del cap, i la realitza a partir de de les indicacions de les extremitats inferiors, rematades amb punts, una o dues lìnies que s'entrellacen formant el cos, i, finalment, un gran cap, representat per una bola o punt negre. Aquesta figura es situa enmig de la composiciñ, amb el coll girat cap a l'esquerra, mentre que al voltant, hi ha elements d'enriquiment poètic i musical com l'estrella, l'halter, els astres, els rellotges d'arena o l'espiral.

En el cas de *Femme dans la nuit* (Fig. XXI) [1002], Miró empra un gran format en vertical que accentua el sentit majestàtic de la imatge de la dona. Bàsicament, segueix la disposició de les anteriors, amb les cames rematades amb boles a mode de peus, l'arabesc pel cos, i el gran cap negre

[1001] *Femme devant le soleil*. 1944. CRP-657 (sense catalogar a Dupin 1961). Oli i pastel damunt tela, 41x33 cm.

Femme devant le soleil. 1944. CRP-658 (D-577). Oli i pastel damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-83 i Clixé M-60. Cal indicar que en la fitxa de l'Arxiu Gomis, aquesta obra du el títol de *Femmes devant le soleil*.

Femme devant le soleil. 1944. CRP-659 (D-575). Oli damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-81.

Femme devant le soleil. 1944. CRP-660 (Dupin 1961 sense catalogar). Oli damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-80.

[1002] *Femme dans la nuit*. 1944. CRP-682 (D-564). Oli damunt tela, 154x49 cm. AJG, M-193. La fotografia de J. Gomis mostra una curiosa imatge de l'obra dreta, i de J. Prats que l'aguanta mentre es fa la fotografia. És habitual veure parts del cos, les mans etc. de J. Prats en les fotografies d'obres de l'arxiu. No només s'encarregava de redactar les fitxes tècniques, sinó que ajudava a J. Gomis a pendre les imatges.

com un astre fosc, amb tres pèls. En certes parts de la línia del cos hi ha regalims de pintura negre que cal apuntar, a causa de la significació posterior tant en l'obra mironiana, com en vessants expressionistes abstractes i informalistes. Podem recordar, veient aquesta obra, l'anotaciñ on Mirñ apuntava el següent: "(...) pensar, en certa manera, en la potencialitat i severitat de les pintures romàniques" [1003]. Efectivament, la gran figura dempeus, que ocupa gairebé tot l'espai de la tela, té una presència hieràtica, gràvida i enigmàtica que ens evoca la pintura romànica. Les breus notes de color del cos són de verd, vermell i groc, amb una evanescència rosàcia prop de l'estrella inferior. Tanmateix, el que fa sobresortir aquesta dona totèmica del fons negrñs del fons, és l'aura de taques blanques que l'envolten, un recurs emprat en altres èpoques i que a partir d'ara tornarà a tenir una presència notable.

En altres obres d'aquest conjunt, el que més ens atreu l'atenció és el procés de sintetitzaciñ i d'esquematitzaciñ al que l'artista du tots els motius. El camí cada vegada és més radical, fins a arribar a uns dels màxims nivells de despullament i abstracció de la seva trajectòria, que l'emparenta amb un cert esperit oriental [1004]. El vol de l'ocell o el desplaçament de la serp, es poden convertir en grafismes de dinamisme dins la composició [1005]. Però en altres casos, els traç gruixut del pinzell

[1003] FJM 1362. c. 1941. Quadern FJM 1323-1411 (c. 1933-34 i 1940-41).

[1004] Recordem que l'any 1936, Georges Duthuit havia publicat el llibre *Mystique chinoise et peinture moderne*, París, Éditions des Chroniques du Jour, en el qual, entre d'altres artistes, analitzava l'obra de Mirñ.

[1005] És el cas d'obres com O*iseaux, étoiles*. 1944. CRP-683 (D-596). Pastel, guaix i carbonet damunt tela, 52'5x55 cm. AJG, M-180. *Femmes, oiseau, étoile.* 1944. CRP-684 (D-597). Pastel, guaix i carbonet damunt tela, 51x54 cm.AJG, M-57. *Painting (Woman and Snake in Front of the Sun).* 1945. CRP-771 (D-673). Guaix i tinta xinesa damunt tela, 32x47 cm. AJG, M- 231. *Painting (Children, Kite, Star).* 1945. Oli i pastel damunt tela, 26x50 cm. AJG, M-226. Cal advertir que en aquests darrers dos casos, els tìtols no consten en les fitxes de l'Arxiu Gomis. Tradicionalment, quan una obra no té títol es posa el concepte entre claudàtors de sense títol. Tanmateix, va resultar una pràctica molt habitual en la trajectòria de Mirñ que fos J. Dupin l'encarregat de suggerir

damunt la tela, crea una mena de lletres i pictogrames del seu particular alfabet visual. A vegades amb l'ús de la tinta xinesa, com passava en els dibuixos i papers d'anys anteriors, i en altres ocasions amb la pròpia pintura a l'oli, el cert és que Mirñ pinta les paraules d'un codi. La referència a l'alfabet visual s'accentua amb la disposiciñ apaïsada que empra per aquestes teles sense bastidor i esfilagarsades (Fig. 104) [1006]. El cas més interessant i extrem d'aquesta lìnia que apuntem és el de l'obra *Femmes, oiseaux, gouttes d'eau, étoiles*, de 1944 [1007]. És una obra estreta i de més de dos metres de llargada, que té una voluntat de fris narratiu i que la podem considerar com un precedent de les pintures de grans formats que Miró realitzarà damunt mur o ceràmica. Els traços gruixuts dels motius, simples i minimalistes, s'estenen al llarg de la tela, amb un aire oriental que recorre l'obra. Cada motiu està envoltat d'evanescents taques blanques que s'insereixen en un fons de color verd, infreqüent en l'obra mironiana.

3.- Mixt: lineal-gruixut

El tercer conjunt d'obres que destriem conté el major nombre de pintures de tots cinc. En ell, Miró hi fa conviure personatges i signes diversos realitzats amb els dos tipus de línia i de traç que ja hem analitzat per separat. És a dir, en una mateixa composició, hi ha motius fets amb un traç lineal, orgànic i perfectament calculat, amb altres motius realitzats amb un tipus de línia més ample i de pinzellada més solta, en definitiva, d'expressiñ més lliure i esquemàtica. La conjunció de les dues maneres és indicativa que Mirñ no passa d'una grafia a una altra per, diguem-ne,

tìtols per a les obres, amb el consentiment de l'artista. És per això que els tìtols que apareixen en anglès són els del catàleg raonat de pintura de Miró.

[1006] *Femmes, oiseaux, étoiles*. CRP-769 (D-671). Desembre 1945. Oli, tinta xinesa, i pastel damunt tela, 25'5x49 cm. AJG, M-228. *Painting*. 1945. CRP-770 (D-672). Oli i pastel damunt tela, 22x46 cm. AJG, M- 232.

[1007] *Femmes, oiseaux, gouttes d'eau, étoiles*. 1944. CRP-679 (D-565). Oli damunt tela, 18x226 cm. AJG, M-194.

"evoluciñ", sinñ que, al menys en aquests primers anys de la seva utilització, seran dos tipus que conviuen en el mateix espai. Si bé ja hem esmentat que la lìnia tancada l'hem de considerar més clàssica, i la lìnia gruixuda i solta, serà la que amb els anys tindrà una major pervivencia. En les pintures d'aquest grup, resulta caracterìstica la dicotomia i el joc de contrastos dels motius, que a voltes, com ha apuntat J. Dupin, podrien semblar que es tracta de personatges que pertanyen a dues obres diferents [1008]. No sembla adient entendre que la integració dels dos modes d'expressiñ respongui a qüestions de consciència o inconsciència, figuració o abstracciñ, sinñ que, com creu Barbara Rose, és un problema d'expressiñ pictòrica [1009]. Tanmateix, en una anotaciñ feta aproximadament l'any 1940, Miró es refereix a la possibilitat de realitzar en una mateixa tela un grafisme conscient i un altre d'inconscient:

> ""Le chant du gorge-bleu à [minuit] midi et [la] la jolie jeune-/ fille sautant à la corde à l'heure du léver/ du soleil devant l'Océan Atlantique"/ Palma mallorca, / 23.12.40./ en aquesta tela, i en altres d'aquesta sèrie fer un grafisme/ concient, com l'ocell de la part superior, dibuixant-lo abans,/ i un altre d'inconcient, com en el de la figura de la / part inferior, a mà dreta//." [1010].

[1008] "Algunes teles confirmen amb tota evidència aquesta visiñ. Posen en escena dos personatges que semblen pertànyer a dues obres diferents. Sobre un fons vermell, violeta o verd, una primera figura hi és traçada molt esquemàticament amb un sol traç negre i ample; la superfície és aleshores polida fins a fer aparèixer el gra de la tela, i la figura sembla recular cap al fons esfumat. Per contrast, el segon personatge és aleshores dibuixat finament i acolorit amb colors plans i vius". Dupin 1993, p. 265.

[1009] "Mirñ further revealed his extraordinary wit and creative skill in expanding the simple vocabulary while diversifying the imagery and mood in paintings like *Woman and Birds in the Night*, 1945, (...) or *Sunrise*, 1946 (...). The primal dot and line grow, contorn and proliferate to create a panoply of evocative sign figurations. Here Miró has also suggested that the same visual language evolves regardless of whether its roots are very free (as in the painterly color spots and broadbrush figures) or very controlled (as in the finely contoured shapes and linear markings). The integration of both modes in a single composition proclaims that it is not a question of conscious or unconscious creation, of pure abstraction or figuration, but rather the basis of pictorial expression itself which is the real issue". Rose 1980, p. 55 i 57.

[1010] FJM 1899 b. Quadern 1889-1919 i 4522. c. 1940-41.

Ja hem analitzat altres exemples de l'interès de l'artista per la conjunciñ d'aspectes antagònics tan pel que fa al traç, al color o a la textura, com pel que es refereix a aspectes més abstractes com la música muda o el moviment d'allò immòbil.

Les primeres obres que participen d'aquests trets son un grup de sis teles amb el tema: *Femme et oiseau devant le soleil*, i tenen, tret d'una, les mateixes dimensions : 35x27 cm. (Fig. 105) [1011]. Miró hi realitza la figura de la dona amb traç ample de color negre, i gran bola o circumferència a mode de cap. Al seu costat hi apareix l'ocell, de traç fi i uniforme. La resta de motius són el sol a voltes negre o vermell, i algunes estrelles de quatre segments creuats. Els fons són de color uniforme: blau, vermell i estan gratats per deixar a la vista la texturació blanca de la base de la superfície de la tela. Cal advertir que l'obra *Femme et oiseau devant la nuit* (CRP-656), té un títol diferent. Tot i que presenta la mateixa iconografia descrita, i un sol ben vermell, segons consta a la fitxa tècnica del Catàleg Raonat de Pintura, Mirñ va inscriuré al darrera: "Mirñ/ 1944; and on stretcher in pencil: femme et oiseau devant la nuit". Ens resulta extrany que no seguìs el mateix títol de les altres teles similars i, en tot cas que fos « dans la nuit », i no « devant la nuit », concepte del qual no en coneixem exemples anteriors. Miró sol utilitzar « dans la nuit », « devant le soleil » o « devant la lune ». En la fitxa de l'Arxiu Joaquim Gomis consta *Femme et oiseau devant le soleil* [1012].

[1011] *Femme et oiseau devant le soleil*. 1944. CRP-654 (D-574). Oli damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-220. *Femme et oiseau devant le soleil*. 1944. CRP-655 (D-573). Oli damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-176, Clixé M-80. *Femme et oiseau devant la nuit*. 1944. CRP-656 (D-571). AJG, M-111. Oli damunt tela, 35x27 cm. *Femme et oiseau devant le soleil*. 1944. CRP-661 (D-578). Oli damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-110. *Femme et oiseau devant le soleil*. 1944. CRP-664 (D-580). Oli damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-85. *Femme et oiseau devant le soleil*. 1944. CRP-685 (D-563). Oli, carbonet, guaix i pastel damunt tela, 60x73 cm. AJG, M-59.

[1012] « M-111/ « Femme et oiseau/ devant le soleil »/ 0'35x0'27/ 1944 ». AJG.

El cas de *Femme et oiseau devant le soleil* (CRP-685), presenta certes diferències respecte la resta. La dona té la lìnia prima i és l'ocell el qui té el traç ample. El fons, ofereix una singular i destacada texturació amb grums de sorra i pigment, que envolten les figures.

Un altre dels grups d'obres que podem establir és el del tema: *Femmes et oiseau dans la nuit*, compost per cinc peces [1013]. Aquí Miró empra, indistintament, els dos tipus de línies per pintar els personatges femenins i l'ocell. Les composicions es composen de dues o més dones, l'ocell i, a voltes, la lluna decreixent per indicar la nocturnitat del tema. Aquests motius principals resten voltats d'altres d'enriquiment, propis del vocabulari mironià. En aquestes obres, els fons són tractats amb una major cura i varietat cromàtica. Un dels aspectes més rellevants d'aquest grup sñn els efectes de gradaciñ en profunditat dels motius, que l'artista aconsegueix a partir de l'ús del traç ample i el *grattage* en certes figures que semblen d'aparença espectral, particularment en el cas de *Femmes et oiseau dans la nuit* (CRP-710). Cal resaltar-se que en les obres *Femmes et oiseau dans la nuit* (CRP-681) i *Personnage et oiseau dans la nuit* (CRP-712), tornen a aparèixer efectes de *pentimenti*, especialment en la primera, visibles per l'efecte del tractament del fons vermellñs molt subtil. Pel que fa a les teles amb títol lleugerament diferent : *Personnage et oiseau dans la nuit* (CRP-712), *Personnages et oiseau dans la nuit* (CRP-716), *Femmes et oiseaux devant le soleil* (CRP-736), *Femmes et fillette sautant à la corde dans la*

[1013] *Femmes et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-681 (D-561). Oli damunt tela. 38x46 cm. AJG, M-251. *Femmes et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-710 (D-615). Oli damunt tela. 43x34 cm. *Personnage et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-712 (D-620). Oli damunt tela. 60x50 cm. *Femmes et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-715 (D-622). Oli, carbonet, guaix i pastel damunt tela. 41x37 cm. *Personnages et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-716 (D-618). Oli damunt tela. 74x53'5 cm. *Femmes et oiseaux devant le soleil*. 1944. CRP-736 (D-640). Oli damunt tela, 45x36 cm. *Femmes et fillette sautant à la corde dans la nuit.* 1944. CRP-742 (D-639). Oli damunt tela, 63'5x35'5 cm. *Femmes et oiseaux dans la nuit*. 31-12-1945. CRP-768 (D-675). Guaix, pastel i tinta xinesa damunt tela, 30x50 cm. AJG, M-227.

nuit (CRP-742) o *Femmes et oiseaux dans la nuit* (CRP-768), les hem incloses en aquest apartat perquè mantenen més similituds que diferències respecte aquest conjunt. Una variant poc significativa del grup anterior és el de la presència al títol de la lluna, sempre relacionada amb la dona i l'ocell [1014]. També cal comentar la configuraciñ d'una de les dones de l'obra *Femmes devant la lune* (CRP-741), concretament la situada al centre de la composició. Aquesta figura femenina ofereix una extremada síntesi a partir de dues cames amb els peus girats cap amunt a mode de banyes, i un gran cap negre amb tres pèls. Es tracta d'una reducciñ formal que Mirñ torna a emprar amb freqüència en el conjunt cinquè d'obres gestuals, encara que sense els pèls. S. Stich, s'ha recollit el comentari sobre *Personnage et oiseau dans la nuit* (CRP-712), que Miró va fer al poeta i amic P. Éluard, antic propietari de la tela, en el sentit que el conjunt d'imatges com aquestes era el seu alfabet o llenguatge bàsic [1015].

El gruix majoritari d'aquest grup mixt que analitzem està format per catorze pintures damunt teles de grans dimensions, en comparació amb les mides més reduïdes dels anys anteriors, que oscil·len entre els 146x114 cm o els 130x162 cm. que són els formats més repetits [1016]. Estan incloses dins

[1014] *Femmes et oiseaux devant la lune*. 1944. CRP-718 (D-623). Pastel i oli damunt tela, 39x31 cm. *Femme et oiseaux devant la lune*. 1944. CRP-734 (D-632). Oli, pastel i guaix damunt tela, 20x12 cm. *Femmes devant la lune*. 1944. CRP-741 (D-642). Pastel i guaix damunt tela, 22x34 cm.

[1015] "In a statement to his friend, the poet Paul Eluard, Miró expressly declared that he consideres such images as "his alphabet or his basic language". "[nota 136, p. 64] This statement was made by Eluard (the former owner of this 1944 painting), to Heinz Berggruen. It was included in a 1956 sales document from Berggruen (a Paris dealer) to Mr. and Mrs. Albert Arenberg". Stich 1980, p. 58.

[1016] *Femme et oiseau dans la nuit.* 26-01-1945. CRP-743 (D-643). Oli damunt tela, 146x114 cm. AJG, M-37. *Femme rêvant d'évasion*. 01-02-1945. CRP-744 (D-644). Oli damunt tela, 146x114 cm. AJG, M-112. *Femme et oiseau dans la nuit.* 05-02-1945. CRP-745 (D-645). Oli damunt tela, 146x114 cm. AJG, M-38. *Femme et oiseau dans la nuit.* 12-02-1945. CRP-746 (D-646). Oli damunt tela, 146x114 cm. AJG, M-191. *Femme rêvant d'évasion*. 19-02-1945. CRP-747 (D-647). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-35. *Femme dans la nuit.* 01-03-1945. CRP-748 (D-648). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-31. *Femme et oiseaux dans la nuit.* 08-03-1945. CRP-749 (D-

el conjunt més ample de les conegudes com « Grans teles de 1945 » [1017]. Totes elles duen les dates d'acabament, com resulta habitual en l'obra de 1945, que en aquest cas estan compreses entre el dia vint-i-sis de gener i el dia set de maig, la qual cosa demostra que el ritme de treball era molt fort, i que les recorre un mateix buf creatiu. Altres característiques comunes que els agrupa són el tractament del fons, que és molt clar i uniforme de color blanc grisós, així com la iconografia que despleguen, que gira al voltant de la *Femme dans la nuit*, *Femme et oiseau dans la nuit* i *Femme rêvant d'évasion*.

El tractament compositiu que més es repeteix és el d'una figura femenina traçada amb una línia fina i regular, acompanyada per altres dones o un ocell, fets amb traç ràpid i enèrgic, bé sigui amb una pinzellada ample i esquemàtica, bé amb un cop de pinzell. En aquest segon tipus de línia, Miró deixa que el pinzell ple de pintura provoqui regalims que, per ara, controlarà que realitzin recorreguts molt breus, en són exemples destacats: *Femme et oiseau dans la nuit* (CRP-743) (Fig. 106), *Femme et oiseau dans la nuit* (CRP-746), *Femme et oiseaux dans la nuit* (CRP-749) o *Femme dans la nuit* (CRP-750). Només en anys posteriors, i especialment quan torni de Nova York, on coneixi l'impuls de la sàvia nord-americana dels expressionistes abstractes, el seu ús es convertirà en

649). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-34. *Femme dans la nuit.* 16-03-1945. CRP-750 (D-650). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-36. *Femme dans la nuit.* 22-03-1945. CRP-751 (D-651). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-113. *Femme dans la nuit.* 06-04-1945. CRP-752 (D-652). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-109. *Femme rêvant d'évasion*. 12-04-1945. CRP-753 (D-653). Oli damunt tela, 130x195 cm. AJG, M-32. *Femme dans la nuit.* 18-04-1945. CRP-754 (D-654). Oli damunt tela, 130x195 cm. AJG, M-33. *Femme dans la nuit.* 27-04-1945. CRP-755 (D-655). Oli damunt tela, 130x195 cm. AJG, M-114. *Femme étoiles.* 07-05-1945. CRP-756 (D-656). Oli damunt tela, 114x146 cm. AJG, M-39.

[1017] Dupin 1961, p. 533. « L'intimisme de tota la producciñ de Mirñ posterior al 1939, i la invenciñ d'una llengua nova que aquest intimisme va permetre, aboquen el 1945 a una sèrie molt bonica de grans teles que són entre les més conegudes, les més reproduïdes, d'entre aquelles que han contribuït més a la celebritat del pintor per part d'un ampli públic". Dupin 1993, p. 266.

un recurs distintiu de l'obra de maduresa. A les figures del tìtols, els acompanyen els tìpics elements d'enriquiment poètics i musicals, que en aquest cas, adquireixen una presència més notòria, de manera especial, les boles unides per segments rectes, trencats o corbats. El ritme que provoquen aquestes grans boles, a les quals estaven acostumats en formats molt més reduïts, es complementa, necessàriament, amb els colors. També en el tractament cromàtic observem el contrast emprat per l'artista, segons el tipus de definició formal. Així, les dones de perfils lineals tancats tenen parts del cos emplenades dels colors bàsics i purs, com ara: vermell, verd, blau, groc o negre. Les figures de traç gruixut tenen boles de colors diferents a les tonalitats anteriors: verds, ocres, roses, grocs, taronges o marrons, i mai emplenen completament l'espai que els encercla, com passa en el cas anterior. Els exemples que millor il·lustren aquest aspecte són les obres : *Femme et oiseau dans la nuit* (CRP-743), *Femme et oiseau dans la nuit* (CRP-745) o *Femme rêvant d'évasion* (Fig. XXII), (CRP-753). De característiques molt similars a aquestes són les boles de colors de contorns difuminats, que graviten en l'espai d'aquestes teles. Finalment, cal apuntar que pels grafismes de línia ample i solta, Miró empra el color negre o diverses tonalitats de marró: sanguina, ataronjat, etc.

En dues de les teles del grup hi ha un altre element singular que tindrà un major tractament en pròximes èpoques, ens referim a les empremtes de les mans de l'artista sobre la superficie clara i nìtida de les teles: *Femme rêvant d'évasion* (12-04-1945, CRP-753) i *Femme dans la nuit* (18-04-1945, CRP-754). Són marques de mans obertes i admiratives, fetes de color marrñ, que ens transmeten la força de les pintures parietals de l'art prehistòric, i que per a S. Stich sñn signes d'esperança i llibertat, en un context bèl·lic en el qual el dia set de maig de 1945, els alemanys,

finalment, es rendeixen a les tropes aliades [1018]. Per a aquesta autora, la creaciñ d'un alfabet de signes tan personal dñna a l'obra mironiana la seva unicitat i essència, inspirada en el pensament primitiu i en l'art prehistòric [1019].

L'obra *Femme, étoiles* (CRP-756) (Fig. 107), realitzada el dia cinc de maig de 1945, presenta algunes diferències substancials respecte a les del conjunt anterior, alhora que té similituds amb les dues teles que analitzarem posteriorment que formen un parell singular i amb personalitat diferenciada. En primer lloc, el fons té una tonalitat de blanc grisós més fosca i menys uniforme que les teles anteriors, més aviat ofereix un espai nuvolós on es noten les diverses direccions de grups de pinzellades. En segon lloc, Miró deixa sense cobrir de blanc un espai més o menys circular, que té una tonalitat marronosa pròpia de la tela sense tractament, dintre del qual hi allotja un personatge esquemàtic de traç ample i color negre. En tercer lloc, la figura de la dona, feta amb una línia fina i regular, té una boca oberta amb sis dents triangulars, que recorden expressions tenses i angoixants més pròpies d'anys anteriors. Cal considerar, doncs, aquesta obra com una mena de transició entre els dos grups, i anticipa amb

[1018] "The imagery reiterates themes of escape, liberation and rebirth, and the handprint becomes a mark associated with freedom and hope. The date of the painting, April 11, 1945, the eve of the German defeat in World War II and the time when peace seemed finally to be in sight, reinforces such significance. The handprint testifies to endurance and signals renewed strenght and confidence". Stich 1980, p. 57.

[1019] "Thus he himself established a "language" context for such imagery and clarified a creative approach based on primal sign forms. These compositions most vividly epitomize Miró's conception of sign language, yet evidence of its exploration and development is apparent in all of his art. Miró's personalization of a sign language gives his art its uniqueness and appeal. Although his language was shaped by anthropological ideas on primitive thinking and images inspired by prehistoric art, Miró assimilated the essence of these sources without imposing either dogmatic or aesthetic limitations on his own creativity. Ultimately, it was his ability to combine both a playful and serious spirit, and to produce an imagery which is at once visually and mentally provocative, which establishes the excellence of his art". Stich 1980, p. 58.

els dos darrers punts, aspectes essencials de les obres que tot seguit analitzem.

Femme entendant de la musique (Fig. XXIII) i *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* (Fig. XXIV), són un parell d'obres amb prou trets diferenciats com per constituir un parell apart dins l'extensa producciñ de 1945 [1020]. Totes dues tenen el fons de color negre i el tema musical és explícit en els títols. En el capítol corresponent al tema de les *Constel·lacions* ja hem esmentat les característiques musicals que busca l'artista per impregnar la seva obra. Hem analitzat els dibuixos que cal considerar preparatoris de les dues teles que analitzem, realitzats el mes de setembre de 1941 a Montroig [1021], així com la sèrie *Evasion musique*, composta per onze dibuixos directament inspirats en la música de l'orgue a l'interior de la Catedral de Palma, que, finalment, Mirñ no concreta en cap pintura damunt paper o tela [1022].

Tanmateix, les nombroses anotacions que realitza entre els anys 1941 i 1942 respecte allò musical li serviran, com a continuació analitzarem, per tenir una idea prou clara i satisfactòria per, finalment, realitzar les dues grans teles l'any 1945. En el Quadern FJM 1847-1888, realitzat entre 1940 i 1942, Mirñ dibuixa i apunta un conjunt d'idees, algunes de les quals reciclarà, que estan clarament relacionades amb les grans teles sobre fons

[1020] *Femmes entendant de la musique*. 11-05-1945. CRP-757 (D-657). Oli damunt tela, 130x162 cm. AJG, M-115. *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique*. 26-05-1945. CRP-758 (D-658). Oli damun t tela, 195x130 cm. AJG, M- 41, 42, 107 i 108. Cal assenyalar que el tìtol de l'obra *Femmes entendant de la musique* consta al revers de la tela, com s'assenyala en el catàleg de l'exposiciñ del MoMA de 1993: "Inscribed on verso: "*Miró 79/ 11-5-45/ "femmes entendant de la musique*", vegeu *Joan Miró* 1993, fig. 180. En el catàleg raonat de pintura de l'artista consta "Femme entendant de la musique", CRP-757. Per la seva part, en la fitxa de l'Arxiu J. Gomis consta el següent: « M-115/ JOAN MIRÓ/ "*Femmes enten-/ dant de la musique*"/ 162x130/ 15-5-1945/ *Femme écoutant/ la musique*/ huile s/ toile ».

[1021] FJM 1863 a, FJM 1864, FJM 1865, i FJM 1866 a. Quadern 1847-1888. c. 1940-42.

[1022] FJM 1852 –1862, 19-06-1941. Quadern FJM 1847-1888, c. 1940-1942.

clars de 1945 i, en alguns casos, específicament relacionades amb les dues teles sobre fons negre que ara ens interessen. Sembla que Miró tenia previst realitzar algunes obres amb el tema de *Souvenir d'un poème* des de que inicia l'estada a Palma l'any 1940, concretament, el quadern comença amb un dibuix amb aquesta temàtica [1023]. Tenia previst realitzar algunes teles de record musical i poètic, aquest darrer, concretat amb el llibre de Lise Hirtz: *Il était une petite pie*, que Mirñ havia il·lustrat l'any 1928, i amb Péret [1024]. En el mateix quadern, i a continuaciñ d'aquest tema, hi ha els onze dibuixos datats el dia dinou de juny de 1941 ja analitzats. El que ens interessa reproduir són les anotacions fetes cap el més de setembre de 1941 a Montroig, i d'altres de 1942, els les quals l'artista revisa els dibuixos i reflexiona sobre aspectes tècnics, iconogràfics i formals que són els que, en part, utilitzarà en les dues obres de 1945:

> " I) aquestes [11 teles] fetes a Palma (11 dibuixos) en 19.6.41 són per a la sèrie de grans/ teles fetes partint de formes suggerides per la música - aquests dibuixos són/ fets a la catedral sentint cantar, un capvespre en que no hi havia casi/ ningú i en que la llum que es reflexava per les vidrieres era magnífica,/ els canonges en els seus resos habituals acompanyats pel sò de l'orga// Vistos de nou aquests dibuixos a Montroig en 9/IX/41 em fan l'efecte d'ésser pobres i/ morts - el tìtol de les teles "Evasion musique" em sembla pretenciós - aquestes for-/mes sñn repetides, les he fet ja anteriorment d'una manera viva - suprimir doncs/ aquesta sèrie de teles, lo què si que puc fer és al fer grans teles, mirar les formes d'aquests/ dibuixos, per a veure si hi noves formes i servir-me'n - al fer grans teles lo/ qué també puc fer és pensar en les coloracions màgiques de l'interior de la Cate-/dral de Palma, i colorir els fons dins d'aquest esperit-". FJM 1862 b.

[1023] FJM 1847 a. Inscripciñ: "Souvenir d'un poème/ Palma Mallorca/ 20.9.40".

[1024] Aquest llibre de L. Hirtz és el primer que il·lustrà Miró amb vuit *pochoirs* en color. Fou publicat a París per Jeanne Bucher.

« aquesta tela és pensant amb el llibre de Lise Hirtz il·lustrat meu - mirar-lo de nou abans de començar-la// té que ésser un punt de partida vers les teles partint de formes musicals, en quines obres el sentit de/ musicalitat s'accentuarà i deurà precedir-les en la execució (...) tractar les 2 teles que segueixen/ dins el mateix esperit, són/ recordant "et les seins mouraient" de Péret - re-/mirar els dibuixos i els llibres abans de fer aquestes/ teles (...). FJM 1847 b. « (...) Amb aquestes teles té que començar, la meva segona/ etapa final de la meva obra, feta després de tot lo qué/ ting en progecte anteriorment". FJM 1850 b.

" ja indico en una altra banda la qualitat i el tamany d'aquestes teles/ en les superficies blanques posar-hi en certs indrets case-arti,/ així m'enriquirà la materia i al voltant dels grafismes,/ sobre el blanc, posar-hi colors/ d'una suma delicadesa, com a la craie- en la que sols-/ment hi ha un espai blanc, / sobre el negre de la resta de / la tela fer-hi amb blanc algun signe/ i posar-hi algun personatge. / que aquestes teles siguin la magia pura, quelcom d'/evocador per l'esperit, que hi hagi solsament gra-/fismes i signes, a excepcio d'algun personatge en la / de la sola forma en blanc. - Recordar el pochoir fet/ per New-York en la tardor 1941. // Els grafismes d'aquestes dos teles poden esser fets d'una manera molt directa, amb/ un pinzell de pochoir, com les teles preparades a Palma de la serie de l'album de Montroig.// De les dos teles que quedaran a Barcelona de la serie de teles destruides de Dafnis i Chloe, / una volta treta la preparacio amb décapant, en l'una fer un grafisme ben directe/ amb pinzell pochoir/ i l'altre preparar-la amb blanc molt líquid i després/ fer-hi un grafisme amb roig pouzzoles en la que hi ting que fer taques/ de les teles del Club, començar per a fer-hi un grafisme com he/ indicat". FJM 1863 b.

" I) aquestes dos teles que siguin recordant les fetes a Fr. Mouthon fa uns deu anys, però fetes/ d'una manera directa, que siguin fetes també recordant l'aigua-fort/ gravat per l'"Usage de la Parole" en 1940 - dos grans teles de la matei-/ xa qualitat que les que he mencionat, pintant-les de blanc - primera/ etapa fer la Gran forma al centre- amb un gros contorn - i les formes/ laterals idènticament que si foradés un metall, com en el gravat/ de 1940 - segona etapa fer els contorns d'aquestes formes colorits/- tercera etapa, fer el grafisme -deixar que la tela quedi/ ben seca i després netejar-hi grans pinzells o pots de color i dibuixar-/ hi noves formes, que són les que en aquests dibuixos són en defora/ dels grafismes, i pintar - al voltant de les petites formes dels grafismes hi pot anar un color molt líquid amb forma/ giratòria i que el color quedi transparent per tècnica de / glacis - seria potser preferible després d'haver dibuixat/ amb carbñ les grans i petites formes, fer els colors que les tenen que/ envoltar, i després un cop secs aquests colors redibuixar i pintar/ aquestes formes, així serà fet d'una manera més viva - o millor/ encara dibuixar solsament la gran forma central i els colors que l'en-/ volten i després posteriorment dibuixar les petites formes, així serà/ tot més viu-/ aquestes ratlles groixudes a les formes centrals - com forats/ en el metall -, crec al contrari que tindrien que convertir-se en linees primes, d'una màxima agu-/ desa, com si es tractés d'anar tallant la tela, foradant-la, amb unes estisores - crec també/ que per a les formes posteriors que es faran després dels gràfics, cal fer-les sense partir de taques/ que faci en les teles o bé de netejar-hi els pinzells, puix així mancaria de puresa al fer-les/ - que aquests grafismes siguin la màgia pura, i les formes poesia pura-.". FJM 1866 b.

"en les teles que hi hagi taques colo-/rides amb colors intensos fer/ un fons de colors barejats/ amb blanc, molt ténues no!.". FJM 1867 a.

"II) que aquestes teles, més que una/ sìtesis plastica de 1940/42, siguin una síntesis del/ vocabulari plaàstic- poetic/ d'aquests anys// que la proporcio d'aquestes/ teles basar-se en les mides/ de 120 p.o. m. aumen-/tant de 1/4 o de 1/2.". FJM 1867 b.

> ""Personnage, oiseau""étoile".// I) aquestes teles representen brutalment la sin-/tesis de 1940-42- poden esser/ fetes després de la serie de teles de l'album/ de dibuixos de/ Montroig, que servira per a re-/ posar-me de les masonites/ petites, i abans de la serie de / trossos de tela, que serà el/ final d'aquesta etapa que prec-/ edira les gran teles del club// fer aquesta serie, ben brutal/ i sintètica, sobre una tela absor-/ vent blanca, pero cercant que/ la tela tingui una bella matè-/ ria de grà deixa molt/ fons blanc calcular la/ mida basant-se en la pro-/ porcio de masonites, grans/ o petites, ja veurem, es un / tamany proporcionat a la/ distància que va de l'angle del/ menjador a on hi ha l'objec-/ te amb dos caps fins a la/ porta del taller.". FJM 1868.

Els que ens interessa retenir sñn algunes de les intencions de l'artista, per exemple, servir-se d'algunes formes dels dibuixos o en les coloracions màgiques de l'interior de la Catedral, que li poden ser útils per els fons d'altres obres posteriors. També Mirñ anota que han d'evocar l'esperit i estar dotades de màgia pura. Quan parla dels motius i la seva execució, Miró esmenta que hi hagi solament grafismes i signes, a excepciñ d'algun personatge. També al·ludeix a que els grafismes poden ser fets d'una manera molt directa, amb un pinzell de *pochoir*, així com que dues teles han de ser fetes de manera directa, tot recordant l'aiguafort que va fer per la revista *L'usage de la Parole* l'any 1940 [1025]. Altres consideracions molt relacionades amb *Femme entendant de la musique* i *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique*, fan referència a: " (...) la Gran forma al centre, amb un gros contorn, i les formes laterals idènticament que si foradés un metall, com en el gravat de 1940"; o sñn mostra dels dubtes que l'artista tenia respecte a l'ús de la lìnia més ample o fina, per exemple: "(...) aquestes ratlles gruixudes a les formes centrals - com forats/ en el metall -, crec al contrari que tindrien que convertir-se en lìnies primes, d'una màxima agu-/ desa, com si es tractés d'anar tallant la tela, foradant-la, amb unes estisores - crec també/ que per a les formes posteriors que es faran després dels gràfics, cal fer-les sense partir de

[1025] *L'usage de la Parole*, n. 3. Revista dirigida per Georges Hugnet i publicada per *Cahiers d'Art* (Parìs) l'abril de 1940. Vegeu Cramer 1989, p. 64.

taques/ que faci en les teles o bé de netejar-hi els pinzells, puix així mancaria de puresa al fer-les/ - que aquests grafismes siguin la màgia pura, i les formes poesia pura-.".

Femme entendant de la musique té una composició que recolleix el sentit bàsic de les formes sígniques encerclades que presentaven els dibuixos preparatoris fets l'any 1941. En aquest cas, sobre el fons negre, graviten cinc grans cercles tàctils deixats sense emplenar, al centre dels quals hi ha sengles grafismes esquemàtics de color negre, fets amb gest ràpid i enèrgic. Aquests, mostren tota la seva potencialitat icònica gràcies a un color ocre grisós que tenen per fons propi. Dues figures femenines, situades a la zona superior de la composició, donen el contrapunt més lineal. La de menors dimensions, té un cos limitat a un triangle per cos i a un punt per cap, al mig dels quals hi ha un segment horitzontal que actua a mode de braços. La dona més gran, té una estructura més complexa, típica de la manera lineal. Cal destacar-ne, en aquest cas, el gran ull de cercles concèntrics i colors brillants: blau, taronja, groc, blanc i vermell, que sembla irradiar llum enmig de tanta obscuritat, així com la boca oberta amb tres dents triangulars, que podem equiparar amb la dona de la tela (CRP-756), que proposàvem com a de transició entre les generals del grup mixt amb els fons clars i les específiques sobre fons negre que analitzem ara. Sembla evident que els aspectes que millor singularitzen l'obra sñn el fons absolutament negre, còsmic i espiritual, i la potència dels cinc grafismes encerclats, que mostren les modulacions de la pinzellada ample. Es tracta de personatges, de fet n'hi ha un que du tres pèls, fets en la línia dels que Miró li agradava pintar en aquests anys però que en aquestes dues teles, el seu protagonisme s'ha ressaltat de manera ferma. En definitiva, estan tractats amb el màxim esquematisme i despullament, i mostren un dels Miró més vitals i amb major capacitat de síntesi de la seva trajectòria.

Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique, continua incidint en aquesta línia marcada que indiquem. Tanmateix, ara a Miró només li interessa ressaltar un gran grafisme negre al centre de la composició, envoltat per un conjunt de personatges, l'ocell i demés signes d'enriquiment del propi repertori. En aquest cas, la potencialitat del gest queda més inadvertida a causa de l'acumulaciñ de motius lineals que l'envolten, un d'ells, per cert, torna a presentar una dona de línia orgànica i boca oberta i dentada, com en el cas de les altres dues teles anteriors. Aquest gran grafisme que evoca el moviment de la ballarina, conjuga trossos de perfils més amples i gestuals i perímetres que deixen sentit la pulsió del pinzell, amb perfils nítids i definits, sempre amb la intenció que l'atac sigui ben directe. Entre aquests darrers hi ha tres fragments que volem destacar: la cama dreta aixecada, feta amb un segment corb amb boles als extrems; una part final del cos que enllaça amb el coll, que descriu una mena de ziga-zaga o ema de la inicial del cognom del pintor; i, finalment, l'extrem superior del grafisme en forma de creu, sense cap punt o bola negre indicativa del cap, la qual cosa es pot interpretar com que Miró no vol tapar l'energia i l'impuls del moviment que genera la ballarina.

Cal recordar que la gran forma central, una mena de bombolla o membrana aïllant, té un antecedent precìs en l'aiguafort *L'usage de la parole* de 1940, en el qual Miró retallava una forma similar enmig de la composiciñ. En les anotacions que hem reproduït, fins i tot esmenta l'ús de les tisores per foradar i anar retallant la tela. Gràcies a dues fotografies, fetes durant el procés d'elaboraciñ, ens adonem que l'obra fou treballada a partir del fons negre i de la figura central de traç ample, per posteriorment pintar la resta de l'acompanyament iconogràfic [1026]. Com en el cas de la tela

[1026] AJG, M- 42 i M-108.

anterior, ens hem de situar en l'atmosfera descrita pel propi artista a l'interior de la Catedral de Palma. Un espai salñ espaiñs, ample i alt, d'una arquitectura gòtica de línies pures i senzilles, que aboquen al recolliment espiritual. Llums de colors filtrats pels vitralls il·luminen, en part, la densitat de les penombres i, la música de Bach, que era per a Miró, la que millor s'adeia amb l'arquitectura del gòtic català. En definitiva, *Femme entendant de la musique* i, especialment, *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique*, les podem llegir com sengles metàfores visuals del pas de Mirñ per l'illa de Mallorca. L'artista i el seus *alter ego*: la dona i la ballarina, poder aspirar a un pervindre millor gràcies a que aconsegueixen evadir-se i envoltar-se d'una pell protectora, que els permet mantenir lliure la imaginació.

Les darreres pintures incloses dins aquest tercer grup són quatre obres realitzades el mes de novembre de 1945 [1027]. Totes elles tenen un format estret i allargat que les unifica, i no presenten diferències notables en els respectius plantejaments. Són fetes amb guaix i, les tres primeres tenen la particularitat que el suport és de suro, infreqüent en l'obra de l'artista, i una mostra més de l'interès en buscar el comportament i els efectes coneguts del guaix aplicats damunt superfícies heterodoxes. Són obres que com passava amb algunes anteriors, ens conviden a una lectura més narrativa i pictogràfica a causa del format emprat. Cal advertir que les obres *Painting (Bird and Woman in the Night)* CRP-763 i *Painting (Bird and Woman in the Night)* CRP-764, tenen el títol donat, suposem, per J. Dupin. La fitxa M-225 de l'Arxiu Gomis, mostra una fotografia de les tres peces damunt

[1027] *Femme et oiseau dans la nuit.* Novembre 1945. CRP-762 (D-662). Guaix damunt suro, 11x100 cm. AJG, M-225. *Painting (Bird and Woman in the Night).* 14-11-1945. CRP-763 (D-663). Guaix damunt suro, 11x100 cm. AJG, M-225. *Painting (Bird and Woman in the Night).* 20-11-1945. CRP-764 (D-664). Guaix damunt suro, 11x100 cm. AJG, M-225. Oiseau dans la nuit. 30-11-1945. CRP-765 (D-669). Guaix damunt tela, 10'5x86 cm. AJG, M-224.

suro i un sol títol: *Femmes et oiseaux dans la nuit*, la qual cosa ens fa pensar en la pertinença o no del canvi posterior [1028].

En l'entrevista de Mirñ amb M. Chevalier de 1962, l'artista recordava com parlava de la seva manera espontània i la manera elaborada, i també de la confirmaciñ o de la presa de consciència d'un mateix, més que de descobriment, que va suposar el seu contacte l'any 1947 amb l'art nord-americà. Miró desenvoluparà una intensa investigació del grafisme més directe i ràpid, que ell qualifica com unes vacances de l'esperit, a partir de la dècada dels anys cinquanta:

> « En effet. Plus tard j'associais ce que j'appelle ma manière spontanée à ma manière élaborée. New York, où j'allais en 1947, m'a beaucop aidé à prendre conscience de moi-même. Il a fallu que je m'adapte à la modernité. Mais je n'y ai pas eu grand mal. J'étudiai le contrepoint qui naissait de la juxtaposition des éléments brutaux et spontanés, suites de mes peintures sauvages, et des formes dessinées et coloriées avec précision. J'ai peint aussi, vers 1950 et 1951, des toiles tantót réfléchies, où le travail primait le geste, tantót impulsives, d'exécution très rapide, qui étaient pour moi comme des vacances de l'esprit » [1029].

4.- Figures nodals i filiformes

El quart grup d'obres que hem diferenciat, es caracteritzen pel protagonisme d'una extensa galeria de personatges, signes i demés figures del repertori mironià, realitzats a partir de configuracions nodals i filiformes. Com passava en el cas de la *Sèrie Barcelona*, Mirñ s'interessa per explorar a fons les possibilitats d'un traç regular i fi, que sembla fet d'una sola tirada i sense gairebé haver d'aixecar la mà de damunt el paper. El traç d'aquest grup té a veure amb el del primer grup que proposàvem, i cal considerar-lo com una derivaciñ d'ell. Tanmateix, les diferències sñn evidents quan els resultats finals de les composicions. Ara, Miró no busca figures de contorns tancats dotats d'aparença escultòrica, ni la

[1028] AJG, M-225. Inscripció: « M-225/ JOAN MIRÓ/ 1-2-3/ "Femmes et oiseaux/ dans la nuit"/ (gouache sur liège)/ novembre 1945/ 1x0'11 ».

[1029] Chevalier 1962, p. 11.

caracterització i el detallisme dels personatges. Allò que recorre la producciñ inclosa en aquest grup és un principi d'esquematisme formal i d'economia de mitjans, és a dir, de poder comunicar el màxim amb l'ús d'un reduidìssim repertori d'elements. Com en els grups anteriors, la iconografia i l'estilitzaciñ de la forma sñn deutores d'anys anteriors, especialment de la sèrie de les constel·lacions i, per tant, no cal buscar-hi trets novedosos. En qualsevol cas, allò que interessa és comprovar la infinita capacitat combinatòria d'aquest escàs repertori, sempre el mateix i sempre diferent alhora.

La línia calculada i de traç homogeni i segur, és converteix en la principal preocupaciñ de l'artista. Un lìnia molt fina que a voltes sembla tallar o retallar les figures damunt teles, moltes de les quals són triades de textura aspre i rugosa, i, també, esfilagarsades, sense bastidor i de formats diversos i poc convencionals. En definitiva, per que fa al suport, hi ha una voluntat de Miró de seguir investigant matèries i reaccions tan de pintura a l'oli com de guaix, aquarel·la o tinta xinesa. La iconografia, majoritàriament és convencional i prou coneguda, centrada en la dona devant el sol, la lluna, en la nit o acompanyades d'ocells, estrelles o escales d'evasiñ. Totes les obres d'aquest quart grup sñn de l'any 1944, tret de les dues darreres que són de 1945.

Com en els grups anteriors, cal fer alguns subconjunts d'obres per mor d'afinitats diverses. El primer que escau fer és el d'onze peces, totes elles amb pintura a l'oli damunt tela, en certs casos també amb pastel, de dimensions més o menys regulars que la majoria oscil·len entre els 22x16 cm. i els 50x38 cm. [1030]. La textura de la tela sol ser més o menys gruixuda,

[1030] *Femme dans la nuit*. 1944. CRP-662 (no catalogada a Dupin 1961). Oli damunt tela, 14x18 cm. AJG, M-67. *Femme et oiseau devant la lune*. 1944. CRP-663 (D-586). Oli damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-63. *Femmes dans la nuit*. 1944. CRP-665 (D-584). Oli damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-66. *Femme et oiseau dans la nuit*. 1944.

però sempre homogènia, i els fons són tractats, també amb colors uniformes com marrons, blaus o ocres, tret del cas de *Femme et oiseaux dans la nuit* (CRP-714) que resta molt més treballat i texturat.

Totes les composicions presenten una gran figura femenina al centre, amb un cos de línia més o menys imbricada que és rematada per un gran cercle o cap, en general negre, i els tres pèls de la cabellera. L'acompanyen el sol : (CRP-662, 665, 668, 714); les estrelles: (CRP-663, 665, 669, 672, 711) o els ocells: (CRP-663, 666, 667, 669, 714) i, majoritàriament, tenen una gran vagina alveolar (CRP- 666, 667, 670, 672, 711). Un exemple de la utilitzaciñ dels motius assajats en anys anteriors és el que presenta l'obra *Femme, étoiles, échelle de l'évasion* (CRP-670), en la qual apareix a l'angle superior dret, una gran estrella de cinc puntes, una de les quals està connectada amb una vagina pilosa i alveolar, similar a la dibuixada en l'esbñs FJM 1693, datat el dia dos de juny de 1942, en el que Mirñ assajava la combinació de dos signes [1031]. En el cas de l'obra *Femme dans la nuit* (CRP-662) (Fig. 108), potser seria més adient el títol *Femme devant le soleil*, atès que és el que apareix en la fitxa de l'Arxiu Joaquim Gomis, i que l'únic motiu que acompanya la dona és un gran cercle vermell, que sol ser indicatiu de l'astre solar i no de la nit, com passa en una tela de similars característiques: *Femme devant le soleil* (CRP-668) [1032]. Així mateix, cal fer notar que el tìtol de l'obra *Femme et oiseau* (CRP-667) és més pertinent

---

CRP-666 (D-581). Oli damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-204. *Femme et oiseau*. 1944. CRP-667 (D-591). Oli damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-206. *Femme devant le soleil*. 1944. CRP-668 (D-572). Oli damunt tela, 33x24 cm. AJG, M-77. *Femme, oiseau, étoile*. 1944. CRP-669 (D-587). Oli i pastel damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-203. *Femme, étoiles, échelle de l'évasion*. 1944. CRP-670 (D-590). Oli i pastel damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-222. *Femme devant la lune*. 1944. CRP-672 (D-592). Oli damunt tela, 16x22 cm. AJG, M-205. *Femme dans la nuit*. 1944. CRP-711 (D-619). Oli i pastel damunt tela, 50x38 cm. *Femme et oiseaux dans la nuit*. 1944. CRP-714 (D-621). Oli damunt tela, 59x45 cm.

[1031] FJM 1693. Llapis grafit damunt paper, 22x15 cm. Inscripció : « 2-6-42 ».

[1032] En la inscripció de la fitxa, també hi ha una lleugera diferència de dimensions: "M-67/ "Femme devant/ le soleil"/ 0'22x0'16/ JOAN MIRÓ/ 1944 ». AJG.

que el que s'indica a la fitxa de l'Arxiu Joaquim Gomis: *Femmes, oiseau*, a causa que els únics motius de la composició són una dona i un ocell [1033].

El subconjunt més nombrñs d'obres està compost per vint-i-una teles, les dimensions de les quals estan entre els 60x73, 46x38, 16x22 i 22x27 (Fig. XXV) [1034]. Però no hi ha dubte que Miró les pretén unificar mitjançant els fons ocres i terrosos, ara més clars, ara més obscurs, i per l'ús de la tinta xinesa i l'aquarel·la en totes elles. La utilitzaciñ d'aquests dos ingredients damunt tela, significa una nova aposta de Miró per l'heterodòxia en l'ús dels materials artìstics, en un intent d'anar més enllà de la cuina apresa. L'aquarel·la es limita a certes àrees de la superficie de la tela, que aconsegueixen d'aquesta manera, un joc de tènues gradacions

[1033] "M-206/ JOAN MIRÓ/ "Femmes, oiseau"/ 1944/ 0'22x0'16". AJG.

[1034] *Femmes et oiseaux devant le soleil*. 1944. CRP-686 (D-562). Oli, tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 60x73 cm. AJG, M-58. *Femmes, fillette sautant à la corde, oiseau, étoiles*.1944. CRP-687 (D-598). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 46x38 cm. AG, M-200. *Personnages, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-688 (D-599). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 38x46 cm. *Femmes dans la nuit*. 1944. CRP-689 (D-600). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 46x38 cm. AJG, M-199. *Femme, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-690 (D-602). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 38x46 cm. AG, M-199. *Personnages dans la nuit*. 1944. CRP-691 (D-606). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 27x35 cm. AJG, M-75. *Personnages, oiseaux, étoiles*. 1944. CRP-692 (D-605). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 33x41 cm. *Femmes, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-693 (D-601). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 46x38 cm. *Fillette sautant à la corde*. 1944. CRP-694 (D-610). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 22x16 cm. AJG, M-71. *Femmes, étoile*. 1944. CRP-695 (D-609). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 16x22 cm. AJG, M-72. *Femmes, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-696 (D-604). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 41x33 cm. *Femme, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-697 (D-608). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 16x27 cm. AJG, M-202. *Femmes et oiseaux*. 1944. CRP-698 (D-603). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 22x27 cm. AJG, M-70. *Femmes, fillette sautant à la corde*. 1944. CRP-699 (D-607). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 27x22 cm. AJG, M-68. *Personnages, oiseaux, étoile*. 1944. CRP-700 (D-611). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 22x27 cm. AG, M-69. *Femme, oiseau, étoile*. 1944. CRP-701 (D-612). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 46x38 cm. AG, M-79. *Femmes, étoiles*. 1944. CRP-702 (no catalogada a Dupin 1961). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 33x27 cm. AJG, M-74. *Femme, oiseau, étoile*. 1944. CRP-703 (D-613). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-73. *Femme, oiseau, étoile*. 1944. CRP-704 (no catalogada a Dupin 1961). Tinta xinesa i aquarel·la damunt tela, 35x27 cm. AJG, M-76. *Painting*. 1945. CRP-776 (D-676). Aquarel·la i tinta xinesa damunt tela, 21x18 cm. AJG, M-223 [sense títol]. *Painting*. 1945. CRP-777 (D-677). Aquarel·la i tinta xinesa damunt tela, 24x20'5 cm. AJG, M-229 [sense títol].

cromàtiques d'ocres i blaus. Pel que fa a la tinta xinesa, és realment el tret més interessant. El grau de finura i d'esquematisme dels motius arriba a un dels extrems més alts, i ens fa sentir la incisió del burí damunt la planxa calcografia. Sembla que ens trobem molt propers a la rapidesa, el nerviosisme i el cop punyent en l'ull dels *graffitis* que admirava. Recordem que en certa ocasió, Picasso li havia comentat que la creació pura era un *graffiti*:

> "(...) Picasso me dijo un dìa: La creaciñn pura es un graffiti, un pequeño gesto sobre una pared. Eso es la verdadera creaciñn" [1035].

Tal i com ja analitzàrem amb els dibuixos d'anys anteriors, també realitzats en tinta, Miró es mostra procliu a deixar ben a la vista els petits i innumerables feixos que apareixen en la línia amb el seu contacte amb la tela, feixos que a voltes apareixen quan els instruments tallants per fer gravat, s'excedeixen o no mantenen l'incisiñ amb pols ferm. En algunes obres, l'artista conjuga els feixos amb les taques de tinta, la qual cosa dota a les lìnies d'una especial qualitat espectral i fa que les figures semblin aparèixer o desaparèixer, alhora, de la superfície de la tela. Alguns exemples d'aquest recurs sñn: *Femmes, oiseau, étoiles* (CRP-693); *Fillette sautant à la corde* (CRP-694) ; *Femmes, étoile* (CRP-695) (Fig. 110) i *Femmes, oiseau, étoiles* (CRP-696). En altres casos, a Miró li interessa mostrar una escriptura que fes del contrast de la mateixa línia el seu objectiu, com en el cas de les següents obres: *Femme, oiseau, étoile* (CRP-701) ; *Femmes, étoiles* (CRP-702) ; *Femme, oiseau, étoile* (CRP-703) i *Femme, oiseau, étoile* (CRP-704). En les figures de les dones i dels ocells d'aquestes obres, la particular modulaciñ i inclinaciñ del pinzell aprima o eixampla el traç enèrgic i contundent de les seves formes esquemàtiques.

[1035] Raillard 1998, p. 153.

Són obres, en definitiva, que continuen insistint en la metamorfosi dels personatges, i a causa de la radicalitat com ho fan, tenen més a veure amb l'intimidat del dibuix damunt paper, que amb la tela. Potser alguns motius com els ocells de teles com *Femme, oiseau, étoiles* (CRP-690) (Fig. 109), *Femmes, oiseau, étoiles* (CRP-693), *Femme, oiseau, étoiles* (CRP-697), *Femmes, fillette sautant à la corde* (CRP-699) o *Personnages, oiseaux, étoile* (CRP-700), és on podem copsar millor a la investigació més agosarada pel que fa a la línia tractada com un filferro. És com si la mutaciñ de la forma, tot i el control de l'artista, arribés a assolir una vida i una condició pròpies, capaces de retroalimentar-se constantment.

El darrer subgrup al qual ens referirem ho composen cinc obres de reduïdes dimensions realitzades damunt teles esfilagarsades [1036]. En elles, Mirñ torna emprar l'oli i el guaix per continuar amb la galeria de figures filiformes anterior. En *Personnages, oiseau, étoile* (CRP-727), l'artista utilitza un fons cel clar que imita l'efecte de la transparència de l'aquarel·la. Tanmateix, els colors purs com el vermell, blau, verd i groc adquireixen una major presència, no tant en els fons, sinó com a notes cromàtiques a base de petits punts rodons en el cas de: *Personnages dans la nuit* (CRP-725), o per emplenar determinades parts del cos de les figures en: *Femmes et oiseau devant la lune* (CRP-728) o *Femme et oiseau dans la nuit* (CRP-733).

5.- Gestual

[1036] *Femme, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-726 (D-629). Oli, guaix i pastel damunt tela, 47x26 cm. *Personnages, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-727 (no catalogada a Dupin 1961). Oli damunt tela, 14x75 cm. *Femmes et oiseau devant la lune*. 1944. CRP-728 (D-628). Guaix damunt tela, 13x43 cm. AJG, M-245 i 246. *Personnages dans la nuit*. 1944. CRP-725 (no catalogada a Dupin 1961). Oli damunt tela, 42x28 cm. *Femme et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-733 (D-635). Oli damunt tela, 21'5x13 cm.

El cinquè i darrer dels conjunts d'obres del bienni, ho formen un reduït grup de deu teles de format apaïsat [1037]. El principal nexe d'uniñ és l'aposta de Mirñ per l'expressiñ gestual, que podem considerar que deriva o és una continuació del segon conjunt, que havíem caracteritzat pel traç de línia ample i gruixuda. Però al mateix temps, cal recordar la importància que havia adquirit al llarg de 1944 la línia realitzada amb tinta xinesa damunt tela, amb les modulacions més amples o més primes pròpies d'una pinzellada cada cop més orientada a vers la cal·ligrafia oriental. El darrer aspecte fonamental que cal recordar, i que ja hem analitzat, és la importància que el gest havia assolit en un conjunt de litografies de la *Sèrie Barcelona*. Un gest i una taca que obeïen, fonamentalment, a l'ús de la tinta litogràfica i dels pinzells amb els quals s'aplica damunt la pedra, i que per a Miró va resultar extraordinàriament interessant.

Les quatre primeres peces: *Personnages et oiseau dans la nuit* (CRP-721, *Femmes et oiseau dans la nuit* (CRP-722), *Personnages, oiseau, étoile* (Fig. XXVI) (CRP-723) i *Femmes, oiseau, étoile* (CRP-724), són fetes a l'oli, i combinen una grafia de línies rectes amb l'arabesc característic mironià en moltes de les terminacions. La reducció iconogràfica queda amb les figures de la dona, els personatges i l'ocell i, a voltes, els acompanya una sola estrella. La seva disposiciñ damunt l'espai

[1037] *Personnages et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-721 (no catalogada a Dupin 1961). Oli damunt tela, 20x63 cm. AJG, M-243. *Femmes et oiseau dans la nuit*. 1944. CRP-722 (D-641). Oli damunt tela, 15x74 cm. AJG, M-243. *Personnages, oiseau, étoile*. 1944. CRP-723 (no catalogada a Dupin 1961). Oli damunt tela, 16x93 cm. *Femmes, oiseau, étoile*. 1944. CRP-724 (D-627). Oli damunt tela, 16x17'5 cm. *Femmes, oiseau, et gouttes d'eau dans la nuit*. 1944. CRP-729 (D-630). Tinta xinesa, aquarel·la i guaix damunt tela, 21x47 cm. *Femmes, oiseau, étoile*. 1944. CRP-730 (D-626). Tinta xinesa, aquarel·la i guaix damunt tela, 9x40 cm. *Femmes, oiseau, étoile*. 1944. CRP-731 (D-631). Tinta xinesa i guaix damunt tela, 20x50 cm. *Femme, oiseaux, étoile*. 1945. CRP-773 (D-666). Oli i ripoli damunt tela, 40x125 cm. AJG, M-178 i Clixé M–177. *Femmes et oiseau devant le soleil*. 1945. CRP-774 (D-665). Oli i ripoli damunt tela, 40x125 cm. AJG, M-177. *Femmes et oiseaux*. 1945. CRP-775 (D-667). Oli i ripoli damunt tela, 40x125 cm. AJG, M-179, M-133 i Clixé M–177.

de la tela és a l'ample i escassegen els contactes entre ells, la qual cosa accentua la sensació de signes visuals a mode de mots o conceptes poètics. Tots els fons són molt clars i només hi ha unes escasses i mínimes taques i punts de colors primaris, sovint encerclats per les formes de les figures. Un dels motius que apareix en totes quatre és el del personatge reduït a dues cames i un punt o cercle [1038].

Un segon petit grup de teles, format per : *Femmes, oiseau, et gouttes d'eau dans la nuit* (CRP-729), *Femmes, oiseau, étoile* (CRP-730) i *Femmes, oiseau, étoile* (CRP-731), respon plenament al buf de la calcografia oriental. Com en el cas anterior, la reducciñ d'elements i la col·locaciñ un al costat de l'altre, és fonamental per accentuar l'impacte visual. En aquestes tres peces, Mirñ no utilitza l'oli, sinñ la tinta xinesa, l'aquarel·la i el guaix damunt teles esfilagarsades i sense bastidor. Els protagonistes sñn les dones, l'ocell i l'estrella, sintetitzades a la més mínima expressió. La majoria de vegades, estan configurades a partir de les extremitats inferiors, que poden tenir una o les dues cames enlaire, i una línia dibuixa un cercle per, a voltes, escapar cap amunt. En cap cas, però, Miró no la remata amb cap un punt o bola negra com en alguns casos que hem comentat anteriorment. Els pocs colors que hi incerta l'artista, tornen ser petits puntets en els espais buits que retallen les línies dels cossos, però tampoc els emplenen completament, i sempre queda un espai entre els punts de colors i les línies que els encerclen, contràriament a la manera fins ara tradicional de Miró.

Femmes, oiseau, et gouttes d'eau dans la nuit (CRP-729) (Fig. 111) és el cas més subtil i interessant que aplega totes les característiques que venim anotant. La iconografia respon explícitament al títol, és a dir, tres dones, un ocell situat enmig de la composiciñ, dues gotes d'aigua a l'angle

[1038] Tenim constància de l'ús d'aquesta tipologia de personatges en un plat decorat datat l'any 1944. "M-84/ JOAN MIRÓ/ "Plat decoré"/ 22x22/ 1944". AJG.

superior esquerre, i una estrella. Els set elements estan dotats d'una especial gràcia en l'arabesc que les recorre, i la lìnia continua i modulada del pinzell que les articula, les dota de l'espiritualitat i de la senzillesa oriental que buscarà Miró en els propers anys. Les dues gotes d'aigua sñn un delicat contrapunt a l'ocell que Mirñ ha representat amb una mìnima pinzellada sinuosa, evocadora del vol i de l'aire que travessa.

Les darreres tres obres: *Femme, oiseaux, étoile* (CRP-773), *Femmes et oiseau devant le soleil* (CRP-774) i *Femmes et oiseaux* (CRP-775) (Fig. 112), estan datades l'any 1945. Combinen l'expressiñ gestual amb l'ús de la taca en els motius, la qual cosa els dota d'una major texturaciñ, gràcies també a la utilitzaciñ del ripolì amb l'oli. L'efecte final són unes figures de traç gruixut i irregular, amb uns perfils que fluctuen i una sensació pesant, que contrasta amb el color cel clar que domina el fons de les composicions. Miró també es decideix a emprar altres colors que no siguin el negre per fer aquests traços, com per exemple vermell, ocre, marró o blau, fins i tot en *Femme, oiseaux, étoile* (Fig. XXVII) (CRP-773), no hi apareix. En el cas de dues de les dones, l'artista juga al contrast de les configuracions gruixudes i derivades de la taca pel cos, amb el traç minuciós i lineal -al que ens té acostumats- per pintar dues vagines o un ull. Finalment, podem apuntar la forma fàl·lica que adopten tres personatges de les obres *Femme, oiseaux, étoile* (CRP-773) i *Femmes et oiseaux* (CRP-775), dos dels quals tenen tres pèls al testicle dret. En definitiva, ens trobem altre cop amb un tipus d'expressiñ formal, que només en els propers anys es convertirà en pràctica identificatòria de l'univers mironià.

En aquest apartat on prevaleix l'expressiñ gestual, encara cal situar-hi una obra feta amb guaix damunt paper de 1944 [1039]. Mescla motius de traç fi amb quatre personatges, caracteritzats per una potent gestualitat i

[1039] *Composition*. 1944. Guaix damunt paper, 29x23 cm. Vegeu *Miró : obras de 1925 a 1976* 1989.

contundència en el traç. Les seves configuracions són fetes a partir de les extremitats inferiors i un cercle al damunt, que allotja un punt a mode d'ull polifèmic.

Al marge de la relaciñ de teles que hem descrit, Mirñ realitza l'any 1944 tres pintures damunt ciment o fibrociment que participen de l'esperit de les altres, tot i el canvi de suport [1040]. *Femme devant le soleil* (CRP-705) és la primera peça amb una dona d'estructura filiforme i gran cabellera, acompanyada d'un estrella i el sol vermell. Mirñ realitza les figures incidint damunt la superfície del ciment, la qual cosa degué ser la principal atracció, conjuntament amb l'experimentaciñ del comportament del guaix damunt una superfície tan estranya. Fins i tot, l'artista pigmenta certes parts d'aquesta superficie amb blaus, taronges o liles, de la mateixa manera que ho feia damunt paper o tela. La utilitzaciñ d'un fragment d'aquest material atreu a l'artista, també, per les qualitats matèriques tan crues que presenta, amb grums de tota mida i irregularitats.

En el cas de *Femmes, oiseaux, étoiles* (CRP-706) i *Femmes, oiseau, étoiles* (CRP-707), tenen trets més similars entre les dues peces, i una superfície totalment polida. Sñn de majors dimensions i atreuen l'atenció pel colorisme amb el qual han estat tractades. En *Femmes, oiseaux, étoiles* (CRP-706), les figures tenen un tractament exclusivament filiforme i són fetes damunt una superfície tenyida de tres grans taques de colors : groc, blau i vermell. *Femmes, oiseau, étoiles* (CRP-707) té un fons totalment clar que fa ressaltar l'acumulaciñ juxtaposada de figures i signes de tota mena : lineals, de traç gruixut, més gestuals, etc. L'esperit primitivista és el que

[1040] *Femme devant le soleil*. 1944. CRP-705 (no catalogada a Dupin 1961). Guaix damunt ciment, 35'5x38 cm. AJG, M-197 i 198. *Femmes, oiseaux, étoiles*. 1944. CRP-706 (no catalogada a Dupin 1961). Oli damunt fibro-ciment, 33x71 cm. AJG, M-116. *Femmes, oiseau, étoiles*. 1944. CRP-707 (D-802). Oli damunt fibro-ciment, 36x75 cm. AJG, M-207.

prevaleix, especialment a causa de les quatre empremtes de les mans de l'artista, pigmentades dels colors bàsics : vermell, blau, groc i verd.

A l'Arxiu Joaquim Gomis hi ha almenys trenta dues fitxes amb les corresponents fotografies, d'obres de Mirñ en procés de realitzaciñ, datades l'any 1945 [1041]. Això, resulta il·lustratiu del volum d'obres que l'artista tenia en marxa, a les quals haurìem d'afegir altres projectes, sobretot d'escultura. La majoria de les fitxes no duen cap més indicació que el número de fitxa, la indicaciñ "en cours de realisation" i la data de 1945. En certs casos, també s'indica si es tracta del primer, segon o tercer estat, d'execuciñ, per exemple. Per altra banda, hem de constatar que en aquest fitxer hi ha dues obres acabades que no consten al catàleg raonat de l'artista. Es tracta de *Femme devant le soleil* (Fig. 113) [1042], i de *Danseuse devant le soleil* (Fig. 114) [1043], de 1944. La primera, té un plantejament similar a altres dones esquemàtiques devant el sol i de traç gruixut, pròpies del moment, mentre que la segona, respon més aviat a la grafia gestual que vol copsar el moviment i la gràcia de la ballarina, semblant a les *Femmes entendant de la musique* o *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* de 1945. Així mateix, hi ha les fitxes M-122 i M-223 sense cap més indicació, i les fotografies de dues teles sense bastidor. En el cas de M-122 hi ha un únic personatge filiforme, mentre que en el M-223 n'hi ha tres, acompanyats d'estrelles. Aquesta darrera obra, que tampoc consta al catàleg raonat de l'artista, és en el catàleg de l'exposiciñ que la Galeria

[1041] Son les següents : M-49 a M-52, M-56, M-123 a M-142, M-181, M-208 a M-213, M-230 i M-234.

[1042] La inscripciñ és la següent: "M-78/ "Femme devant/ le soleil »/ 0'46x0'38/ 1944 ». AJG.

[1043] Inscripció : « M-117/ JOAN MIRÓ/ "Danseuse devant/ le soleil"/ 69x60/ 1944". AJG.

Theo va organitzar a Barcelona l'any 1989, com a *Composition*, 1944-45, tinta sobre tela, 21x19 cm. [1044].

Pel que fa al conjunt d'esbossos o estudis de composiciñ realitzats els anys 1944 i 1945, és evident la seva escassesa i la manca de seqüències significatives de determinats temes o motius. De l'any 1944, hi ha el Quadern FJM 1696-1773 i 4490 (c. 1942-1944), en el qual Miró realitza una sèrie d'esbossos, la majoria dels quals estan datats el mes de desembre. *Personnage et oiseau dans la nuit* (Fig. 115), presenta un home de cames paquidèrmiques, amb el penis en erecció, situat dins un paisatge i acompanyat per un ocell i la lluna creixent [1045]. Des del dia tretze al dia vint-i-nou de desembre, l'artista executa estudis de composicions sense denominadors comuns evidents. En alguns casos, hi ha una aposta per les formes geometritzants de les figures, que solen girar entorn de personatges, ocells i elements del celest [1046]. En certs esbossos, estan inscrits dins un paisatge, traçat per una línia horitzontal que descriu una certa diagonal habitual en l'artista, és a dir, sempre més baixa a l'esquerra i més alta a la dreta [1047]. Altres dibuixos fan referència a motius exclusivament de l'àmbit celest, com ara el FJM 1745, en el que en un espai dominat per una lluna creixent, hi pengen quatre segments verticals amb un motiu que sembla com una esquematitzaciñ d'un ocell amb les ales esteses, i encerclat amb

[1044] Vegeu: *Miró : obras de 1925 a 1976* 1989.

[1045] FJM 1741. Quadern 1696-1773 i 4490. 02-08-1944. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció : *"2.8-44/ 80 f./ Personnage et oiseau dans la nuit/ (mirar el fet al Club en 1936)"*. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 944. L'esbñs FJM 1740 està relacionat amb aquesta temàtica.

[1046] FJM 1742. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "13-12-43". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 945. FJM 1755. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : *"15-12-44"*. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 949. FJM 1768 Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "22-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 953.

[1047] FJM 1747. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "14-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 947. FJM 1751. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : *"15-12-44"*. Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 948.

vàries voltes de llapis [1048]. En el cas del FJM 1769, la mateixa lluna, situada a l'angle superior dret, dñna la pauta nocturna de la composiciñ, que en aquest cas, està protagonitzada per una gran nebulosa feta amb el traç del llapis i situada al centre de l'espai. A la zona inferior, hi ha la repeticiñ d'un mateix personatge filiforme.

Fins a cinc dibuixos els podem relacionar amb la iconografia de temes anteriors de la seva obra. El primer, FJM 1763, recupera l'encreuament de dos segments llargs que limiten la composició en quatre parts [1049]. És un recurs emprat, especialment, en els caps de pagesos catalans de 1924 i 1925. En el cas del dibuix que ens ocupa, l'escena es completa amb un petit personatge, dues estrelles i un gran ocell que travessa l'espai en diagonal. Relacionat amb *Le repas des fermiers* (L'àpat dels masovers), una pintura de 1925, hi ha el dibuix FJM 1765, amb dos personatges estilitzats que sostenen, com en la pintura, un porró i una forquilla [1050]. Curiosament el mateix dia vint-i-dos, Miró torna a fer un dibuix FJM 1766, sobre el tema dels amants, tractat en vàries pintures de 1925 que duen per títol: *Amoureux* [1051]. Com resulta habitual dins la iconografia d'aquest tema, els personatges tenen els caps amèbics i connectats per la boca. La dona exhibeix el sexe delerñs i l'home el penis en erecciñ, i porten a l'esquena una mena d'ales a mode de braços. El dibuix FJM 1756 [1052], està basat en l'obra *Femme, journal, chien*, també de 1925. L'esbñs presenta, com indica el títol de referència, una dona amb un cos format per dos triangles tocats per la punta a mode de rellotge d'arena, que sosté un diari amb la paraula

[1048] FJM 1745. Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "14-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 946.

[1049] Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció : "21-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 950.

[1050] Llapis grafit, bolígraf i llapis de color damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "33/ d./ VIII // 22-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 951.

[1051] Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "22-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 952 i Gimferrer 1993, fig. 265.

[1052] Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Esbós no reproduït.

"Jou" en una mà, i la corretja amb un gos, amb l'altra. L'acompanya una lluna decreixent. El darrer exemple de represa de temes dels anys vint és el dibuix FJM 1764 [1053], relacionat amb *Personnage lançant una pierre à un oiseau*, 1926. En aquest cas, el parescut no es tant per la narració del títol de la pintura, sinó per la representació del personatge mitjançant un gran peu dins un paisatge.

Altres dibuixos realitzats en fulls solts, alguns d'un calendari, sñn de les acaballes de l'any 1944. La temàtica gira entorn de la dona sola o acompanyada d'algun astre (Fig. 116) [1054], amb altres personatges de perfils esquemàtics [1055], amb un collar [1056], i dos fulls mostren a un personatge masculí que exhibeix el penis en erecció [1057].

[1053] Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm. Inscripció : "22-12-44". Esbós no reproduït.

[1054] FJM 2631. Llapis grafit damunt paper. 33'8x22'7 cm. Inscripciñ: "29-12-44". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 790. Mirñ empra el revers de fulls d'un calendari amb reproduccions a l'heliogravat oferts per l'Institut Gràfic Oliva de Vilanova als seus amics l'any 1931. Es tracta de dibuixos d'artistes catalans triats a les col·leccions de la Biblioteca annexa al Museu del Parc de la Ciutadella de Barcelona, segons consta a la coberta. Vegeu Gimferrer fig. 782 i 783.

FJM [sense número de catalogaciñ]. Llapis grafit damunt paper, 33'8x22'7 cm. [no reproduït].

FJM 2623. Llapis grafit damunt paper. 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "26-12-44". [no reproduït].

FJM 2624. Llapis grafit damunt paper. 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "28-12-44". [no reproduït].

FJM 2625. Llapis grafit damunt paper. 33'8x22'7 cm. Inscripciñ: "28-12-44". [no reproduït].

[1055] FJM 2241 a. Llapis grafit damunt paper (revers d'un full de calendari). 22x22 cm. Inscripciñ: "27-12-44". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 784.

FJM 2609. Llapis grafit damunt paper (full d'una acta notarial). 31'5x22 cm. Inscripciñ: "28-12-44". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 785.

FJM 2626. Llapis grafit damunt paper. 27'5x20'5 cm. Inscripciñ: "28-12-44". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 787.

FJM 2630. Llapis grafit damunt paper. 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "29-12-44". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 789.

FJM 2612. Llapis grafit damunt paper. 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "29-12-44". [no reproduït].

FJM 2613. Llapis grafit damunt paper. 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "2?-12-44". [no reproduït].

FJM 2617. Llapis grafit damunt paper. 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "27-12-44". [no

De l'any 1945 hi estudis de composiciñ relacionats amb dos personatges geomètrics als costats d'una escala de l'evasió, o amb la dona acompanyada pel sol i la lluna (Fig. 117 i 118) [1058]. Miró també recobra el tema de *Portrait de la Reine Louisse du Prusse* de 1929, en la línia dels dibuixos anteriors, i realitza dos esbossos el mes de gener de 1945 [1059]. En ells, la figura femenina es troba a l'interior del característic espai de la pintura de referència, i, en aquests casos, l'acompanya una lluna creixent.

Tant de 1944 com de 1945, també cal referir-se a un interessant conjunt de dibuixos preparatoris d'escultures que s'escapen als propòsits de la nostra investigació. Molts d'aquests esbossos tenen a veure amb la temàtica de la dona i dels personatges de formes biomòrfiques derivades, sovint, de les carbasses. No hi manquen, tampoc, dibuixos amb la temàtica de la *Tête*, o *Oiseau*, així com els relacionats amb les emblemàtiques obres : *Oiseau lunaire* i *Oiseau solaire* [1060].

---

reproduït].

FJM 2618. Llapis grafit damunt paper. 33'8x22'7 cm. Inscripciñ: "28-12-44". [no reproduït].

FJM 2620. Llapis grafit damunt paper. 33'8x22'7 cm. Inscripciñ: "28-12-44". [no reproduït].

FJM 2627. Llapis grafit damunt paper. Inscripciñ: "24-12-44". [no Reproduït], [revers d'un full de publicitat de *Transportes Express*]

[1056] FJM 2611. Llapis grafit damunt paper. 32'3x22'6 cm. Inscripciñ: "29-12-44". Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 788.

[1057] FJM 2610. Llapis grafit damunt paper (full d'una acta notarial). 31'5x22 cm. Inscripciñ: "28-12-44". Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 957 i Gimferrer 1993, fig. 786.

FJM 2621. Llapis grafit damunt paper. Inscripció : « 28-12-44 ».

[1058] FJM 2637. Llapis grafit damunt paper, 22'7x33'8 cm. Inscripciñ : « 24-1-45 ». Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 958.

FJM 2554. Llapis grafit damunt paper, 24x31'5 cm. Inscripciñ : « 26-2-45 ». Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 791.

[1059] FJM 2633. Llapis grafit damunt paper. Inscripciñ: "23-1-45". [no reproduït].

FJM 2636. Llapis grafit damunt paper. Inscripciñ: "23-1-45/ 16-11-46". [no reproduït].

[1060] Vegeu Gimferrer 1993, p. 284, 285, 395, 396, 397, 409 i 410.

7. Conclusions

El període analitzat suposa un dels més clars exemples de la superació de Miró davant situacions adverses, precàries o difícils. Malgrat el tarannà tràgic i pessimista que marcà el seu caràcter, o dels moments puntuals de defalliment, l'artista mai va perdre la confiança en el pervindre. L'esperit de sacrifici i la perseverança amb que considera que l'artista s'ha d'enfrontar a la vida i a l'obra, contribuïren a mantenir-lo visionari d'un futur millor. L'obra realitzada entre el 1939 i el 1945 és un dels exemples més interessants de com els trets evasius, de l'absurd o tocats pel seu particular *humour* grotesc, suposen un contrapès a la feixuguesa de l'ambient que l'envolta. Es tracta d'una obra marcada per la natura, la música i la poesia, en la qual, la dimensió espiritual, que sempre fou important en la seva trajectòria, assoleix una significació més profunda. La nocturnitat, que en gran part de la dècada dels anys trenta era amenaçant, es torna en còmplice i conhorta el seu esperit. La sensació de clandestinitat i l'absoluta disciplina en el treball diari, sñn altres circumstàncies que marquen el recorregut per l'obra del perìode.

La utilització de la correspondència, bàsicament amb el galerista Pierre Matisse, ens ha acostat de manera més propera a l'artista i ens ha permès concretar les seves inquietuds més quotidianes o les precarietats econòmiques que va haver de passar. Els quaderns d'anotacions, ens donen una extensa informació per assabentar-nos de projectes que quedaren en potència, l'interès pels materials, els procediments tècnics etc. No hi manca, la recapitulaciñ sobre l'obra passada o el reaprofitament de certs aspectes iconogràfics i formals que actualitza al llenguatge dels anys quaranta. Així mateix, ofereixen dades valuoses respecte la situació

psicològica de l'artista, que s'han completat amb les referències literàries i l'atenció per la biblioteca personal.

Sèries de 1939

De la sèrie *Le vol de l'oiseau sur la plaine* ens interessa destacar, bàsicament, dos aspectes:

1- En primer lloc, el fet de significar un punt d'inflexiñ definitiu dins la trajectòria de Miró, en relació a la postura angoixant dins un espai dramàtic que havien marcat les *Pintures salvatges* de 1934-1938 i les obres del denominat *Realisme tràgic* de 1938-1939. En aquests dos conjunts d'obres dels anys trenta, el modelat i el clarobscur incideixen en el to dramàtic i ple d'erotisme, que des de 1935, omplirà de monstres les seves pintures. La sèrie de quatre retrats del 1938, són els que marcaran el nou camì de l'estil de maduresa de l'artista, basat en l'ús d'un nombre reduït de colors purs i plans i una simplificació formal que tendeix cap el signe. Aquesta direcció, però, té moments de reculades amb obres marcades per un to expressionista i dramàtic. *Dona asseguda I* i *Dona asseguda II* són sengles mostres evidents dels estils sintetitzat i salvatge, respectivament.

2- En segon lloc, *Le vol de l'oiseau sur la plaine* obeeix a una major síntesi formal i iconogràfica, i és fruit d'un altre estat anìmic. El binomi dona-ocell n'és el protagonista, inserit dins un paisatge que atén cap el cel i no pas cap a la terra. Un dels nous plantejaments de l'artista serà la utilització de figures que floten dins un espai indefinit del celest. Es tracta del pas de la dimensió del terrestre, que havia caracteritzat gran part de la producciñ dels anys trenta, a la del celest, que s'erigirà en la protagonista a partir d'ara. És així, que tant la parella protagonista com el seu nou marc de referència, es convertiran en un dels trets més característics de la producció del període que hem estudiat.

Les sèries *Varengeville I* i *Varengeville II*, realitzades entre l'agost i el desembre de 1940, aprofundeixen en la direcció evasiva i més lírica de Mirñ. L'artista es reclou en una mena d'exili interior i comença a realitzar una selecció iconogràfica que confirma la seva voluntat de mirar cap el món de la nit i dels desitjos. També de plantejar el fet plàstic en termes d'ordre i d'harmonia que no sñn més que el desig de lluitar contra la fractura que implica la guerra en tots els sentits. Les obres de la sèrie *Varengeville II* resten unificades mitjançant la utilització de la xarpellera. Tanmateix, les quatre darreres peces, fetes el mes de desembre de 1939, anuncien clarament la gran sèrie posterior *Constellations*. Són obres caracteritzades pel sentit narratiu, emfasitzat pels títols, i la profusió iconogràfica. Tot i la reducciñ en el nombre de colors, el conjunt de l'obra dóna la impressió de gran cromatisme, i l'estructura de la composiciñ està perfectament equilibrada i ben traçada per mor de l'efecte de xarxa que es convertirà en una estructura fonamental de l'obra vinent.

La sèrie *Constellations*

Els principals aspectes que hem assenyalat en relació a la sèrie *Constellations* són tres: el contextual, els nous aspectes del llenguatge formal i ideogràfic que conformen el seu idiolecte de signes, i la música.

1- Pel que fa als aspectes contextuals, la sèrie, constitueix el paradigma de l'obra que li va servir de refugi davant la guerra, de la defensa els valors purs de l'esperit i de la màxima llibertat pels creadors. Miró considera que qualsevol tipus de troballa plàstica no té massa importància si no va lligada a fets viscuts i a veritats humanes que la fan prendre part de les convulsions socials i la vinculen a la necessitat d'alliberaciñ individual i col·lectiva. L'angoixa existencial i la precarietat

de mitjans per treballar s'ajunten, tot i que no aconsegueixen transformar-se en la pitjor de les desgràcies que temia l'artista: la de no poder treballar.

2- Quan a l'idiolecte de signes, la sèrie *Constellations* suposa un moment definitiu pel que fa a la consolidaciñ d'una part substancial del seu vocabulari, de manera especial, d'una sintaxi que estructuri el repertori de signes que va destil·lant, i que estableixi totes les possibilitats de la seva combinatòria. En el nostre estudi, ens ha interessat posar en relació les anàlisis formals i iconogràfiques de cada una de les vint-i-tres constel·lacions, amb la investigaciñ i l'experimentaciñ que realitza l'artista de manera paral·lela amb dels dibuixos preparatoris. Assistim a un procés de simplificació i de despullament que es concreta en tres línies fonamentals: l'absència de modelat i de clar-obscur permet un moviment en profunditat sense límits, alhora que un major impacte visual; la reducció del nombre de formes i de colors; i, finalment, una simplificació dels personatges, la qual cosa els dota d'una major vida imaginària (Taillandier 1959). Miró estableix uns estrets vincles entre primitivisme i essencialitat. L'artista utilitza determinats recursos visuals de la pintura prehistòrica com la superposiciñ, la transparència o l'estratigrafia, que agrupa en diverses capes, successives representacions o simples incisions que arriben a conformar un laberint gràfic.

La reducció del nombre de colors es compensa amb el mestratge en la seva ubicaciñ i l'ús de la característica parcel·laciñ dels espais d'intersecciñ del motius, que canvien de color. L'artista aconsegueix un perpetu sistema de ressonàncies cromàtiques i tàctils, que fa que la mirada es mantingui activa i sense cap lloc on pugui descansar. L'absència de detalls que particularitzen els personatges, permet a l'artista assolir una més rica vida imaginària. En vàries anotacions del moment, Miró esmenta les pintures prehistòriques de *Las Batuecas* (Salamanca), que va poder

veure en el primer tom de la *Historia de España*, a càrrec de Lluís Pericot, publicada l'any 1934.

3- En el camì vers l'evasiñ i l'exili interior, la música, en paraules de l'artista, agafa una importància fonamental, de similars proporcions a la que la poesia havia tingut als anys vint. Tanmateix, aquesta afirmació sembla exagerada, i ens inclinem a creure que Miró no aconsegueix la mateixa intensitat i empatia que havia aconseguit amb la poesia. Ni els coneixements ni l'afició foren tant profunds, i les relacions més estretes que buscava Mirñ foren amb l'arquitectura de la música de Bach o amb la naturalitat i la fluïdesa de la música de Mozart. Potser que quan Miró torna a Espanya, a causa de la impossibilitat de llegir la poesia que més li agradava, busqui en la música una gimnàstica per mantenir en forma l'esperit.

La traducció de la música a formes damunt un paper que, literalment, assaja en alguna ocasió li semblarà, a ell mateix, fallida. Al darrera hi havia l'admiració per la figura de Kandinsky, que identificava els conceptes d'esperit i so, i ajuntava valors espirituals i cromàtics. També Mirñ quedà impressionat de saber que l'artista rus pintava escoltant música. La causa és que Miró sempre feia passar la inspiració poètica o musical pel filtre de les condicions de la plàstica, que és la que, en darrera instància, s'imposa. En qualsevol cas, podem veure que certes puntuacions i segments que Miró utilitza amb profusió en algunes peces de la sèrie *Constellations* i en altres d'aquest període, tenen a veure amb una evocaciñ de sentit musicalista.

Tot i el sentit musical i poètic que la doten d'una presència harmoniosa i equilibrada, una lectura acurada de determinades peces de la sèrie, ens permet entreveure com Miró no abandona del tot, la tensió

deformadora dels cossos i de les figures que eixamplen el seu particular repertori teratològic.

L'obra damunt paper dels anys 1942 i 1943

La nombrosa realitzaciñ d'obres damunt paper d'aquests dos anys serveix a Mirñ per defugir de l'estricta precisiñ i càlcul de la sèrie anterior, i per anar cap a una major capacitat de síntesi, en definitiva cap a una obra més directa i enèrgica. Cal destacar l'interès dels tractaments dels fons, especialment rics i complexos, amb maculatures, fregats, incisions, nebuloses difuminades, vaporositats etc. i l'amplitud de registres que aconsegueix amb l'ús del pastel, el guaix, l'aquarel·la, l'oli o la tinta xinesa.

Pel que fa a la iconografia, no hi ha canvis significatius, i la dona o el personatge són els temes per excel·lència, acompanyats dels ocells, el sol, la lluna o les estrelles, així com d'elements d'enriquiment poètic i musical. Els títols són senzills i es tornen repetitius, sense el sentit narratiu de la sèrie anterior. Els aspectes formals són els de major interès, i sovint són assajats per l'artista en els esbossos o en els estudis de composiciñ. Apareixen personatges realitzats d'un sol traç o d'una sola línia contínua realitzada sense aixecar la mà del paper, i cada vegada a més freqüència, les definicions nodals i filiformes que entortillen la línia, l'ús de la tinta xinesa que derivarà en les taques, així com l'expressiñ més gestual. En nombroses obres encara conviuen les anteriors definicions d'unes línies regulars i orgàniques, pròpies de la sèrie *Constellations*, amb les que hem descrit, que s'imposaran en els propers anys.

El retorn a Barcelona a finals de 1942, serà un incentiu que li permetrà explorar noves possibilitats en l'escultura, la ceràmica o la litografia, a partir de 1943, i iniciarà la col·laboració amb Josep Llorens Artigas. Miró

buscava altres formes d'expressiñ que poguessin repercutir, posteriorment, en l'enriquiment de la pintura. Només realitzarà tres teles, dues l'any 1942 i una l'any 1943.

La *Sèrie Barcelona*

Cal considerar-la d'una especial transcendència perquè en ella, Mirñ acaba d'exorcitzar els monstres de la guerra civil i és el darrer crit d'angoixa pel trauma de la guerra i pel clima de tensió ocasionat amb l'ascens dels feixismes. Al llarg de les cinquanta litografies, Mirñ té espai per introduir les troballes experimentades en les obres damunt paper de principis dels anys quaranta. Ens referim tant al tractament dels fons com, especialment, a la línia i el gest.

Hem considerat oportú realitzar un canvi en la data d'inici de la sèrie, a causa de la documentació que hem manejat. Per la data de 1939 no hem trobat cap dada o testimoni concret que ho demostri, tot i ser un tòpic dins la bibliografia mironiana. En canvi, creiem que fou primer a Palma i després a Montroig, l'estiu de 1941, quan l'artista dibuixa els papers report que emprarà per fer les litografies.

En els fons de la Fundació Joan Miró de Barcelona es conserven els papers litogràfics o *report* i de calc, que l'artista utilitzà per dibuixar cada una de les cinquanta peces. Aquest material, així com les proves d'estat i d'assaig, ens proporcionen una abundant i particular informaciñ del seu procés de creació. És així que hem distingit quatre tipus diferents de paper, que identifiquem per la marca.

Hem ressaltat dos aspectes essencials. En primer lloc la qüestió tècnica i procedimental, que ens permet comprovar el grau de capacitat de diàleg amb els materials que Miró pot arribar a establir. En general, hi ha una àmplia gamma de fons texturats mitjançant el fregat amb paper de

vidre, cartons o objectes metàl·lics, que es complementen amb les gradacions en les intensitats d'impressiñ, els puntejats, les empremtes de dits o les nebuloses difuminades que l'artista va introduir en el moment del tiratge.

En segon lloc, hem constatat la significació de la sèrie com a punt de confluència de la iconografia consolidada anteriorment per l'artista, alhora que la seva renovació. Una renovació que accentua els aspectes més gestuals, d'experimentaciñ amb la taca i amb la tinta litogràfica aplicada amb pinzell, paral·lelament a les definicions més sintètiques, nodals i filiformes dels motius. És per això que hem cregut pertinent analitzar el conjunt de litografies a partir de quatre grups, en funció de paràmetres iconogràfics i de procés d'execuciñ:

1- Personatges aïllats i fons nets
2- Profusió iconogràfica i atmosfera texturada
3- Configuracions nodals
4- La importància del gest.

El retorn a la pintura damunt tela a partir de 1944 i 1945

A partir de l'any 1944, Mirñ decidì, molt segur, tornar a emprar la tècnica de l'oli damunt tela, i es llançà a un ritme de treball frenètic, la qual cosa el portà a una producció molt nombrosa. Les obres dels anys 1944 i 1945 no presenten canvis substancials respecte els anys anteriors, i es caracteritzen per la continuïtat, especialment pel que fa a la iconografia i, en menor mesura, pel que fa a aspectes formals. La investigació de les superfícies, ara sobre tela, tornà a ser una de les principals preocupacions. Si la producció de 1945 es basa en teles estandarditzades i damunt bastidor, la de 1944 és més heterogènia, amb un conjunt de teles irregulars, trames gruixudes o de sac, i sovint amb les voreres esfilagarsades.

Hem establert una caracteritzaciñ de cinc principals grups d'obres, que no són compartiments estancs, sinó conjunts amb múltiples connexions. A partir del tractament formal dels motius i dels trets específics de la línia, que és on apreciem millor la mutació del llenguatge mironià, hem diferenciat els següents grups:

1- Lineal
2- Traç gruixut
3- Mixt: lineal-traç gruixut
4- Nodal-filiforme
5- Gestual

Ens ha interessat analitzar, també, el projecte de creaciñ de l'Arxiu Gomis-Prats, a partir del mes de maig de 1944, amb l'interès per documentar les obres, els processos de realització, els tallers i els llocs d'especial significaciñ per Mirñ. La seva creaciñ obeeix a vàries causes: el reencontre amb dos dels amics més propers: Joan Prats i Joaquim Gomis, la decisiñ de l'artista de prendre les regnes de la comercialitzaciñ de l'obra, l'interès en tenir material gràfic per una major difusiñ en revistes o catàlegs i, si escau, de fer front a casos de possible falsificació.

Nous reptes i estratègies de difusió i de comercialització de l'obra

El 1944, als cinquanta un anys, Miró es mostra convençut de la necessitat d'assolir un nou i millor estatus vital i professional. La iniciativa el portarà a una actitud ferma i desafiant amb el galerista Pierre Matisse i l'antic galerista Pierre Loeb. El resultat serà la definitiva separació de P. Loeb, i la negociaciñ d'un nou contracte més avantatjñs amb P. Matisse, signat el mes de juliol de 1946. P. Matisse fins i tot li comprarà la que denominen *oeuvre de guerre*, la producció realitzada entre 1942 i 1946.

L'estratègia de Mirñ, assessorat per Joan Prats, també passava per exhibir l'obra dels darrers anys a Nova York i a Parìs, mitjançant sengles ambicioses exposicions al marge de les galeries. Miró vol fer una gran exposició a The Museum of Modern Art de Nova York, per reafirmar el seu prestigi als EUA, després de l'exposiciñ antològica, organitzada per James Johnson Sweeney, que li havia dedicat aquesta institució a finals de l'any 1941. Tot i que la seva obra havia arribat puntualment al públic americà mitjançant la galeria de Pierre Matisse, la producció que volia exhibir era inèdita i estava disposat a donar un cop de puny. Estava formada per la sèrie *Constellations*, la *Sèrie Barcelona* i set peces de ceràmica, que el seu amic Paulo Duarte, seguint precises instruccions de l'artista, s'encarregà de negociar, sense èxit, amb el MoMA. L'exposiciñ d'aquesta obra es farà a la galeria de P. Matisse a principis de 1945, i va suposar una important fita en el panorama artístic neoyorquí.

En el cas de l'exposiciñ a Parìs, des de 1945, l'artista es tornà a posar en contacte amb vells amics de la capital francesa, especialment amb Christian i Yvonne Zervos, davant la possibilitat de realitzar una ambiciosa exposició iniciativa de Pierre Rebeyrol i Henri Laugier. Aquest projecte finalment no es va dur a terme, i només l'any 1948 la *Galerie Maeght*, que a partir d'aquesta data compartiria la representaciñ de l'obra de l„artista amb P. Matisse, s'encarregà de fer una exposiciñ de part de l'*oeuvre de guerre*.

Tanmateix, i tot i que els seus propòsits no s'acompliren tal i com s'havien previst, Mirñ va aconseguir transmetre la violència i el sentit de total llibertat que clamaven les obres en contra de les dictadures. Més enllà de fets estètics, calia llegir-les com a fets humans, quelcom que serà de gran influència en l'escena europea i nord-americana de la segona meitat dels anys quaranta i la dècada dels cinquanta.

8. Apèndixs documentals:

8.1 Anotacions personals. Quaderns Fundació Joan Miró 1939-1944

Es tracta d'un conjunt de dotze quaderns, a més a més d'altres fulls solts, on trobem una voluminosa font d'anotacions de caràcter autoreflexiu respecte a la seva trajectòria vital i professional, projectes, així com altres aspectes tècnics i referències literàries. És la primera vegada que Miró es dedica a escriure d'una manera tan sistemàtica. Si bé anteriorment tenim exemples d'escriptura poètica o d'anotacions de l'artista, i amb posterioritat tornarà a fer-ho, el conjunt d'escrits que analitzarem formen, per la seva quantitat i especialment per la seva qualitat, uns dels aplecs testimonials manuscrits més valuosos de la trajectòria mironiana. Tots els quaderns analitzats, les dates i/o els continguts dels quals tenen a veure amb el període objecte del nostre estudi, pertanyen al fons de la Fundació Joan Miró de Barcelona, i són els següents:

Quadern FJM 1323-1411 [1934-35, 1940-41]
Quadern FJM 1415-1463 [1930-32, 1933-34, 1941]
Quadern FJM 1464-1501 [1934-36, 1941]
Quadern FJM 1544-1553 [1940, 1958-59]
Quadern FJM 1608-1659 [1937-38]
Quadern FJM 1696-1773 i 4490 [1942-44]
Quadern FJM 1774-1841 [1940-41]
Quadern FJM 1847-1888 [1940-42]
Quadern FJM 1889-1919 i 4522 [1940-41]
Quadern FJM 4398-4437 [1941-42]
Quadern FJM 4438-4447 [1941]

Quadern FJM 4448-4475 [1940-41]

Com a fulls solts, i sense formar part d'un quadern, també s'han analitzat els següents números d'anotacions i estudis de composiciñ:

FJM 1319-1322 [1939]

FJM 1536 [1939]

FJM 1663-1690 [1939-1943]

FJM 1842-1846 [1942]

FJM 4307-4397 [1941]

La numeració és la que es va establir en el moment de la seva catalogaciñ a la Fundaciñ l'any 1976, quan l'artista va fer donaciñ d'aquest material. S'ha considerat oportú conservar-la i seguir-la pel nostre estudi, tot i que, com és lògic, a voltes hi ha uns notables salts i no necessàriament es corresponen una numeració superior amb unes dates posteriors.

Quan a les dates de realització, si bé en certs casos el mateix artista ens indica la de l'inici o de l'acabament, en la majoria cal proposar-la a partir de les referències que s'esmenten a obres, llocs, etc. De la mateixa manera que en alguns casos hi ha una doble datació que correspon als períodes en que es constata que intervé Miró en el quadern.

Físicament, ens trobem amb una notable varietat de grossàries i de tipus, des de llibretes, per exemple, amb unes dimensions de 15'5x21'5 cm. (Quadern FJM 1323-1411) a altres més petites de 13'5x17'5 cm. (Quadern FJM 1415-1463). També cal anotar el fet que en molts casos són senzills quaderns sense cap tipus de preparació especial per als esbossos. Les anotacions i els dibuixos preparatoris sñn fets a llapis, tret d'alguns que estan acolorits o presenten algunes indicacions d'aspes, per exemple, marcats amb llapissos de colors. S'ha d'esmentar el fet que la majoria de

les anotacions estan barrades, la qual cosa pot ser indicativa que el procés o treball allà previst, ja s'ha realitzat o bé s'ha descartat. Les fitxes de cada una de les pàgines contenen informació sobre:

a. Tipus d'intervenció: estudi de composició, anotació, etc. i, a voltes, la temàtica, quan no ho sabem pel títol. També hi ha indicacions dels anys d'execuciñ quan així consten en el full: 1942, i amb claudàtors [1942] quan és indicativa perquè no hi consta.

b. Tipus de material emprat i dimensions en centímetres: llapis grafit damunt paper o cartñ; 21'3x15'5 cm.

c. Inscripciñ literal de l'anotaciñ de l'artista. Els claudàtors, quan estan dins les anotacions, indiquen que el fragment de text està barrat, d'aquesta manera ho podem distingir dels que no ho estan.

d. Lloc on s'ha reproduït l'esbñs o l'anotaciñ, amb indicaciñ de la figura o la pàgina: *Obra de Joan Miró* 1988, p. 203.

El llistat complet dels quaderns que s'estudiaran és el següent:

Quadern FJM 1323-1411, realitzat, per les referències cronològiques i les obres que s'hi esmenten, en dos moments, 1933-35 i 1940-41. Les dimensions són 15'5x21'5 cm. Llapis grafit/paper.

Els dibuixos preparatoris amb el títol *Une femme* (Una dona), tenen indicades les dates de desembre de 1940 i gener de 1941, així com el lloc: Palma Mallorca, i per tant podem saber exactament que part d'aquest quadern fou realitzat en aquesta ciutat. Precisament aquest títol li serveix per realitza un nombrós conjunt de dibuixos preparatoris per a una sèrie. Hi trobem també altres exemples de dibuixos i anotacions d'obres com: *Danseuse espagnole* (Ballarina espanyola), *Le port* (El port) o *La course*

de taureaux (La cursa de braus), temes sobre els quals Miró torna a realitzar altres dibuixos, per a finalment l'any 1945 fer un conjunt de teles amb els mateixos tìtols. Un altre apartat molt destacat d'aquest quadern sñn les anotacions. S'hi localitzen reflexions sobre la solitud, l'avenir, el primitivisme o la necessària dimensió espiritual que cal preservar davant els cruels aconteixements bèl·lics del moment, o la dignitat com a home i artista. No hi manquen les referències de caràcter més tècnic sobre textures, colors o estris a emprar que tanta d'importància els atorga l'artista. Finalment podem destacar les al·lusions a altres artistes com Klee, Leonardo da Vinci o Millet i, a partir del número 1410a, a un amplíssim espectre d'autors literaris, poetes i pensadors. Resulta especialment destacat el fet que hi trobem nombroses referències també a les obres i edicions concretes que suposem Miró havia consultat o bé ho tenia previst fer. Com a exemples podem esmentar:

> "Sonets de Petrarca// Garcilaso de la Vega//(...)Hugo/ "Les Misérables"// Paul Verlaine(...) René Char/ "Le marteau sans maître (éd.) Corti//(...)Lewis Carrol/ "La traversée du Miroir (Denoël et Stecle)".

Quadern FJM 1415-1463. [1930-34 i 1941]. 13'5x17'5 cm. Llapis grafit/paper.

Per a la nostra investigació ens interessen els números 1463a i 1463b perquè són referències a escriptors i pensadors, en la línia del quadern anterior. N'és un exemple el següent fragment:

> "Hemingway/ "L'adieu aux armes" (M.R.F.)// Dalì/ L'amour et la Mémorie/(Chez Cotty = 7 frs.)// Kant// Ramon Llull/ Llibre de Meravelles/(Els nostres clàssics)// Cocteau/L'essai de critique Indirecte/(Grasset)// Confessions St. Agustì en (català)."

Quadern FJM 1464-1501. [1934-36 i 1941]. Llapis grafit/paper.

Ens interessa destacar d'aquest quadern les al·lusions a procediments de caràcter tècnic:

> "(...) en aquesta sèrie de teles empleiar, ademés dels colors/ primaris, terres i colors sòrdids!// gran violència en aquestes/ teles; per a fer el fons/ treballar amb esponjes,/ draps mullats amb color,/ papers mullats, pinzells de pintor/ de paret, amb/ les mans plenes/ de color, a/ ditades, etc., és/ a dir, improvitzar eines// treballar també/ amb una cullera/ com feia Goya, amb eines de/ cuina, i gratar el color, com en els/ esgrafiats, amb una forquilla/ o amb una pinta. com els pintors de paret (...)"; o conceptual: "(...) aquest núvol és massa realista,/ interpretar els núvols amb sig-/nes poètics de 1940/ que aquestes teles tinguin/ un esperit "fauve", però/ dins la poesia/ que recordin en certa/ manera, les/ bones teles de/ Matisse/ però depa-/ssant-les/ i més furiosa-/ment 'fauves'".

Als números 1499a i 1499b hi ha un altre llistat d'escriptors, poetes i intel·lectuals, així com anotacions sobre determinades obres i edicions.

Quadern FJM 1544-1553. [1940 i 1958-59]. Llapis grafit/paper.

En aquest breu quadern Miró torna a referir-se a la sèrie *Femmes*, al primitivisme de les pintures prehistòriques:

> " (...) en certs indrets fer un contorn negre en / les formes// pensar sempre en les pintures/ prehistòriques de Las Batuecas,/ reproduïdes a la Història d'Espanya/ què té l'Alexandre (...)"; i resulta curiosa la inscripció en determinats papers de l'anotaciñ del dia, mes, any, lloc i l'hora de realitzaciñ, com en aquest exemple: "10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer."

Quadern FJM 1608-1659. A l'interior de la coberta del quadern hi ha la inscripció: "Joan Mirñ/ 1937/1938". Llapis grafit/paper.

Altre cop ens serveix per comprovar l'especial interès que té Mirñ per les solucions tècniques, pels tractaments dels fons i els efectes finals de les

superfícies de les obres. En aquest cas concret, en les pàgines numerades 1615b i 1617-1623, cal destacar la preocupació pels efectes resultants de la combinació de témperes, gouache, oli o pastel, materials que seran els més emprats en l'obra objecte del nostre estudi. És notable un fragment que resulta prou il·lustratiu del que comentem i que també evidencia l'atenta mirada de pintor envers altres il·lustres col·legues:

> "Seronise/ Lefranc/ per a vernissar colors/ cola i gouache/ Ripolin mat.// Matisse,/ Essence - huile oeillet/ Essence - vernis copal/ Essence - vernis à tableaux/ 1/5 part// en Kandinsky barreja/ el ripoli amb pintura/ a l'oli; la tempera la/ vernissa amb vernis/ mastic, quan estan secs/ i després frega amb un drap// Balthus - huile de lin// negre d'os; Picasso// colors perque no s'assequin posar-/ hi aigua./ netejar els pizells/ amb pour décaper/ que es ven amb bidons./ es pot empleiar/ això mateix per/ a treure la pintura/ dels quadros/ [Panier pescadors/ per magnelli]/ per a ratllar sobre/ la pintura (Com/una pinta) usar/ una forquilla/ en Braque barre-/ja ja els colors al/ damunt mateix/ de la tela// "La Bohémienne endormie" de Rousseau/ mesura 2'60x1'90// En Degas fixava els pastels després de cada seánce, per/ a conservar així la flor i la frescor del pastell// a la rue Bonaparte -gran casa baixant a l'esquerra/ venen una disoluciñ especial que barrejant-la als co-/ lors a la tempera dona el mateix resultat que els colors a l'ou,/ que un cop sec es poden rentar.".

Un altre aspecte important es refereix a les anotacions de caràcter bibliogràfic que venim seguint, i que corresponen als números de pàgina 1659 i 1659b. En aquest cas es hi ha, entre d'altres, Freud, Descartes, Erasme, Quevedo o Jarry. Finalment resulta curiosa l'al·lusiñ a l'astronomia en el tìtol d'un conjunt d'esbossos numerats com FJM 1624a, 1625 i 1626: *Lune d'après une carte d'astronomie* (Lluna segons una carta d'astronomia).

Els següents números de fulls catalogats a la Fundació Joan Miró com: 1660-1695 no formen part de cap quadern. Per l'abast cronològic de la nostra investigació destaquem les reflexions fetes a Varengeville els anys 1939 i 1940, sobre una sèrie de *Paysage* (Paisatge) i de *Femme* (Dona), en les quals Miró hi fa constar el títol, el lloc i la data de realitzaciñ. Es tracta d'esbossos d'obres que suposem tenia previstes per

després d'haver fet les sèries de teles conegudes com *Varengeville I* i *Varengeville II*, de finals de 1939, o paral·leles a les deu primeres constel·lacions. Resulta curiosa una anotació sobre alguns quaderns fets a Varengeville, Perpinyà i Palma:

> "(...)aquesta llibreta fou feta, de memoria, a Perpignan/ en juny 1940 per haver perdut la feta a Varen-/geville, comparades a Palma en Setbre. 1940, / la serie de dibuixos de "Femme" resulta d'/una falsetat i manca d'emociñ, en canvi la / serie de 3 paisatges sobre fons blau produeix/ una impressio contraria, de pobresa els/ primers i de mes intensitat els darrers abans de fer aquestes teles, consultar/les dos llibretes i comparar-les.".

Quadern FJM 1696-1773 i 4490. [setembre de 1942-desembre de 1944]. Llapis grafit/paper.

Hi apareixen nombrosos estudis de composicions de temes com ara: *Paysage* (Paisatge), *Femme dans la nuit* (Dona a la nit), *Femme devant le soleil* (Dona davant del sol) o *Femme au chapeau à l'échelle de l'evasion* (Dona amb capell a l'escala de l'evasiñ) entre d'altres. Cal destacar la notable disminuciñ d'anotacions tècniques i la significaciñ que, per la nostra investigació té la transició dels personatges delimitats i caracteritzats cap a personatges de caràcter sígnic, present en alguns esbossos inèdits. Concretament ens referim als catalogats com FJM 1705, 1706 i 1707 que duen la data de 24-12-42. En ells, com en altres dibuixos damunt paper d'aquesta època, l'artista assaja un bon nombre de configuracions esquemàtiques i amb una caracterització reduïda al màxim, que posteriorment veurem utilitzats amb tota la seva força expressiva en algunes estampes de la *Sèrie Barcelona*.

Quadern FJM 1774-1841. [1940-41]. Llapis grafit/paper.

Es tracta d'un dels quaderns més rics pel que fa a reflexions i referències tècniques dels duts a terme en aquest període. Està realitzat a Palma -tret d'un conjunt de pàgines que va del FJM 1781 a 1800 que per les referències que s'hi fan estan datades entre 1935-36. Hem de ressaltar la naturalitat amb la qual Miró mescla en la seva redacció aspectes estrictament tècnics, de factura i previsiñ de materials i d'efectes; les referències personals sobre l'estat anìmic en el moment de major concentració i recolliment del llarg autoexili interior; i les anotacions sobre el sentit últim i transcendent cap on es dirigeix la seva obra, així com certes al·lusions al pervindre. Dels nombrosos fragments que ens poden il·lustrar aquest fet, destaquem el dos següents:

> "La sèrie de dibuixos fets a Palma tenen que ésser amb tela absorvent Castelucho de 80 M sobre/ fons blau coeuroleum; aquesta preparació té que fer-se d'una manera molt irregular, usant/ draps, fregalls, i els pinzells que usen a Palma per a emblanquinar parets, en certs indrets/ que hi hagi punts amb gruix de color obtingut usant els respalls que per a esbandir plats/ usen a Paris(...)"; "(...)aquestes teles poden fer-se després de l'"autoportrait" i sèrie succesiva, fent després/ la sèrie de grans teles, sèrie de "Daphnis i Clôe", etc., que servirà de parèntesis,/ per a ésser dins d'un altre esprit, i posarme a treballar en acabar, a les grans/ teles partint de formes musicals, etc.// que siguin d'un alt esprit poètic i musical, fetes sense cap esforç aparent,/ com el cant d'un ocell -el començament d'un nou mñn, o el re-/ torn a un de més pur, sense cap dramatisme ni res de teatral, plenes/ d'amor i màgia, fetes d'una concepciñ oposada a les teles d'en Picasso,/ que representen el fi i balanç dramàtic d'una època, amb totes/ les seves impureses i contradiccions i facilitats, que siguin desinteressa-/des com un bon poema o com el soroll de l'aire i el vol d'un ocell,/ belles i pures com tot això// el traç agut i sensible, però d'una manera profunda, no sentimental-/ ment com fa 12 anys, que esdevinguin ara un crit profon, un xiscle punyent// gran violència de color// posar els tìtols d'una manera molt general, sense detalls poètics,/ diferent de les gouaches de 1940; posar per exemple "Personnages/ et oiseaux", no canviant casi aquest tìtol(...)".

El conjunt d'estudis de composiciñ catalogats com FJM 1842-1846 no pertanyen a cap quadern. Alguns d'ells estan datats l'any 1942 i fan referència als temes de l'*Autoretrat* i *Personatge davant el sol*.

Quadern FJM 1847-1888. [1940-42]. Llapis grafit/paper.

Destaquen els esbossos pel tema *Souvenir d'un poème* (Record d'un poema), realitzat a Palma i Montroig. És un projecte per una sèrie de teles que finalment no du a terme inspirades en la lectura poètica i que Miró considerava seria l'inici de la seva etapa de maduresa:

> "(...)Amb aquestes teles té que començar, la meva segona/ etapa final de la meva obra, feta després de tot lo qué/ ting en progecte anteriorment".

Un segon grup de pàgines del quadern està inspirat en l'audiciñ musical a la Catedral de Palma. Segueixen una numeraciñ de l'u a l'onze i totes estan datades el mateix dia i lloc: "Palma Mallorca,/ 19.6.41". Sñn estudis de composició per a una sèrie titulada *Evasion musique* (Música-evasió) i que finalment no es concretaran en cap tela o altre projecte d'aquests anys, però si que sñn font directa d'inspiraciñ per a dues grans teles de 1945: *Femmes entendant de la musique* (Dones escoltant música) CRP-757 (D-657) i *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* (Ballarina escoltant l'orgue dins una catedral gòtica) CRP-758 (D-658). Els esbossos dels fulls FJM 1864, 1865, 1866a, i especialment les anotacions del FJM 1866b són clarament el projecte seguit per les dues teles de 1945 esmentades. Cal anotar la referència als grafismes com a ideogrames-personatges que han de tenir una presència principal en les composicions.

Es tracta, en definitiva d'una altra al·lusiñ a la qüestiñ més sìgnica i gestual de l'artista, que amb els anys adquirirà el principal protagonisme de les composicions:

> "(...) primera/ etapa fer la Gran forma al centre- amb un gros contorn - i les formes/ laterals idènticament que si foradés un metall, com en el gravat/ de 1940 - segona etapa fer els contorns d'aquestes formes colorits/- tercera etapa, fer el grafisme -deixar que la tela quedi/ ben seca i després netejar-hi grans pinzells o pots de color i dibuixar-/ hi noves formes, que són les que en aquests dibuixos són en defora/ dels grafismes (...)".

Un darrer aspecte que ens interessa destacar és una anotació indicativa de la relativitat del "tempo" creatiu de Mirñ i la constant possibilitat de recerca en la pròpia obra de les fonts d'inspiraciñ, en un procés que sovint el fa agafar una passa enrera per poder donar-ne dues endavant:

> " Mont-Roig, 16/VII/941/ "[Portrait] Souvenir de la Reine Marie-Louise de Prussie" (II)/ Tela 120 f. sobre tela absorvent Castelucho i fons vert Cadmium/ fer aquesta pintura juntament amb la "toilette matinale", "le vol de/ l'oiseau sur la Plaine" i els "Paisages" de Varengeville.// això prova lo completament anecdòtic de la data i de la continuitat del camì/ de l'esperit, per complicat que a primer antuvi sembli a primer moment./ arrivar a la màgia i grandiositat dels símbols egipcis".

Quadern FJM 1889-1919 i 4522. [1940-41]. Llapis grafit/paper.

En aquest quadern hi trobem fonamentalment estudis de composició amb dos títols: *Personnage dans la nuit* (Personatge a la nit) i *Danseuse* (Ballarina). És un àlbum que Miró comença el mes de març a Varengeville i que després ho perd, per a tornar-lo a retrobar el mes de setembre a Palma. Això prova que en la seva fugida de França va du quelcom més que la carpeta amb les deu *Constel·lacions* fetes a Varengeville i els fulls per realitzar les tretze properes, tal i com ell mateix havia manifestat. En una de les anotacions podem llegir aquest i d'altres interessants comentaris sobre la necessitat de meditaciñ en fred de les obres o l'al·lusiñ al crit de l'esperit tan present en la seva recerca:

> "(...) vist de nou aquest album a Palma i després de 6 mesos d'ha/ ver-lo perdut, em sembla absolutament nul/ (els de Varengeville)/ -consultar-lo no/ obstant abans de començar les teles blaves// això prova la necessitat absoluta de meditar llargament i freda-/ ment les teles abans d'aventurar-se a realitzar-les// no defugir els fets del destí per contradictoris i enutjosos que/ de moment puguin semblar, més tard poden coordinar-se/ amb la recta trajectòria de la vida i de l'obra//. Considerar aquesta sèrie de teles com a signes esquemàtics, punyents,/ de pura poesia, crit de l'esperit, com les futures aigua-forts.// que aquests signes

esquemà-/ tics tinguin un enorme/ poder suggestiu, altrament/ serien cosa abstracta i/ per tant morta.".

Endemés d'altres referències a consideracions tècniques, un altre aspecte rellevant és comprovar com l'artista és capaç d'autosuggestionar-se per albirar el més enllà de després del trist moment que travessava la seva vida:

"(...) les ratlles que hi dibuixi al damunt que siguin/ ben agudes, crits punyents de l'ànima, barboteig/ d'un nou mon i nova humanitat que s'aixeca/ de les runes de la podridura d'ara.// que dongui la impressiñ de serenitat// en certs indrets usar un pin-/ zell rodó groixut per a fer els/ contorns, altres en canvi ex/ tremadament prims i aguts.// pensar en la gran im-/ portància de la ma-/ tèria i la tècnica(...)".

Hem de constatar, a més, altres dos estudis de composicions. El número 4522 està datat a Varengeville el 6 de mars de 1940, mentre que el número 4522b ho està a Palma el 31 d'octubre del mateix any. Aquest darrer esbós du el títol Danseuse.

Els números FJM 4296-4398 no estan catalogats dins cap quadern, i per les referències cronològiques ho podem situar cap el 1940, tot i que també hi ha alguns fulls d'anys anteriors.

Ens interessa destacar diversos aspectes. Miró es refereix, altre cop, al projecte de llibre-objecte ja esmentat en altres anotacions. Ara, però, és ben explícit pel que fa al possible contingut:

"Fer un llibre amb reproduccions de les teles més/poetiques, amb porchoirs, gravats i els meus poemes,/ enriquint així el llibre-objecte.".

Un altre projecte que tampoc finalment no du a terme és el de una gran tela en record de les guerres que ha viscut que havia d'inspirar-se en les grans decoracions romàniques, i en el qual l'artista estableix un parangñ amb l'obra de Picasso Guernica de 1937. Mirñ ens relata els principals trets d'aquesta composiciñ i el to general que calia aconseguir:

" Fer una gran tela record de les guerres que he viscut, amb una banda el paisatge etern, amb una plan-/ta que l'engendra a la terra i creix, juntament/ amb

> els solcs del llaurador -a l'altre cos-/tat, en oposició, la part tràgica, amb un/ infant mort, un gos lladrant, i més cases/ cremant; al cel un aparell volador/inventat, amb un home diabòlic tirant/bombes -Que sigui una tela oposada/ al teatralisme de Guernica- El xoc de/lo tràgic [amb] (temporalment humà,/ amb lo etern del paisatge, que sigui/ben punyent i visible)//Aquesta tela té que ésser molt gran; preparada amb/blanc de ceruse i sorra, com fa en Braque./ mirar durant molt de temps aquesta superfí-/cie blanca per a que em suggereixi, imatges,/ sense fer estudis preparatoris, al contrari/ de lo que féu en Picasso amb Guernica.-/ aquesta obra pot ésser feta després, de la/ sèrie Evasion-Musique; després anar/vers un realisme, fregant la terra (paisatges i natures mortes) pensant amb les grans/ decoracions romàniques (...)";"Per a la gran tela record de la guerra fer la/ mateixa dimensio de Guernica aproximadament./ Posar-hi un gall i un llop rossegant/ ossos- mirar molt les grans pintures romàniques// Per aquesta gran tela servir-se del gall fet/per a Verve; tractar-la com "la Ferme", que/ en sigui una replica- molt poetica, pensant/ amb Bréughel i també amb Chagall,/ posant-hi ocells i animals que toquin, /instrument de musica, ocells sobre les/ branques tocant el violi, etc..// Que aquesta tela es treballi dintre el meu/ esperit lentament ara (1940) i que quan/arrivi l'ocasiñ la prepari en blanc,/ la deixi al taller devant meu per a / que es vagi treballant més dintre meu,// partir d'aquesta superficie blanca que/ m'anirà creant imatges, que aniré dibui-/xant i estudiant sobre papers i altres teles./ identicament com Picasso en Guernica./ per a començar a dibuixar sobre la/ tela definitiva quan s'hagi seguit aquest/ procés -Procés oposat den Picasso, que/ partia de la realitat. jo partiré de/ l'esprit i de la superficie blanca de/ la tela// Per a fer aquesta gran tela mirar les meves/ obres antigues -veure catàleg Matisse 1.940-/ que tota la meva obra hi sigui resumida,/ treballar-hi anys".

Altres al·lusions per destacar són les del projecte ja esmentat d'*Evasion-musique*, en el qual podem comprovar en pròpies paraules de l'artista la dimensiñ musical que el guiava:

> "Per a les teles Musique-Evasion, posar abans a la paret/ uns papers blancs, escoltar música i dibuixar sobre/ aquest paper les formes i ritmes que em suggereixi, / servint-me d'aquestes formes, signes i ritmes com a/ punt de départ.".

Finalment un darrer punt molt important pel la nostra investigació és la relació de sèries que Miró apunta i que ens permeten veure la línia de continuïtat i el pla de treball previst per aquests anys:

> "Ordre de treball// I. Grans teles Paris// II Petites teles Paris// III la toilette matinale// IV le vol de l'oiseau sur la plaine i Paisatges/ (teles 120) de Varengeville// V Auto-retrat i variants// VI Natura morta del vas de llet i una cirera/ que em concentri per a arribar a// VI Sèrie de 30 teles 80 f. fons blau// VII Sèrie "4 Femmes" (teles 100p.)// VIII Sèrie teles sobre fons blanc de Barcelona/ començant enre temps [sèrie]// IX Sèrie personatges juntament amb X Sèrie

pintures Montroig, que seran acabades/abans.// XI Anar preparant la resta, pensant/ sempre amb un paisatge."

Quadern FJM 4398-4437, [1941-42].

L'inici i el lloc ens ho indica el mateix artista en una de les tapes:

"començada a Mont-Roig en juliol/ 1941".

Es tracta d'un quadern de tapes blanes amb quaranta pàgines i unes dimensions de 21'3x15'5 cm. Llapis grafit/paper. M. Rowell ho reprodueix ìntegre sota el concepte: "Working notes" al seu llibre *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Boston, G.K. Hall, 1986, p. 175-195.

Sens dubte es tracta d'un dels quaderns més interessants per diversos motius. La particular riquesa d'apreciacions de caràcter tècnic, la intensitat dels soliloquis sobre aspectes vitals i professionals de la pròpia trajectòria, les significatives referències a l'interès per altres llenguatges com l'escultura, la ceràmica, el gravat, etc., l'especial context cronològic en el qual s'escriu, i, també, la significaciñ d'aquest moment dins la vida de l'artista, que sembla agafar un nou alè i ganes de treballar o, almenys, d'anotar projectes a curt i mitjà termini. Com és una pràctica habitual de Mirñ, les anotacions no segueixen l'estricte ordre de les pàgines consecutives. Així, s'ha d'estar atent a les possibles juxtaposicions en els relats dels processos o de les sèries descrites.

Els primers fulls del quadern estan dedicats a anotacions sobre diferents llenguatges que Miró té previst de treballar. Ja hem esmentat la importància que té per a ell enriquir la pintura i obrir-se a nous plantejaments creatius. Comença amb l'escultura i les al·lusions al taller que té previst realitzar a Montroig. L'escultura és un llenguatge nou, tot i les incursions que havia fet en el camp dels objectes escultòrics. La

voluntat de connexió amb allò essencial de la natura i la força i la fascinació davant la possibilitat de concebre objectes tridimensionals són alguns dels trets que més li reclamen l'atenció, com indiquen aquestes línies:

> "(...) és en la esculptura que crearé un mñn/ verament fantasmagòric de mons-/ tres vivents, lo qué faig en pintura/ és més convencional" (FJM 4399b).

Cap al final del quadern torna a fer referències a l'escultura i el taller. D'aquest darrer, en fa una acurada descripciñ de com pretén realitzar-lo formant una continuïtat amb la masia. Una curiosa al·lusiñ a l'escultura la fa quan afirma:

> "(...)mentres faig esculptura, tenir/ sempre la Biblia oberta, això em/ donarà un sentiment de grandio-/sitat i de gestaciñ del mñn" (FJM 4430).

Pel que fa al gravat, destaquem els fulls dedicats a l'aiguafort, la litografia, la xilografia, la monotipia o el pirogravat. En tots els casos observem una vertadera fascinació pel tractament del fons, bé sigui una planxa de metall, una pedra litogràfica o una matriu de fusta. Les al·lusions a artistes com Picasso o Goya i, en el cas de la litografia, als papers report, ens semblen especialment rellevants. Quan ens referíem a la *Sèrie Barcelona* ja s'ha analitzat la significaciñ d'algunes afirmacions de Mirñ pel que fa a la utilització del paper report, els fons texturats, el llapis i la tinta litogràfica, etc. que no cal repetir. Tal volta només volem emfasitzar la importància d'aquestes anotacions realitzades en el moment de gestaciñ de la dita sèrie. Pel que fa a la ceràmica, el seu interès es centra en la puresa i allò popular, així com l'evocaciñ de les formes prehistòriques.

A partir del full FJM 4413, Miró es dedica a fer projectes en relació a la pintura, bé sigui de sèries de teles, bé d'obres damunt paper. En totsdñs casos, són majoria les anotacions referides a procediments tècnics i de preparació dels fons de les obres. Aquesta fixació en les qualitats dels

materials emprats i en la voluntat d'aconseguir la màxima potencialitat dels recursos de l'ofici és una de les referències més reiterades, n'és un exemple el següent:

> "(...) al netejar els pinzells sobre un/ nou album de paper, treballar-/ hi en diverses etapes, primera-/ ment netejar-hi els pinzells// a l'oli, després passar-hi paper/ de vidre pel damunt, posar-hi/ al damunt de nou aquarel·la/o tempera, després pastell, etc,/ és a dir anar-hi treballant/ dominant sempre la matéria" (FJM 4423).

També és important destacar les reflexions sobre la pròpia trajectòria, ara que es troba en un moment especialment idoni i amb el temps necessari. Destaquem un fragment on l'artista realitza una interessant analogia entre el geni de Picasso i l'ofici de Braque, entre els quals sembla voler-se situar Miró:

> "(...) al trobar-me de nou al taller de/ Barcelona em donà la impressió que/ sovint m'he deixat portar pel geni, // en el sentit fàcil del mot, com passa/ sovint amb Picasso, al que dec no/ obstant l'haver-me obert moltes/ portes. Controlar-me amb en/ Braque, per tot lo qué sigui ofici, sere-/nitat i reflexió. aquest està man-/ cat del geni del primer qui manca / a l'ensems de les qualitats del segon." (FJM 4413 i 4414).

No podem deixar d'esmentar una altre comparació amb la fluïdesa de la música de Mozart:

> "(...) que la meva obra surti d'una/ manera natural, com el cant/ d'un ocell o la música de Mozart,/ sense esforç aparent, però/ llargament meditada i treba-/llada per dintre." (FJM 4420b).

L'especial significaciñ de Montroig, on l'artista no havia tornat des de 1936, queda palesa en aquestes paraules:

> "(...) al venir de nou a Mont-Roig i fer/ una revisiñ de la meva obra m'ha/ semblat aquesta una cosa molt/ forta i molt filla d'ací - al veure/ el paisatge del "mas", amb aquestes/ planes tan grandiosament simples,/ em dona rañ de moltes obres meves,/ simples, grandioses i brutals; fins/ els gràfics dels cants dels ocells,// del soroll del vent, del rodar d'una/ roda de carro, d'un crit humà/ i del lladrar d'un gos apareix/ com molt esquemátic." (FJM 4414-4414b). Aquesta força de Montroig, juntament amb la poesia de Varengeville i de Palma, són els trets més destacats que han marcat aquests tres indrets tan fonamentals en aquest moment: "(...) posat a Mont-Roig, amb/ les formes fortes i esquemátiques,/ d'aquì

és quan comprenc més/ la poesia de Palma, amb els seus/ carrerons i llum rosada i pai-/satge virgilià. la força/ de Mont-Roig, junt amb la/ poesia de Varengeville i Ma-/llorca m'haurà fet un gran bé." (FJM 4417b).

Miró, també realitza unes interessants reflexions entorn del tema del realisme. Creu que no està en un moment prou madur per a realitzar un realisme rigorós com el de Vermeer o pur com el de Rousseau. Considera que la seva obra està en relaciñ directe amb els enigmes de l'estat d'esperit de l'època i prediu la possibilitat de que amb el temps la seva obra evolucioni cap a un realisme màgic:

"(...) Altrament, l'estat d'esperit de l'época/ actual no em sembla pas per això, al/ contrari plena de signes, enigmes, com/ en la meva pintura actual, si en/ la meva vida em resten prous anys/ es possible evolucioni cap a un/ realisme màgic" (FJM 4415).

Finalment, la preocupació per la unitat i les continuïtats dintre la seva obra són altres de les constants referides al llarg de les planes d'aquest quadern, així com també les al·lusions a la recuperaciñ d'obres de la seva trajectòria passada.

Quadern FJM 4438-4447. [1941]. Llapis grafit/paper.

En aquesta llibreta Miró apunta varis procediments tècnics, de preparació de teles, i esmenta Matisse, Braque o Klee. També ho fa de Seurat, Goya i Braque en relació a dimensions de determinades obres. També inclou direccions de botigues de material plàstic o de la Fundició Gimeno, de Valls, amb la qual posteriorment hi treballarà en les seves escultures.

Quadern FJM 4448-4475. [1940-41]. Llapis grafit/paper.

Aquest conjunt d'anotacions i d'estudis de composiciñ, part dels quals Gaetan Picon anomena "Quadern Taronja", c. 1940-41, constitueix un altre suggerent itinerari ìntim d'aquests anys d'aïllament. La dataciñ aproximada la podem establir entre els anys 1940-42, per bé que com ja assenyalarem, també hi trobem altres fulls de dates anteriors i posteriors. Són nombroses les referències a la necessitat del treball lent i a l'ofici:

> "(...) treballar lentament, com un orfebre, que les obres meves, al ésser deixades i represes vagin agafant una pà-/ tina, com l'or vell(...) tot sigui d'una gran riquesa de matèria, pensar en la/ poesia de Bécquer, els mots són treballats i preciosos,/ rebuscant-los com per a fer un collar de pedres precioses/ treballant així lentament les imatges, s'aniran for-/ mant dins del meu esperit, vestin-se d'oripells i pedres/ precioses, compte amb la rapidesa de tota falsa/ genialitat" (FJM 4448).

Un dels conjunts més destacats és el de les anotacions, esbossos i retalls de publicitat que li serviran per a l'any 1945 realitzar l'obra *La course de taureaux* (oli/tela, 114x144 cm, 8-10-1945, CRP- 761 (D-661) . Des del número 4449 que és el prospecte de mà d'una cursa de braus celebrada a Palma el 8 de juny de 1941, i a la qual podem suposar que hi va assistir, fins el número 4451, l'artista anota les sensacions que li va produir l'espectacle i planeja com les vol transmetre a la tela. Aquestes anotacions i esbossos només li varen servir, a la composició definitiva, com una font d'inspiraciñ que va seguir sense cap sentit estricte, com és normal després d'haver passat quatre anys. Un breu exemple és aquest:

> "(...) a l'aplaudir, després d'una bona "faena"/ el públic s'aixeca lentament, i les persones/ semblen flamarades de foc; les mans/ que aplaudeixen són com un batec d'ales/ de colom// hi ha també els ventalls que es despleguen,/ com a petits sols o arcs de St. Martì". (FJM 4450b).

Podem observar com Miró fa tota una sèrie de projectes de futur, a partir de teles, papers, etc. deixats en llocs diversos com Paris,

Varengeville i Rouen. En ells hi ha indicacions de dimensions, processos de preparació, determinats colors, o altres aspectes relacionats amb estats d'esperit o de caire més conceptual. Sovintegen les comparacions amb la sèrie de les *Constel·lacions*, tot i que Mirñ sempre s'hi refereix com a témperes o gouaches de 1940-41:

> "(...) en aquestes teles partir de les formes musicals,/ i després anar-les construint i composant/ segons les necessitats muralment poétiques, di-/ ferenment de les temperes de 1940 en qué partia/ dels accidents del paper i de les aigua-forts i pin-/ tures sobre fons blau en progecte que eren/ dibuixades automáticament." (FJM 4453b).

Altra cop és ben explìcit respecte a la importància de l'ofici que el porta a fer les seves suggeridores troballes en el material:

> "en totes les coses, l' ofici per sobre de tot,/ això farà que s'arrivi a belles troballes". (FJM 4453b).

Una altre interessant referència a dos dels seus compositors preferits la trobem quan descriu aquest procediment:

> "(...) enganxar una sèrie de fulles paper blanc sobre/ el taller, tocar discos de Bach i Mozart i anar/ dibuixant les formes que aquesta música em (...)" (FJM 4454).

I una de les sentències més reveladores del moment de la trajectòria mironiana, però que seria vàlida per tota la seva producció és la següent:

> "(...) que la meva obra sigui com/ un poema posat en música per un pintor(...)" (FJM 4454b).

Sens dubte un dels aforismes amb els quals millor s'entén la poètica de l'artista.

Tot un altre conjunt d'anotacions continuen en una dinàmica semblant a la ja descrita, l'interès dels quals va des de l'escultura, la ceràmica o el gravat. En relaciñ a aquest darrer hi trobem una frase d'uns dels poetes més estimats com és Baudelaire:

> "Baudelaire deia que el gravat era la escriptura pura de/ l'esperit" (FJM 4474).

Un dels fragments que demostren la passió i aquell sentit de seducció per l'atzar i el diàleg amb els materials és el següent:

> "Llençar-se valenment, sense prejudicis de cap manera/ sense por d'esgarrar una planxa, pensar que el camp de/ possibilitats en el gravat és tan extens com el de la/ pintura -un error de técnica pot, per atzar, conduir/ a una trovalla de valor. pensar en el xoc màgic que/ s'estableix al contacte de l'eina i el metall i partir sempre/ d'aquesta guspira divina." (FJM 4469). O la transgressiñ i la recerca de noves possibilitats: "(...) escupir damunt d'una planxa preparada i després comen-/ çar a gravar partint d'aquestes taques (...)" (FJM 4474b).

A partir del número 4476 i fins el 4644 hi ha nombrosos esbossos i anotacions referits a altres èpoques i que surten dels lìmits d'aquesta investigació.

Apart dels quaderns, Miró també deixa anotacions i estudis de composicions en fulls solts com per exemple els que corresponen a la sèrie *El vol de l'ocell damunt de la plana* de 1938-39, que són els FJM 1319-1322. Un estudi de composició de desembre de 1939: FJM 1536. Altres fulls solts dels anys 1939, 1940 i 1942: FJM 1666 b-1690. Un conjunt de sis esbossos datats l'any 1942: FJM 1842-1846. O finalment uns altres que foren publicats en part per G. Picon amb el tema de *Dafnis i Cloe* : FJM 4307-4397. En una de les anotacions d'aquest darrer, podem veure els punts de partida del projecte de Miró de fer una gran tela en record de la guerra, a mode de particular "Guernica", que fos un resum de la seva obra, com indica literalment, i que ja hem esmentat anteriorment.

Els esbossos per a la sèrie *El vol de l'ocell damunt de la plana*, 1938-39, són un conjunt de fulls solts, numerats del FJM 1319 al FJM 1322.

1319 [Estudi de composició], [1939]

Llapis grafit i tinta estilogràfica damunt paper de diari. 11x37'5 cm. Retall de la capçalera del diari *L'OEUVRE*, Dimanche 9 juillet 1939. Noticies sobre l'aviació aliada i Mussolini. Conté grafismes i la inscripciñ:

> "fer una tela de/ 100m. o fora/ mida sobre ma-/sonite. /Recordar/ Daphis/ et Cloe// molt allargat/ com un horitzo/ que dongui l'idea/ de l'espai/ els mateixos/ colors que la/ sèrie, sobre tot/ el fons/ amb rosa, / vert i blau// com una pintura/ romànica// tractar-lo com un fris egipci// l'entrée du Crist à Bruxelles/ d'Ensor fa 4x3. [L'Entrée du Chr]".

Dibuix preparatori de l'obra *El vol d'un ocell damunt la plana I*.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 791.

1320 [Estudi de composició], [1939]

Llapis grafit damunt paper. 21'1x27 cm. Dibuix preparatori per a l'obra *El vol de l'ocell damunt de la plana II*, 1939.

Inscripció:

"IV".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 794, i Gimferrer 1993, p. 230.

1321 [Estudi de composició], [1939]

Llapis grafit damunt paper. 21'1x27 cm. Dibuix preparatori per a l'obra *El vol de l'ocell damunt de la plana III*, 1939.

Inscripció:

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 793, i Gimferrer 1993, p. 23.

1322 [Estudi de composició], [1939]

Llapis grafit damunt paper. 21'1x27 cm. Dibuix preparatori per a l'obra *El vol de l'ocell damunt de la plana IV*, 1939.

Inscripció:

"I".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 792, i Gimferrer1993, p. 232.

A aquest tema ho torna a agafar els anys 1967-68 i en fa diferents esbossos i obres. Vid. Gimferrer 1993, p. 234 i ss.

QUADERN 1323-1411. [1933-35 i 1940-41]

1934 data del dors de la primera pàgina. Tanmateix, es pot establir l'inici d'aquest quadern el 1933, a causa dels dibuixos preparatoris d'obres fetes aquest any. La data final és del 1941, data de les darreres obres. El quadern, com passa en altres casos s'ha emprat, deixat i repress en varies ocasions sense seguir un ordre correlatiu estricte.

Només s'han seleccionat les pàgines d'esbossos i d'anotacions d'interès per la nostra recerca, per la qual cosa, l'enumeraciñ no és correlativa.

Del FJM 1329b al FJM 1346 es poden datar aproximadament entre 1933 i 35. A partir del FJM 1357 fins el final entre l'any 1940-41.

1329b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

"barreja de:/ gouache/ aquarel.la/ tempera/ pastell/ tinta de xina/ llapiç plom/ llapis París/ [pulveritzador]/ (fulles paper grans)/ [atenyer la música]".

També hi ha un petit dibuix d'una lluna. Aquest full es interessant pel nostre estudi perquè sembla una mena d'antecedent tècnic i d'inspiraciñ musical per la sèrie de les Constel·lacions.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 633.

Hi ha a continuaciñ una sèrie d'esbossos de les pintures que finalment podrà realitzar l'any 1945, gairebé deu anys després.

1340 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"(Un port aux Iles/ Baleares)// Le port/ 100 f.// tela m.g. groixuda".

Relacionat amb la tela de 7-VII-1945 *Le Port*, CRP-759 (D-659).

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 641.

1345 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció : « Danseuse/ espagnole/ Danseuse/ espagnole/ 80 f./ tela m.g. »

Relacionat amb la tela de 7-VII-1945 *Danseuse espagnole*, CRP-760 (660).

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 642.

1346 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció : « La course de taureaux/ 80 f. ».

Relacionat amb la tela de 8-X-1945 *La course de taureaux*, CRP-761 (661).

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 643; *Joan Miró. 1893-1983* 1993, fig. 198-I.

1357 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"el simbolisme sexual d'aquestes teles és un poc gratuit.// enriquir-les d'elements poètics de 1940// que l'humor hi sigui ben patent.// ben fortes i potents// fer dibuixar aquestes teles per un procediment me-/ cànic per algú

altre, no perdre jo el temps// una vegada dibuixades, i després d'una llarga tem-/porada de fer-les reposar, dibuixar-les jo, però/ d'una manera ben lliure, simplificant formes/ i enriquir-les poèticament// en aquestes teles, certs elements són massa rea-/listes, en canvi altres elements que cal fer resor-/tir per un vigor realista, manquen d'això// humanitzar-les més//.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 649.

1358 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"més plàstic, en tot i essent menys abstracte.// una grandiositat que recordi les esculptures/ de les illes de Pâques// fugir de la idea de les "Concrétions" d'Arp// pensar en la idea d'esculptura, que aquestes/ formes voltin i es puguin palpar// abans de començar-les a dibuixar en definitiu, / rellegir de nou el texte// hi ha fragments realistes que manquen d'una / força i vigor plàstic// en canvi, certs elements, com les fulles de "Daphnis"/ et de la "Tempête" tenen que esser tractats mi-/nuciosament, amb els nirvis de les fulles i tot,/ com el gerro de flors pintat a l'ou fa anys//".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 650.

1359 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"crear uns ésser humans nous i donar-los-hi/ vida i crear un mon per a ells// no ocupar-se de quan seran realitzades aques-/tes obres, fer abstracció dels anys i del temps,/ que es vagin treballant en el meu esperit// l'estat actual d'aquestes obres té que servir/ solsament de punt de départ/, al realitzar-/les, que s'enriqueixin de troballes posteriors// la qüestió de la

data és simplement anecdòtic/ lo qué és important és el conjunt de l'obra/ de tota la meva vida, quan jo deixi de poguer-/la continuar, serà una ànima posada a nú// no ocupar-me de si jo podré o no finir una obra en el transcurs de la meva vida, això/ seria feblesa, lo important no és finir una/ obra, si no permetre entreveure que"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 651.

1360 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"permetrà un dia de començar quelcom// esguardar en absoluta confiança el pervindre/ si moro sense que em sigui possible fer conèixer la meva obra, tan se val// cal estar disposat a treballar dins la més total indiferència i obscuritisme// viure per a treballar fins que sigui possible,/ i quan manquin els mitjans per anar/ treballant, recloures encara més dins/ el palau de l'esperit en la més pura con-/templació// si arriva a faltar material de treball, anar/ a la platja i fer grafismes amb una canya/ sobre la sorra, dibuixar amb el raig d'un/ pixat sobre la terra seca, dibuixar"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 652.

1361 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"en el buid espai el gràfic del cant dels ocells,/ el soroll de l'aigua i del vent i d'una roda/ de carro i el cant dels insectes, que tot això/ s'ho emporti després el vent, l'aigua, però/ tenir el convenciment que totes aquestes/ realitzacions pures del meu esperit, re-/ percutiran per màgia i miracle en l'/ esperit dels altres homes// no menysprear les realitzacions

diem-ne/ secundàries de la meva obra, papers trobats,/ cartrons, teles a on netejo els pinzells, etc., això/ és quelcom que Déu posa enla ruta de / la meva vida i que serveix per a enriquir la/ meva obra// no és una obra lo que compta, si no la/ tragectòria de l'esperit durant la totali-"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 653.

1362 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"tat de la vida, no lo qué s'ha fet en el/ transcurs d'aquesta, si no lo qué deixe/ entreveure i facilitarà de fer als altres,/ en una data més o menys allunyada// que tingui una gran violència de color// que les formes i proporcions agafin una gran-/ diositat bíblica, més profondament grandioses/ que Miquel-Angel// abans de dibuixar en definitiu aquestes teles, mirar/ ben bé els dibuixos preparatoris d'aquest album// mirar també el gran paper que l'estiu de 1940/ tenia sobre la taula a Palma, a on hi feia dibuixos/ pensant en aquestes teles; aquests diversos elements/ dispersos em seran d'una gran utilitat per a/ realitzar aquestes obres// pensar, en certa manera en la potencialitat i se-/ veritat de les pintures romàniques//"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 654.

1363 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"en altres moments pensar en la fantasmagoria/ i romanticisme de certes teles de Modest Urgell// intensitat però gran severitat en els colors// per a les teles que falta fer d'aquesta sèrie, agafar/ una tela preparada ja grisa o blanca; si és blan-/ca donar-hi jo una lleugera capa de gris, el qué/

tinc a Barcelona i una vegada dibuixada per/ una altra persona, fixar-la, omplir-la de guix,/ fent no obstant que es vegi un poc el dibuix primer,/ i jo dibuixar-hi ben lliurament al damunt, això/ m'anirà molt bé per a dibuixar i al mateix temps, / al pintar-la obtindré una matèria de fresc// que les obres siguin concebudes amb una ànima de foc,/ però realitzades amb una fredor clínica// treballar amb absoluta sang freda, com si rés es passés/ en el món, tot això ja treballa d'una manera incon-/cient en el meu esperit// Abans de començar "La Tempetê" llegir "La Religion/du Tourne-Sol" en "Les Resposoirs de la Procession".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 655.

1364 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

" de Saint-Pol-Roux// treballar ben lentament, amb la dignitat d'ofici d'un vell/ obrer, sols així es lograrà una bellesa i una consistència/ en la matèria, pensar en el cas den Picasso, que quan/ es veuen obres d'ell a cap d'anys decauen enterament/ i queden fluixes i buides// viure amb la dignitat d'un poeta// seguir una gran disciplina en el treball, però a l'ensems/ passar hores i hores en la meditaciñ i la contemplaciñ, / aliment de l'ànima// que aquesta disciplina no es converteixi però de cap/ de les maneres en una cosa mecànica, que sigui per/ damunt de tot una cosa humana, rompre en/ un cas donat aquesta disciplina// método de treball: passar absolutament desaperce-/but a Palma i treballar allí amb disciplina - a París als matins preparar treball de gravar, litho,/ monotipia, etc. i a les tardes veure museus, exposicions,/ etc. - destinar els mesos que passaré a Mont-Roig/ a fer esculptura//

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 656.

1365 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"organitzar-se la vida per ésser independent de la pintura,/ com el vers poetes fan, mai decaure en ésser un home/ d'afers - quan es tracti de fer un afer, ésser extrema-/dament exigent, per dignitat d'artista i per ésser l'/ únic mitjà per a fer-se respectar pel burgés - / pensar en comparar-se amb aquesta mena d'indivi-/ du - si no és així refusar tot negoci, de fer-lo/ que sigui esplendorosament// cuidar-se seriosament del mas, això em perme-/ trà tenir uns mitjans de vida independents i ademés/ aquest contacte directe amb la terra i amb els/ homes que la cultiven i elements que hi interve-/ nen em serà d'un gran valor humà que/ m'enriquirà com a home i com artista// al tractar d'afers no oblidar lo que representarà un dia la meva obra// la técnica té una importància enorme i obre infinites possibilitats - pensar en Klée i L. de Vinci//".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 657.

1366 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"en "Daphnis et Cloé" hi ha certes influències gratui-/ tes de l'Arp que cal eliminar// id. id. den Dalí// fer dibuixar aquestes teles per una segona persona/ amb un procediment mecànic, deixar-les reposar/ molt de temps i després passa-hi guix pel damunt,/ fixar-les abans i dibuixar-les de nou amb gran/ llibertat, aprofitant-me de les coses fetes després/ d'haver fet aquest album, que hi hagi més/ grandiositat i fuga, no hi fa rés que canviïn/ molt dels dibuixos que serveixen de punt de/ partida// en

Danseuse espagnole pensar en els monstres fets/ en 1.940, la que he dibuixat és massa esclava de/ la realitat, que sigui com un fétiche.// en la "Course de Taureaux" cercar sìmbols poètics:/ el banderiller que sigui com un insecte, els mocadors/ com a ales de colom, les ferides del cavall"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 658.

1369 [Estudi de composició] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Represa del tema dels anys trenta, FJM 1345, i relacionat amb la tela de 7-VII-1945 *Danseuse espagnole*, CRP-760 (660).

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 660.

1370 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"com a ulls immensos; usar també signes com/ els fets en 1.940 en lloc dels elements massa rea-/ listes en interpretar la bandera de la/ barrera per exemple// id. la sang que li raja com un ideograma/ que acaba en un estel// que hi hagi en aquestes teles un gran "humour/ i gran poesia", com en Jarry// fer les teles aquestes sobre una tela blanca/ molt groixuda ja preparada, donar-li al damunt una/ capa molt clara de gris, i dibuixar-hi/ després// fer aquesta sèrie com d'una sola alenada// amb màxima vehemència i intensitat//".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 659.

1371 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Represa de tema dels anys 30 (FJM 1346) i antecedent de la tela de 8-X-1945 *La course de taureaux*, CRP-761 (661).

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 661; Picon 1980, p. 129 ; *Joan Miró. 1893-1983* 1993, fig. 198-II.

1372 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

1373 [Estudi de composició] [Temàtica de la ballarina espanyola]

Llapis grafit damunt full de calendari, 13'3x3'8 cm.

1374 [Estudi de composició] [Una dona]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Represa de tema dels anys 30, FJM 1351.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 662.

1375 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x20'8 cm.

1376 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21cm.

Inscripció:

"el dibuix d'aquestes teles pot ésser més exageradament/ punyent i d'un sintetisme més patètic i violentment dur// en "La famille" l'humour i la poesia tenen que arrivar/ al grau màxim - en el pare la pipa té que sortir-li de l'ull i el diari que llegeix té que estar plè d'/ideogrames, signes poètics i astronòmics// en el mateix quadro el gos té que fer terriblement por// el bou de la "Course de Taureaux" és massa abstracte, / té que fer por

el seu cap, com en el gos de “La Famille”// “Danseuse Espagnole” té que ésser cruelment còmica,/ amb claus clavats - el parquet de terra pot estar om-/ plert de signes poètics i astronòmics, partint de/ les “nervures” de la fusta// en “Daphnis et Cloé” els ocells que siguin formes sugge-/rides pels núvols, un poc dintre l’esprit de “La Sau-/terelle -que recordi també “Paul et Virgine”//”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 663.

1377 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15’5x21cm.

Inscripció:

“”après le crime”que sigui omplert de signes cabalìstics// en “Danseuse Espagnole” en la figura i al fons que hi/ hagi algún dels signes fets en les temperes de 1.940// en “Daphnis et Côé” pensar en les metamórfosis del II (?) Faust// en general, en tota aquesta sèrie de teles pensar/ en les dites metamñrfosis// en “Une femme” pensar en els ìdols prehistòrics re-/ produïts en el I volum de la Història d’Espanya/ que té l’Alexandre// una volta fetes dibuixar aquestes teles, abans de comen-/çar-ne una, tenir-la molt de temps devant, i anar/ fent dibuixos i estudis preparatoris en un album apart,/ abans de realitzar-la definitivament// abans de fer “La Famille” deuria mirar fotos del gran/ dibuix fet fa anys, com a punt de partida entre aquest/ i el de l’album//”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 664.

1378a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15’5x21cm.

Inscripció:

“ el gos de “La Famille” que sigui ben “fiero”, i lo altre ben/ “recoco”// abans de fer ”Après le crime” tornar a mirar el collage/ que em va servir de punt de partida, i que es troba a Barcelona// “Après le crime” recorda excessivament la gran/ sèrie de teles fetes crec en 1933// les teles començades a Barcelona estan mal prepara-/ des -com que tan mateix no començaré aquesta sèrie/ fins d’acì uns anys, esborrar-les, ja indicaré posterior-/ment lo que dec fer-ne- fer-les dibuixar, tan aviat/ com tingui ocasió sobre una tela mig grà, ja comprada/ preparada, que tingui la qualitat d’un roc, però no excessivament rugosa - donar-hi, si és blanca, una/ capa d’ocre rouge molt lìquida, i quan ja estigui/ dibuixat, per un dibuixant, aquest primer estat/ omplir-la de blanc a la tempera i després guix al / damunt abans de dibuixar-hi jo -abans de comen-/ çar-les jo, mirar-les, ja dibuixat el primer estat,”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 665.

1378b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15’5x21cm.

Inscripció:

“ uns quants anys - que aquesta sèrie té que ésser/ ben treballada, modelada com una esculptura, em ser-/ veixi de pas per arrivar a la gran tela, que pot/ ésser concebuda i començada a realitzar men-/tres faci aquestes- que hi hagi elements d’un/ cert realisme, sense caure sobre tot en ideogrames/ i signes de 1.941 - que tinguin la sobrietat i digni-/tat d’un gran fresc- abans de pintar aquesta sèrie de teles, mirar/ l’obra de L. de Vinci i Millet, plenes de sìmbols/ sexuals.// al dibuixar “Danseuse Espagnole” mirar dibuix - croquis/ que tinc a Barcelona per a la Mère Ubu// aquesta sèrie de teles fer-les dibuixar amb sanguina/ o sèpia, així no

caldrà fixar-les, i passar-hi des-/ prés la mà per sobre i després guix al damunt/ tindré una bellíssima qualitat//":

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 666.

1379 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca/ 13.1.41// Com les altres ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 860.

1380a [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca,/ 14.1.41// com les altres ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 866.

1380b [Estudi de composició] [Una dona] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« els signes esquemà-/tics d'aquesta sèrie de/ teles que tinguin la/ màxima expressi-/ vitat, com en les figuracions prehistòriques.// « Une femme »/ Palma Mallorca/ 13.1.41// com les altres ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 861.

1381 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca/ 13.1.41// com les altres ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 862.

1382 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca/ 13.1.41// com les altres ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 863.

1383 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca/ 13.1.41// com les altres ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 864.

1384 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

« màxim humour/ en aquesta sèrie.// com les altres// « Une femme »/ Palma Mallorca/ 13.1.41».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 865.

La majoria d'aquests esbossos sobre el tema de "Une femme" que Miró realitza bàsicament entre finals de 1940 i principis de 1941, són fets per una tela que descriu al full FJM 1400, i que tot indica que finalment va deixar sense fer. Aquesta sèrie d'estudis de composiciñ foren realitzats de manera paral·lela a l'execuciñ de la sèrie de les Constel·lacions.

Una part important són inèdits i mai han estat Reproduïts.

1385 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 21'15'5 cm.

Inscripció:

"Une femme// Palma Mallorca/ 2.1.41".

En aquest cas, Miró realitza una interessant simbiosi entre el cos d'una dona amb un destacat sexe, i una escala de l'evasiñ.

1386 [Estudi de composició] [*La course des taureaux*] 1941

Llapis grafit damunt paper, 12'2x3'6 cm.

1387 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

Inscripció:

"Une femme" Palma 11.1.41./ com les altres".

A partir del número 1387b i fins el 1391b, sñn esbossos on l'artista treballa el mateix tema del cos de la dona, a partir d'una definiciñ filiforme i molt esquemàtica. En aquests casos estan barrats, com indicant el seu desinterès. Tots segueixen les mateixes característiques tècniques i les dimensions.

1387b [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

1388 [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

1388b [Estudi de composició] [Una dona] 1941

Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1389 [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1389b [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1390 [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1390b [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1391 [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1391b [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.

1392 [Estudi de composició] [Una dona] 1941
Llapis grafit damunt paper, 20’8x15’5 cm.
Inscripció:
« “Une femme” Palma 2.1.41./ Com les altres ».
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 859.

1393 [Estudi de composició] [Una dona] [1941]
Segueix el tipus de l’esbñs **1387b**

1393b [Estudi de composició] [Una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

« Palma Mallorca,/ 31.12.40./"Une femme"/ com les anteriors ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 856.

1394 [Estudi de composició] [Una dona]

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

[dona i sol taxats. Relacionat amb l'esbñs que apareix a l'angle superior dret de l'anterior dibuix.

1394b [Estudi de composició] [Una dona]

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

1395a [Estudi de composició] [Una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

« Palma Mallorca,/ 31.12.40./ "Une femme"/ com les anteriors ».

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 857.

1395b [Estudi de composició] [Una dona]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

« per aquesta sèrie de teles, usar una tela ben consistent/ i granullada, una vegada preparades amb/ gris, passar-hi pedra ponce, paper de vidre/ i os de sìpia, així obtindré una bella/ matèria."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 871.

1396 [Estudi de composició] [Una dona]

Llapis grafit damunt paper, 20'8x15'5 cm.

[taxada]

1396b [Estudi de composició] 1941

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"Palma Mallorca, 15.1.41// Usar una tela granalluda, però afinada per la pe-/dra pomez, per a qué, en tot i ésser forta don-/ gui una impressió de finesa - donar-hi una/ capa molt líquida de gris, (no de vermell com havia dit)// le teles com la d'aquesta sèrie de "Femmes" provocades per ima hal.luci-/ nació és molt [més taxat] prudent no executar-les fins al cap d'una/ llarga temporada, així amb el cap fred, hom es pot/ llençar completament segur en l'aventura, amb/ certesa".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 869.

1397a [Estudi de composició] 1941

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"Palma Mallorca, 16.1.41/ Les cares poden ésser pintades completament/ de negre, perfilant el nas, boca i ulls/ amb blanc// les ratlles que siguin/ d'una màxima agudesa,/ com en les teles sobre/ fons blau de fa 12 anys// aquesta sèrie de teles pot ésser la continuaciñ/ de la "Femme I" feta a París vers 1938// sobre el blanc que té que ésser juxtaposat/ al fons gris de la tela pot anar-hi escampat/ amb l'espàtula per a qué permeti veure el grà,/ altres colors, donant-hi la transparència d'/un pastell sobre una paret.//

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 870.

1397b [Estudi de composició] 1941

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"Palma Mallorca, 15.1.41./ ara acabo la sèrie de "Femmes"; és possible que al mirar-/ les dins un temps em semblin algunes infantívoles; no/ donar importància a aquesta impressió, mirar-les/ encara més tard, i segurament em semblaran/ d'un gran valor com / a espiritual punt de partida, finalitat molt/ lògica de les actuals recerques meves - sembla,/ en sñn tots els indicis, que jo vulga fer ara d'una/ manera sòlida la meva obra anterior que/ sols té ara l'aspecte de tanteig//.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 868.

1398 [Estudi de composició] [una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

""Une femme"/ Palma Mallorca, 31.12.40// pensar que, malgrat l'extrema/ simplicitat de formes d'aquesta/ sèrie, la màgia potent del color/ jugarà un paper immens.// Com les anteriors".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 858.

1399 [Estudi de composició] [una dona] 1958

Llapis grafit damunt paper, 18'5x12'3 cm.

Inscripció:

"22/5/58"

Es tracta d'un full solt guardat dins del quadern, reelaboració del **1398**.

1400 [Estudi de composició] [una dona]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"tela 80f. usant la mateixa tela/ que per el meu auto-retrat, però/ donant-hi una segona capa/ de ocre rouge - després pintar la/ figura amb gran simplici-/tat, fent els/ contorns de negre,/ fer un fons blanc/ amb molta aigua-/ ras, deixar el volum de la figura del fons de la tela, posant/ algun color ben/ violent en alguna part.// "Une femme"/ Palma Mallorca,/ 30.12.40// fer el que està a la/ pàgina anterior marcat/ amb X; fer-lo verticalment com els altres"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 852.

1401 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"tota aquesta sèrie de teles em sembla con-/ sequència llógica de les "Femmes" projecta-/des a Varengeville; poden ésser fetes després/ d'aquesta sèrie; que els trassos siguin/ d'una màxima agudesa, ben fiblant.// que aquests signes siguin de la expressivitat de les/ pintures prehistòriques de les coves de "Las Batuecas",/ altrament seran nuls// un cop sec el fons -el segon color- posar-hi juxtapo-/sat un tercer color, transparent com el pastell,/ sigui amb l'espàtula deixant veure el grà de la tela,/ sigui amb el pinzell en forma giratòria// com aquestes teles seran fetes amb el cap fred, després de temps/ de reflexió, llençar-s'hi sense cap temença// pensar en Jarry//"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 851.

1401b [Estudi de composició] [una dona]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 853.

1402a [Estudi de composició] [una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

"que hi hagi molt d'humour i broma en tot això// "Une femme"/ Palma Mallorca,/ 30.12.40// com l'anterior, però deixant menys espai de/ tela del color del fons, i voltant la figura d'un/ vert pàlid en lloc d'un blanc com en l'anterior".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 854.

1405a [Estudi de composició] [una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

""Une femme"/ Palma Mallorca/ 30.12.40/ dins el mateix esperit que les anteriors".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 855.

1406 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Inscripció:

"en aquestes teles suprimir signes i ideogrames, maxim/ humour poètic -que siguin pintades amb màxima/ espontaneitat sobre una tela groixuda, amb grà/ com si fos una roca, pintada d'ocre rouge, tre-/ ballar força la matèria, en certs indrets passar-/ hi abans de dibuixar-les, el paper de vidre,/ i una vegada dibuixades, anar-hi passant enca-/ ra la pedra

pómez, després en certs indrets deixar-/ hi una lleugera capa de blanc a l'oli/ i al damunt colors a l'oli de tonalitats molt/ clares com si fossin pastells - el traç que/ sigui ben viu i agut- alerta que no siguin massa/ analítiques, tractar aquesta sèrie com si fossin flors simbòliques,/ amb signes màgics penjant de les tiges, com les flors de/ la Passió, amb elements que així com aquesta repre-/ senta la passió de Crist, en aquestes teles siguin elements humans, sexuals."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 867.

1409

Retall de premsa d'un article de J.M. Miquel i Verges sobre el llibre *Doble agonía de Bécquer*, de Benjamìn Jarnes, publicat per l'editorial Espasa-Calpe dintre la col·lecció de *Vidas españolas e hispano-americanas del siglo XIX.*

Es desconeix el diari i la data.

1410a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

"Sonets de Petrarca// Garcilaso de la Vega// Edgar Poë/ "Euréka, la genèse d'un poème, Le Corbeau"/ (trad. Baudelaire)/ (L. Conard éd.)// "L'Art en mésopotamie"/ (Cahiers d'art)// "Le Planisme"/ Charles Sirato (éd. La Nouvelle Réalite, 84, Bld. Montparnasse)// Shelley// Lope de Vega: La Dorotea; Fuenteovejuna; Peri-/ báñez// Spencer// Garcilaso// Moratín// Espronceda".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 872.

1410b. [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

"Lewis Carrol ("Lletres" (publicades per la N.R.F.- / en llibre o en la revista mes Septbre (?) // Lewis Carrol/ "La caça de l'Snarck" // Salvador Dalì/ "La conquesta de l'Irracional" (ed. Surréalistes) // Delayahe/ "Souvenirs de famille" (Rimbaud)/ (Messein éd)// Hugo/ "Les Misérables"// Paul Verlaine// Francis Picabia/ "Unique Eunuque" / "Pensées sans langage"// Paul Eluard/ ["Facile" /(éditions G.L.M.)]// Gisèle Prassinos/ "Une demande en mariage" (éd. id.) // Alberti recomana: / Gil Vicente/ Lope/ Gongora/ Becquer ("Rimas y Leyendas")// Sant Joan de la Creu."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 873.

1411a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

"[Achim d'Arnim/ "Contes bizarres" (Cahiers Libres)]// Benjamin Péret/ ["De derriere les Fargots" (Cahiers Libres)]// Dalì "Interpretation de l'Angelus de Millet"/ (aux éditions surréalistes)// ["Art now"// M. Read]// Emil Ludwid/ "Napoleñn// Guy Mangeot/ "Histoire du Súrrealisme" / éd. René/ Henriquez)// René Char/ "Le marteau sans maître" (éd. Corti)// Raymond Roussel/ "Comment j'ai écrit certains de mes livres"/ (A. Lemene éd.) / "Commune" amb respostes pintors/ "L'ase d'or o La Metamorfosis"/ Apulei// "Jean-Arthur Rimbaud"/ par Paterne Berrichon/ (éd. Mercure de France)."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 874.

1411b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 21x15'5 cm.

Inscripció:

"Lewis Carrol/ " La traversée du Miroir (Denoël et Stecle)// Aragon/ Persecuté persecuteur (25 frs)/ Breton Misère de la poésie (5 frs)// René Char/ Artine (30 frs)// Eluard/ [a toute épreuve (1frs)]// Breton, Char, Eluard/ "Ralentir travaux" (30 frs)/ L'age d'or (10 frs)/ Joves poetas russos (Kra?)// Engels// Héraclite// Crevel/ Etes vous fous (N.R.F.)/ [Vida William Blake (Cassanyes?)]// Péret/ au 125 Bld. St. Germain (Littérature)/ Immortelle Maladie (Littérature)/ Dormir, Dormir dans les pierres (éd. Surréalistes)/ [Et les seins mouraient (?)]// Jarry/ [" L'Amour absolu"]."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 875.

QUADERN 1415-1463, 13'5x17'5 cm. [1930-32; 1933-1934; 1941]

1444b [Estudi de composició] [Femme sur la plage]

Llapis grafit damunt paper, 13'4x17'1cm.

Inscripció:

"grandiositat/ miquel-angels-/ca de ritme,/ potencialitat/ i violència/ màximes// Femme, sur la plage// 100f.// 13x. »

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 904; Picon 1976, vol. I, p. 100, i Picon 1980, p. 90.

Es possible que hi hagi una doble intervenció, els anys 1934 i 1941.

Relacionat amb FJM 1445 a.

1445 a [Estudi de composició] [Relacionat amb Femme sur la plage]

Llapis grafit damunt paper, 13'4x17'1cm.

Inscripció:

" alguna lentejuela varis colors// rippoli i / sorra// blanc".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 907; Picon 1976, vol. I, coberta; vol II, p. 27; i Picon 1980, coberta i p. 119.

Es possible que hi hagi una doble intervenció, els anys 1934 i 1941.

Relacionat amb FJM 1444 b.

1461 [Anotacions]. Referències bibliogràfiques.

Llapis grafit damunt paper, 11'8x11'8 cm.

Referències bibliogràfiques. Full solt.

Inscripció:

"Eté1930.// LaBible/ Ulysses/ Sade/ Schakespeare/ Wallace/ Cervantes/ Goethe/ Pascal.

Cal anotar que entre els mesos de maig i juny de 1930 Miró és a Palma. Les seves estades a la ciutat eren especialment proclius per a la lectura o la reflexió sobre la bibliografia prevista per llegir.

1462 [retall de diari**]**

20'2x14'2 cm.

Retall guardat per l'artista dins el quadern. Es tracta d'una nota en català i sense autor en la qual es fa referència als títols publicats, fins el moment, a la col·lecciñ "Els nostres clàssics" de la editorial Barcino.

1463 a. [Anotacions**]**. Referències bibliogràfiques.

Llapis grafit damunt paper, 17'1x13'4 cm.

Inscripció:

"Charles Coss [cross]/['Le grand jeu de Péret] et/ toute son ouvre)// Aragon/ son poeme "Le Front Rouge"//Arp/ [Livre sur le "Ism"]// Hemingway/ "L'adieu aux armes" (M.R.F.) //Dalì/ [L'amour et la mémorie"]/ (Chez Cotty= 7 frs.)//Kant // Ramon Llull/Llibre de Meravelles/ (Els nostres clàssics) //Cocteau/ [L'essai de critique Indirecte"]/ (Grasset) Cofessions St. Agustì en (catala)."

1463b [Anotacions**]**. Referències bibliogràfiques.

Llapis grafit damunt paper, 17'1x13'4 cm.

Inscripció:

["Le serpent à plumes"]// [D.H. Laurence (Stock éd)]// "Travesée du miroir" (éd. Denoël et Stede)// Lewis Carol// "Les Mille et une nits"// "L'Enfant"//Dr. Victor Pauchet (Oliven éd.)// ["Histoire du Dadaïsme"]// [per Ribemont Dessaignes]// [deux volumes de la N.R.F. parus/ je crois en Ma Juin]// ["La Femme Visible" / Salvador Dalì]// et les éditions

surréalistes Chez Corti// Tomas Hardy// Tot Freud// “En Rade”// [“Là Bas”]// Huysmans// Villon// Rabelais// Alphonse Rabbe// [poemes del/promés/Sanchez-Juan].

QUADERN 1464-1501. [Doble intervenció els anys 1934-36 i 1941**]**

1472b [Anotacions]

Hi ha l'adreça de l'arquitecte nord-americà Paul Nelson, i per tant es possible que ja es coneguessin en aquesta data.

Inscripció:

"Paul Nelson// 98 Blvd. Auguste / Blanqui// Tel. Golf. 38-14".

1481a. [Estudi de composició] [Anotacions] [1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 25'5x18'5 cm.

Inscripció:

" usar a algun indret de la pintura al/ rippoli més brillant, per a que con-/ trasti amb el reste mate, com/ en les figuretes de pessebre,/ que hi ha colors a la / cola i en altres llocs/ colors molt/ brillants// que recordin un poc aquestes/ teles la "Femme assise" I/ de 1939/ que recordin teles den/ Matisse, però més brutals// que recordi molt/ per intensitat i potència/ l'art popular// màxima brutalitat// pensar en els xiulets de Mallorca// per a omplir el fons usar en // cerst casos una tècnica/ giratòria en el pinzell// en el fons usar pinzells/ d'emblanquinar ma-/llorquins i fregalls,/ no començant a/ omblir-lo fins/ a una certa/ distància de/ les figures// al fer aquesta / sèrie de teles pensar/ en les pintures/ rupestres de les coves de/ "les Batueques" reproduï-/des en el I volum de la/ Història d'Espanya que/ té l'Alexandre./ Màxim sintetisme com en aquestes pintures.//1x// 80f."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 898.

1481b [Estudi de composició. Tema: Dona a la platja] [Anotacions] [1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 25'5x18'5 cm.

Inscripció:

"aquest núvol és massa realista,/ interpretar els núvols amb sig-/nes poètics de 1940/ que aquestes teles tinguin/ un esperit "fauve", però/ dins la poesia/ que recordin en certa/ manera, les/ bones teles de/ Matisse/ però depa-/ssant-les/ i més furiosa-/ment "fauves"// El color de la figura/ pot perfectament, en certs/ indrets, ésser del ma-/teix color del fons,/ del que ressortirà/ per una ratlla/ negra que serà/ separada del/ color per un/ espai de tela/ blanca sense/ omplir// en certs indrets, com en el cap, usar un contorn negre ben violent// certs indrets/ resseguits per/ una ratlla// per a el fons/ posar directa-/ment el color/ al damunt/ de la tela i escampar-/lo d'una manera ben viva amb/ la mà, draps, amb el puny, esponja, etc.// en la cara galtes d'un roig violent,/ com una Pepa// fons blanc// femme sur la plage/ figura massa realista, usar de/ signes per a interpretar-la com en 1.940// 100f// 2x"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 899.

1482a [Estudi de composició. Tema: Dona a la platja] [Anotacions] [1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 25'5x18'5 cm.

Inscripció:

"dibuixar aquesta/ sèrie de dones dretes/ plegades// enriquir el fons amb algun/ dels signes poètics fets en 1.940// 80f// 3x"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 900.

1482b. [Estudi de composició. Tema: Dona a la platja] [Anotacions] [1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 18'5x25'5 cm.

Inscripció:

“ Molt humour en/ aquestes teles/ màxima violència/ i potencialitat// que aquests dibuixos/ serveixin solsament de punt de/ partida, que les teles siguin interpre-/tades/ molt lliurament,/ que sigui tota aquesta sèrie feta d’un buf.// “Femme / sur la plage”// couleurs très phosphorescentes// gran simplicitat en les tona-/ litats// 100f// 5x.”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 902.

1483b [Estudi de composició. Tema: Dona a la platja] [Anotacions] [1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 25’5x18’5 cm.

Inscripció:

“ en aquesta sèrie de teles empleiar, ademés dels colors/ primaris, terres i colors sòrdids!// gran violència en aquestes/ teles; per a fer el fons/ treballar amb esponjes,/ draps mullats amb color,/ papers mullats, pinzells de pintor/ de paret, amb/ les mans plenes/ de color, a/ ditades, etc., és/ a dir, improvitzar eines// treballar també/ amb una cullera/ com feia Goya, amb eines de/ cuina, i gratar el color, com en els/ esgrafiats, amb una forquilla/ o amb una pinta. com els pintors de paret - anar/ a casa l’Adam per a/ buscar eines// que aquestes teles tinguin la violència de les coses populars,/ del poble - en certs indrets barrejar vernís amb el color,/ per a què contrasti amb el color mat de l’obtingut/ amb l’aigua-ras, en altres indrets posar més/ blanc en el fons de la tela, per a obtenir una/ nova matèria - en altres indrets escampar/ el color a plena pasta amb/ una grossa espàtula o amb el puny o/ amb de la paillede-fer. // toiles de 40// 4x// 80f.”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 901.

1484a [Anotacions] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 12'5x19'8cm. Full solt enganxat damunt el FJM 1485.

Inscripció:

"així el grafisme al dibuixar-la serà/ més viu i agut// IV) Pintar aquestes teles ben lliurament - om-/ plir certs espais del vert amb blanc ben/ líquid, amb aquesta transparència logra-/rem un bell color i bella matèria - al da-/munt del color així obtingut posar-hi/ de nou blan lleugerament matisat d'/altres colors, com si fos craie o pastell,/ cercar obtenir belles qualitats; fer això/ també en l'interior dels volums de les formes/ - posar-hi també en aquests matisos, / al damunt, algun color pur ben potent/- tot això ho he indicat en el dibuix/ d'aquesta sèrie què està en un album a part"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 906.

1484b [Anotacions] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 12'5x19'8cm. Full solt.

Inscripció:

" aquesta sèrie de teles pot ésser feta en les/ següents etapes: I) Dibuixar-les/ II) Omplir el fons -en certs indrets - com/ també certs indrets dels volums de/ les formes, amb vert cadmium, no/ essent necessari que sigui d'una prime-/ra marca, si no la trobo facilment/ III) Fregar amb paper de vidre i pedra ponce certs indrets del fert, com tam-/bé de la superfície blanca, sobre/ tot en els llocs a on la forma -el per-/fil - tingui que anar dibuixat"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 905.

1485 a [Estudi de composició] [Anotacions] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 18'6x25'4 cm.

Du enganxat damunt el FJM 1484a.

Inscripció:

"al pintar/ comenár abans que tot en fer els contorns negres, als llocs que hi tinguin/ que esser, despres pintar les superficies negres, i finalment posar els colors// marina I [50 f./60 f.]// 6x// materia.// 7x // [100 50 f.] / 120 f. / aquestes teles que tinuin la / grandiositat dun gran fresc // [paper canson sobre tela, amb tempera i pastell/ fetes de 25 a 30]// marina II// 120 f.// 180/50f.

1485b [Anotacions] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 18'6x25'4 cm.

Inscripció:

"Come une toupie// Els elements massa/realistes com la/sorra, interpretar/-los amb signes poetics com en 1940, posar-hi també/ signes al cel- en aquestes teles es podria barrejar-hi/ també algun color amb vernis, aixo per con-/trast amb les mates hi donaria una/major força.// 100 f.// 8x."

1489a [Anotacions] [1941]

Llapis grafit damunt paper, 18'6x25'4 cm.

Inscripció:

« Fauvisme a ultrança//9x/100f. »

1496b [Estudi de composició] [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 25'4x18'6 cm.

Inscripció:

"aprofitar per aquestes dos pintures/ dos trossos de masonite grans que tinc a / Barcelona, preparar-los amb Case-Arti/ i sorra i omplir-los de colors a la gouache/ dibuixar-hi aquestes figures ben lliurament, /

afegint-hi coses o canviant-les atenent-se al tamany/ de la nova superficie i enriquir despres el fons/ amb algun toc de pastell.// pastell/tempera/sobre tela d'aviò (30f).”

1497a [Estudi de composició] [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 25'4x18'6 cm.

Inscripció:

“interpretades molt/lliurament, di-/buixar les dos/ plegades// 30 f. sobre tela d'/aviñ i treballar molt/ el fons (sorra, tempe-/ra, pastell)/ al voltant del perso-/ natge algun color/ a l'oli amb/ moviment giratori.”.

1497b [Estudi de composició] [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 18'6x25'4 cm.

Inscripció:

“ per aquesta tela/consultar vagament/la serie de dibuixos que son en aquest mateix albu/i que em serviren per a fer-les sobre grans fulles de canson/que s'acostin poc a les teles sobre fons/(blanc/tela verge) -pintar-hi rafismes- que he deixat a Paris// aquestes figures que recordin un /poc les formes de poteaux té/légraphiques i de grues i ma-/quines que es veuen al port// aquesta serie te que esser feta amb / la maxima llibertat i fuga.// aquesta barca assa/realista, interpre-/tar-la amb/ un grafisme/ dibuixat/ automati-/cament.// formes ben simples// 10x/120 f.// trois personnages sur la plage.”.

1498a [Estudi de composició] [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 18'6x25'4 cm.

Inscripció:

“100f/11x // ben fauve i be potent.”.

1498b [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 18'6x25'4 cm.

1499a [Anotacions] [Referències bibliogràfiques]

Llapis grafit damunt paper, 25'4x18'6 cm.

Inscripció:

« [Aurèlia, Gerard de Nerval]// [Jarry- Cesar Anti-christ]// cite par Breton dans// Nouveau- Poeme "Ignorant"// le préface d'Arnim.// Apollinaaire- Cortège// Nijinsky- par Mne. Nikinsky// [Gertrude Stein]/ [Biographie d'Alice Tolelas (N.R.F.)]// Rafael Alberti/ poesia 1924-30/ Cruz y Raya- Madrid)// Eluard/ ["La Rose Publique" (N.R.F.)]// Edgar Poë/ "La Genése d'un poéme"// Goethe/ "Werther"// [Tzara/ "Grains et Issues" (Denôel et Satlle)] ».

1499b [Anotacions] [Referències bibliogràfiques]

Llapis grafit damunt paper, 25'4x18'6 cm.

Inscripció:

"llegir Alberti// "Béquer x// "Léonard da Vinci//" Historia Revoluciñ Francesa// "Historia Revolucio Russa.// Borel// Breto-Misère de la poésie// Max Ernst "La Femme 100 têtes"//"Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au couven// pàgines escollides de Ramon Llull (col. popular Barcino)// André Gide- "Corian"// Ford// [Eluard "Comme deux gouttes d'Eau" (éd. Surréalistes, 6 mede/clichy)]// Materialisme// Dialectique// [Aurélia- Gerard de Nerval]// Pitagores// Heráclit// Hegel// Sócrates// Spinoza// Jacques lacan "Les Psychoses Paranoïques".// Eugène Gué: Mystères de Paris// Bret - Mont de Pieté (....sans pareil)// [Legit]// Légitime Defénse (éd. Surrealiste// Introduction au Discours sur le Peu de

Realite (N.R.F.)// Nouvelle édition du Manifeste du Surrealisme (4ra) (((no estic segur)))// Ralentir travaux (éd. surréalistes)// Second manifest du Surrealisme (.....)// [L'immaculée conception (ed. surrealistes)]// Misère de la Poésie (ed. surrealistes)// Vida abreujada de Ramon Llull- Mn. Ll. Riber// (associaciñ protectora de l'Ensenyança Catalana)// pàgines escollides de Ramon Llull- R. alós- Moner (col. popular Barcino)// [Hemingway "le soleil se léve sussi"]/ [M.R.F.]»

1500 [Estudi de composició] [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper.

Possiblement hi ha una doble intervenció 1934-36 i 1941. Full solt.

Inscripció:

" ben tancat/ ben potent// que tot siguin signes hermètics,/ d'una gran potencialitat expressiva// màxima violència// [cartrñ]// 80// 12x".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 903.

1501 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 16x21'3 cm.

"per femme/sur la plage// pedra Einstein.".

1536 [Estudi de composiciñ] [temàtica de l'autoretrat]1939

Llapis grafit damut paper de diari, 3'4x12 cm.

Inscripció:

"30/12/39".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 786. Adherit damut FJM 1537.

QUADERN 1544-1553, [1940 i 1958-59]

1545 [Anotacions] [Sèrie Dones] [1940]
Llapis grafit damunt paper, 24'3x17'3 cm.
Inscripció:
" Sèrie de "Femmes"/ Teles 100 P. sobre tela absor-/vent Castelucho.// Colors ben intensos i brutals.// abans de fer aquestes teles, consultar els/ dibuixos fets de memòria a Perpignan// en els colors del fons, empleiar en certes teles/ i en certs indrets tècniques diferents i moviment/ rotatori del pinzell, usar fregalls i pinzells/ dels que usen per emblanquinar a Mallorca,/ abocar el color al damunt de la tela i escam-/par-lo amb la mà, un drap, un diari, etc.// en certs indrets fer un contorn negre en / les formes// pensar sempre en les pintures/ prehistòriques de Las Batuecas,/ reproduïdes a la Història d'Espanya/ què té l'Alexandre//."

1546a [Estudi de composició] [Sèrie Dones] 1940
Llapis grafit damunt paper, 24'5x31'5 cm.
Inscripció:
"10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer."

1546b [Estudi de composició] [Sèrie Dones] 1940
Llapis grafit damunt paper, 24'5x31'5 cm.
Inscripció:
"10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer."

1547 [Estudi de composició][Sèrie Dones] 1958
Llapis grafit damunt paper, 12'6x15'6 cm.
Inscripció:

“ fer el de Varengeville 6/a./IX volta: 21/5/58 Artigas=Gallifa (Barcelona).

1547b [Estudi de composició] [Sèrie Dones] 1959
Llapis grafit damunt paper, 12’6x15’6 cm.
Inscripció:
18/7/59.

1548a [Estudi de composició] [Sèrie Dones] [1940]
Llapis grafit damunt paper, 24’5x31’5 cm.

1548b [Estudi de composició] [Sèrie Dones] [1940]
Llapis grafit damunt paper, 24’5x31’5 cm.

1549 [Estudi de composició] [Sèrie Dones] [1940]
Llapis grafit damunt paper, 17’7x20’5 cm.
Inscripció:
“21/5/58. i 7/a./VI.”

1550 [Estudi de composició] [Sèrie Dones] 1940
Llapis grafit damunt paper, 24’5x31’5 cm.
Inscripció:
“10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer.”

1550b [Estudi de composició] [Sèrie Dones] 1940
Llapis grafit damunt paper, 24’5x31’5 cm.
Inscripció:
“10 h. soir/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer.”

1551 [Estudi de composició] [Sèrie Dones] 1958

Llapis grafit damunt paper, 14’4x18 cm.

Inscripció:

21/5/58. i 8/a./VI.

QUADERN FJM 1608--1659, [datat 1937-1938]

1608 [Anotacions]

Llapis grafit damunt cartolina, 21’5x17 cm.

Inscripció:

“Joan Mirñ/ 1937-1938".

Interior de coberta del quadern.

1659 [Anotacions] [Referències literàries]

Inscripció:

“Aristofane II/ “Théatre” (tome II [I-I]/ Classiques Garnier/ Leonard de Vinci/ “Textes choisis” / éd. Mercure de France/ Napoleón de Dauville.”

1659b [Anotacions] [Referències literàries]

Inscripció:

« Vlamink/ “Désobeir” “Le ventre ouvert”// Sig. Freud/ “Délires et et rêves dans la gradiva de / Jensen” (N.R.F.)// Descartes/ “La methode”// “Haldernablou” /Jarry// Lope de Vega// Calderón// Quevedo// Gracián// Rêves [de Cervantes] Quevedo// Criticón de Quevedo (?)// [Eloge de la Folie]/ [Erasme (éd. Cluny)]// Ortega y Gasset /La Révolte des masses ».

Estudis de composicions i anotacions dels anys 1939, 1940, 1942 i 1943.

1663b [Estudi de composició] [Anotacions] 1940

Inscripció:

“ abans de començar les teles/tenir sempre devant un album/i anar fent dibuixos, però/mirant sempre la superficie/ de la tela que tinc al devant, / així el resultat sera més/directe i mes viu.// Paysage/ Varengeville 1940/ 120 f. preparada/ com les altres.”

1664 [Estudi de composició] [Anotacions] 1943

Inscripció:

“120 m. fons vert/ fent-hi dessotà algun/ color fosc./ 19-6-1943.”

1665 [Estudi de composició] 1943

Inscripció:

“21-6-1943”

1666 [Anotacions][1940].

Inscripció:

“ en aquesta serie de pintures servir-se de tela / absorvent castelucho, pintar-la amb el Blanc Artés que ting a Barcelona/ i immediatament, abans que s’assequi posar-hi al damunt Blau/ de Prussia barrejant-lo amb el blanc i que quedi/ d’una tonalitat com Blau Coeroleum, fent-ho/ d’una manera ben irregular i ben viva (mes fosc) amb / la mà, draps, diaris, fregalls i /pinzells dels que usen a Mallorca per /a emblanquinar -una vegada ben / sec això, amb el tamis possar-hi/ en certs indrets tota la gama de verts/

couroleum, cobalt, ultramar, / i també/ vert Veronés, / vert cadmium. En certs indrets juxtaposar-/hi aquests colors amb els pinzells que usen/ a Paris per a fregar els plats, amb un/ poc de guix de color -pensar en la / enorme importancia de la tecnica quan/ no és com a finalitat -Braque- sino com/ a punt de partida -Leonard- Fer-ho en / vàries etapes com en els gravats, com més treba-/llat més potent serà, pero les formes/signes exem-/tar-les ràpida-/ment -posar-/hi tambe/ al fons,/ una volta/fets els blaus/i verts, blanc/ amb el tamis/o pinzell de vaixe-/lla, que sigui amb/ gruix de color, / ben tempetuos el fons/ amb el tamis i amb el pinzell de / vaixella posar-hi tota gama de colors/ groc, vermell, ocre, vioeta, etc.// "Paysage"/ Varengeville 1940/ 120 f. tela absorvent, / fons blau coeuroleum,/ preparant la tela/ d'una manera/ irregular, com amb/ un fregall, i usar les brotxes que usen a /Mallorca/ per a /emblan-/quinar."

1666b [Estudi de composició]

1667 a [Estudi de composició]

1667b [Anotacions] 1940

Inscripció :

"Paysage"/Varengeville 1940/ 120 f. com les altres teles.// Aquesta serie que sigui/ ben fantasmagorica.".

1668 a [Estudi de composició]

1668b [Estudi de composició]

1669 [Estudi de composició][Anotacions][1940]

Inscripció:

“fet amb técnica de “refregat” omplint/ la tela blanca amb terra de Pouzzoles, molt/ clara, casi degotant, i després pintar-hi/ al damunt, amb molta aiguarras, els/ colors que sigui- Abans cal donar una /capa de vernis a retocar en la primera/ preparacio per a impedir que / els colors es barregin.// Autorretrat/ 100 f.”

1669 b [Estudi de composició]

1670 a [Estudi de composició]

1670 b [Estudi de composició]

1671 a [Estudi de composició]

1671 b [Estudi de composició]

1672 a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit i llapis marrñ damunt paper, 24’2x31’5 cm.
Inscripció :
« “Femme” Varengeville 1.940/ 100 p. sobre tela absorvent. »
Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 723

1672 b [Estudi de composició][Temàtica dona]

1673 a [Estudi de composició]
Llapis grafit i llapis marrñ sobre paper, 24’2x31’5 cm.
Inscripció :

« "Femme" Varengeville 1.940/ 100 p. sobre tela absorvent. »
Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 724.

1673 b [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit sobre paper, 24'2x31'5 cm.
Inscripció:
" "Femme" Varengeville 1.940/ 100 p. Tela absorvent. »
Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 725.

1674 [Estudi de composició][Anotacions] 1940
Inscripció :
" aquesta llibreta fou feta, de memoria, a Perpignan/ en juny 1940 per haver perdut la feta a Varen-/ geville, comparades a Palma en Setbre. 1940, / la serie de dibuixos de "Femme" resulta d'/ una falsetat i manca d'emociñ, en canvi la/ serie de 3 paisatges sobre fons blau produeix/ una impressio contraria, de pobresa els/ primers i de mes intensitat els darrers// abans de fer aquestes teles, consultar/ les dos llibretes i comparar-les".

1675 a [Estudi de composició]

1675b [Estudi de composició] [Anotacions] 1939
Inscripció :
""Paysage" Varengeville 17/10/39// 120 f. tela absorvent castelucho fons coeruleum pero posat d'una manera/irregular, com si fos a la tem-/pera, amb fregalls, grans/ pizells, etc. fregant/ - horitzontalment, etc./ que el blau no quedi/ opac."

1676 a [Estudi de composició]

1676 b [Estudi de composició]

1677 [Anotacions] 1939

Inscripció :

“ “La Pluie sur la route” Varengeville 15/10/39// Blau coeuroleum sobre/ tela 120 f. absorvent/ Castelucho”.

1678 [Estudi de composició][Anotacions] 1939

Inscripció :

“ “Paysage” Varengeville 15/10/39// 120 f. Blau coeuroleum sobre/ Tela absorvent Castelucho”.

1679 [Estudi de composició][Anotacions] 1939

Inscripció :

“ “Paysage” Varengeville 15/10/39// 120 f. Blau coeuroleum sobre/ Tela absorvent Castelucho”.

1680 [Estudi de composició]

1681 a [Estudi de composició][Temàtica dona i ocell de mar] 1942

Inscripció :

“ I/ 24.8.42”

1681 b [Estudi de composició][Temàtica dona i ocell de mar] 1942

Inscripció :

“II/ 24.8.42”

1682 [Estudi de composició] 1942

Inscripció :

“ V/ 24.8.42/ femme et/ oiseau de mer”

1683 [Estudi de composició] 1942

Inscripció:

“24.8.42//Paysage animé// no”

1684 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt cartrñ, 32’1x28 cm.

Inscripció:

“no// 19.8.42// femme et oiseau”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 928.

1685 [Estudi de composició] 1942

Inscripció:

« no// 19.8.42// Une femme »

1686 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit i llapis de color damunt cartró, 25x30 cm.

Inscripció:

“no// b (II)// 16.8.42 l’étreinte des amoureux”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 924 ; Picon 1976, p. 106 i Picon 1980, p. 93.

1687 a [Estudi de composiciñ][Temàtica l’abraçada dels enamorats] 1942

Inscripció:

"(I)/ 16.8.42"

1687 b [Estudi de composiciñ][Temàtica l'abraçada dels enamorats] 1942
Inscripció:
"(II)/ 16.8.42"

1688 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt cartró, 32x28 cm.
Inscripció:
"no/ d/ 16.8.42/ Couple d'amoreaux dans la nuit".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 925.

1689 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt cartró, 32x28 cm.
Inscripció:
" 17.8.42/ personnage devant le soleil/ (II)/ no ».
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 926.

1690 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt cartró, 32x28 cm.
Inscripció:
" 17.8.42/ no/ personnage et chien au [devant le] [le] léver du soleil ».
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 927.

QUADERN 1696-1773 i 4490.

1697 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció:

““Paysage” 15.9.42. 60 f. sobre tela absorvent”/“No”.

1698 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1699 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 930.

1700 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1701 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1702 [Anotacions] 1942

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció :

« no// 15/9/42// « Souvenir de la Reine Marie-Luise de/ Prusse »/ [Tela 60 f. sobre tela absorvent]/ Fer un tamany de tela que no hi sigui amb/ les altres del mateix títol, per exemple un/ 100 m. o p., em sembla. ».

Té adherit damunt el FJM 4490.

Reproduït a *Joan Miró 1893-1993*, fig. 83 XVI.

1702 b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1703 [Estudi de composició][Temàtica del paisatge]
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1704 [Estudi de composició][Temàtica del paisatge]
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1705 [Estudi de composició].
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.
Aquesta pàgina té dos fulls petits enganxats que corresponen als números FJM 1706 i 1707, datats el 24-10-42 .

1706a [Estudi de composició] 1942
Llapis de colors damunt paper, 8x12'3 cm.
Inscripció:
"24.10.42"
Adherit damunt 1705.

1706b [Estudi de composició] [1942]
Llapis de colors damunt paper, 8x12'3 cm.

1707 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt paper, 3x7 cm.
Inscripció:
"24.10.42"

Adherit damunt 1705.

1708 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1709 [Estudi de composició][Temàtica una dona]
Llapis grafit damunt paper de diari, 17'1x6 cm.

1710 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper de diari, 5'2x15'5 cm.

1711a [Soport de 1712 i 1713] 1942
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.
Inscripció:
« 25.10.42/ (II) ».
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 931
Du enganxats els números FJM 1712 i 1713.

1711b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1712 [Estudi de composició][1942]
Llapis grafit damunt paper de diari, 6x14 cm.
Adherit damunt 1711.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 932

1713 [Estudi de composició][1942]
Llapis grafit damunt paper de diari, 15'6x6 cm.

Adherit damunt 1711.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 933.

1714 [Soport de 1715 i 1716] 1942
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.
Inscripció:
« 25.10.42 ».
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 934.

1715 [Estudi de composició][1942]
Llapis grafit damunt paper de diari, 3'5x4'2 cm.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 935.
Adherit damunt 1714.

1716 [Estudi de composició][1942]
Llapis grafit damunt paper de diari, 12x6'2 cm.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 936.
Adherit damunt 1714.

1717 [Estudi de composició][Temàtica Dona, ocell i estrella][1943]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1718 [Estudi de composició][Temàtica Dona, ocell i estrella][1943]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1719 [Estudi de composició][Temàtica Dona, ocell i estrella][1943]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1720 [Estudi de composició][Temàtica Dona, ocell i estrella] 1943
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.
Inscripció:
“10.2.43”.

1721 [Estudi de composició][Temàtica una dona][1943]
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

1721b [Estudi de composició][Temàtica una dona] 1943
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.
Inscripció:
“28.5.43".

1722a [Estudi de composició] 1943
Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.
Inscripció:
“femme dans la nuit 10.2.43”.

1722b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1723 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 10’2x7’3 cm.

1724 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 10’2x7’3 cm.

1725 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 15’4x11’2 cm.

1726 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 15’4x12 cm.

1727a [Estudi de composició][Anotacions] 1943
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.
Inscripció:
« 28-5-43/ personannge, étoile// 100f./ [60 f.]/ fons blau, / fregat amb/ pinzells, pa-/pers i fregalls/ de Mallorca/ i escombretes/ emblanquinar”.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 938.

1727b [Estudi de composició][Temàtica dona devant el sol][1943]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1728 [Estudi de composició][Temàtica dona devant el sol][1943]
Llapis grafit damunt paper, 13’7x9’1 cm.

1729 a [Estudi de composició] 1943
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.
Inscripció:
“28/5/43// femme devant/ le soleil// [60 f.] 100 f./ com l’anterior”.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 939.

1729 b [Estudi de composició][Temàtica dona devant la lluna]
Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1730 [Estudi de composició][Anotacions][Temàtica dona devant la lluna] 1943

Llapis grafit damunt paper, 15'3x12'2 cm. Full solt.

Inscripció:

"16-11-43// hi ha elements massa/ realistes; suprimir aquesta tela,/ millor sintetitzada en "Femme/ devant le soleil" de la mateixa/ data".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 941.

1731 [Estudi de composició][Temàtica dona devant la lluna][1943]

Llapis grafit damunt paper, 15'3x11'4 cm.

1731b [Estudi de composició][Temàtica dona devant la lluna][1943]

Llapis grafit damunt paper, 15'3x11'4 cm.

1732 [Estudi de composició][Anotacions][Temàtica dona devant la lluna] 1943

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Full solt.

Inscripció:

"28-5-43/ femme devant/ la lune// [60 f.] 100 f./ com l'anterior// 16-11-43".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 940.

1735 [Estudi de composició] 1943

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció:

"Femme au chapeau á l'echéille de l'evasion". 8.7.43./ Com els anteriors".

1736 [Estudi de composició][1943]

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1737 [Estudi de composició] 1943

Llapis grafit damunt paper, 11'2x17'1 cm. Tros d'un sobre d'una carta.

Inscripció :

"12-11-43".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 943.

1738 a [Estudi de composició] 1943

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció:

"8-7-43".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 942.

1738b [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció:

"femme coiffée d'/un chapeau à l'é-/chelle de lévasion/ [devant la lune]/ dans la nuit."

1739 [Estudi de composició][Temàtica dona amb capell i escala de l'evasiñ a la nit]

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1740 [Estudi de composició][Temàtica personatge i ocell a la nit]

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1741 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció :

"2.8-44/ 80 f./ Personnage et oiseau dans la nuit/ (mirar el fet al Club en 1936)".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 944.

1742 [Estudi de composició] 1943

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

"13-12-43".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 945.

1745 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

"14-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 946.

1747 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

"14-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 947.

1751 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

“15-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 948.

1755 [Estudi de composició] 1944

Lla pis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

“15-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 949.

1756 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

1763 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció :

“21-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 950.

1764 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció :

“22-12-44".

1765 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit, bolígraf i llapis de color damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

“33/ d./ VIII // 22-12-44".

1766 [Estudi de composiciñ][Temàtica l'abraçada dels enamorats] 1944

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

"22-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 952.

1768 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit damunt paper, 16x21 cm.

Inscripció :

"22-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 953.

1769 [Estudi de composició] 1944

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 21x16 cm.

Inscripció:

"22-12-44".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 954.

1771a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 9'1x11'1cm.

Inscripció:

"la d'una manera ben aguda/- al fons posar-hi un cop/ de color amb l'espátula/ i en altres llocs colors amb/ moviment giratori// mida tela 2'70x2'10/ (o sigui el tamany del paper/ - 0'27x0'21 - multiplicat per/ 10, lo què ve a ésser aproxima-/dament el tamany de 1 1/2 / tela 100 P. com havia previst"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 956.

1771b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 9'1x11'1cm.

Inscripció:

"I) fer una gran tela; tela/ ben forta blanca - donar-/ hi una capa d'ocre rouge,/ passar-hi pel damunt/ paper de vidre - tres-/ passar aquest dibuix al/ damunt de la tela per/ mitjà d'una llanterna/ de progeccions a fi de/ què no es canvii rés-/ una volta fet això pintar-"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 955.

1772-1773 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit i tinta estilogràfica damunt paper, 20'8x27'2 cm.

Inscripció:

"Palma 24-5-42".

Totsdós números formen una unitat. Full solt. Les anotacions amb llapis grafit no sñn de l'artista.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 929.

4490 [Estudi de composició] [Temàtica *Souvenir de la Reine M-Luise de Prusse*] 1942

Llapis grafit damunt paper, 11'1x8'4 cm.

Adherit damunt FJM 1702.

Reproduït a *Joan Miró 1893-1983* 1993, fig. 83 XVI.

QUADERN FJM 1774-1841, [1940-41]

Gaëtan Picon va publicar alguns fragments d'aquest quadern sota el títol: Quadern Gran de Palma, concretament els números FJM 1841, 1840 b, 1775 a i 1774. Veure Picon, G. 1980. *Carnets Catalans*. Barcelona: Polígrafa, p. 118-121.

1774 [Anotacions]

Llapis grafit i tinta damunt paper, 31'2x23'3 cm.

Inscripció:

" [II) moltìssim més despullades, que els personatges i / ocells es converteixin solsament en signes// el màxim de sintetisme i primitivisme portat a l'ex-/ trem; però molt expressiu i poètic.// màxima espontaneitat// el moviment rodatori del fons pot ésser fet primer amb/ pinzell a l'oli, i una vegada sec, al pastell o a la/ craie al damunt amb colors diferents, però molt/ pàlids// que hi hagi fragments de figura solsament, i que/ aquests, junt amb els signes, tinguin una potent força/ de suggerència.// la meva obra no té què ésser [ni del] del present, si no/ del passat - en les fonts de la pura expressiñ de/ l'esperit- i del futur// com a sìmbols d'una religiñ pura// que cada ratlla i cada punt visquin com un ésser/ orgànic i facin vibrar l'esperit com una corda/ d'harpa// ademés de posar al fons de la tela un color clar com/ la craie, amb el pinzell giratori, en altres indrets posar-/hi també una gama de colors, groc, vermell, etc.,/ amb el tamís o pinzell de netejar vaixella, això/ donarà més força a la tela i enriquirà la matèria (?)// que siguin poesia pura// al fons de la tela posar-hi també gruixos de color apre-/ tant el tubo directament, i una vegada aquest color sec/ posar-hi al damunt blanc ripolí mate, això per/ a donar més força en aquestes teles, i

pensant/ sempre en la enorme importància de la matèria/ pensar també que com més treballada una/ tela més guanya en vigor i potència (?)// traços ben aguts// mirar si en les pintures que no tenen tela puc servir-me/ dels trossos que tinc a Barcelona.//]".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 828.

1775a [Anotacions]

Llapis grafit i tinta damunt paper, 31'2x23'3 cm.

Inscripció:

"["I) en aquesta pròxima sèrie de teles, cal considerar aquests dibui-/xos com un simple punt de partida, puix aquestos són exce-/ssivament buids, pobres, tímids i realistes -cal partir-/ ne d'una manera molt lliure, treient un gran partit/ i partir a l'ensems, però d'una manera viva i profon-/da de les taques i accidents de les teles preparades que/ són a Mont-Roig// Tinc allí 13 teles preparades i de 4 a 6 bastidors-/ preparar-los com les altres teles - si cal alguna tela/ nova, servir-se del nous retalls que quedaran muntant/ aquests bastidors, indistintament del número, o si no/ n'hi ha prou preparar amb el mateix procediment els/ trossos de masonite grans que queden a Barcelona// aquests dibuixos són enormement pobres i fets amb por; cal/ enriquir-los força, moltíssim, però quedan sempre ben simples// no pensar en les formes de les coses invisibles com la/ sèrie de gouaches i dibuixos fets a Palma, al posar-/ se a dibuixar i enriquir-los; res de pensar en/ signes preconcebuts i ja fets, si no partir d'una/ manera ben viva dels accidents de les teles que,/ el dibuix primitiu sigui un feble punt de partida, i/ que desapereixi si així vé// poden ésser, no obstant, influenciats pels signes/ poètics fets en 1940, però més sintètics, molt més// al fons de les teles, una vegada fetes, posar-hi/ algun color molt clar, usant tècnica giratòria,/ usar blanc ripoli mat barrejat amb altres colors,/ o bé servir-se de

pastell o craie// Sobretot no ésser esclau d'aquest dibuixos, partir-ne com/ en 1940 he fet a Palma amb les gouaches començades a/ dibuixar a Varengeville, que siguin una síntesis d'aquestes,]":

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 827.

1775b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

1776 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

1777 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca 3.9.40".

1778 a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.
Inscripció:
"4.9.40."

1778 b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

1779 b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

1780a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Malorca 3.9.40".

1780b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

1802 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23’3x31’2 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca./ 31.7.40".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 829.

1803 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23’3x31’2 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca./ 31.7.40".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 830.

1804 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23’3x31’2 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca./ 31/7/40".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 831.

1805a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:

"Palma Mallorca./ 7.9.40"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 845; *Joan Miró 1893-1983* 1993, fig. 169.

1805 b [Estudi de composició][Temàtica una dona]

Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

1806 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

Té adherits els números 1807 i 1808.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 832.

1807 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 14'5x11'1 cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca/ 31/7/40 »

Adherit al número 1806.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 833.

1808 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 9'1x11cm.

Inscripció:

« « Une femme »/ Palma Mallorca/ 31/7/40 »

Adherit al número 1806.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 834.

1809 [Estudi de composició][temàtica una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca/ 31/7/40".

1809b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca/ 9.9.40".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 846; *Joan Miró, 1893-1983* 1993, fig. 170.

1810 a [Estudi de composició][temàtica una dona] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

1810b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca/ 31-8-40".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 843.

1811 a [Estudi de composició][temàtica una dona][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

1811b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca/ 10.9.40".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 847.

1812 a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca, / 31/7/40 / “Danseuse”“.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 835.

1812b [Estudi de composició][Temàtica ballarina][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Té adherit el número 1813.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 836.

1813 [Estudi de composició][Temàtica ballarina][1940]
Llapis carbñ damunt paper de diari, 14’9x7’1 cm.
Adherit al número 1812 b.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 837.

1814 a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca,/ 31/7/40./ “Danseuse””
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 838.

1814 b [Estudi de composició][Temàtica ballarina][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

1815 a [Estudi de composició][Temàtica ballarina][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:

"31.7.40."

1815b [Anotacions][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm.
Inscripció:
"donar poca importancia/ al dibuix d'aquesta tela, ser-/vir-me solsament com a /feble punt de partida/ tracta-la dintre l'esperit / dels dos pochoirs, vermell i blau, fets fa anys per a / "Cahiers d'art", i mirar-/ les força abans de començar aquesta pintura."

1816a [Anotacions][1940]
Llapis grafit damunt paper, 5'5x9'1 cm.
Inscripció:
"Pintura 120/ 12 // crepuscle/ com una /tela de / Modest/ Urgell."

1816b [Anotacions][1940]
Llapis grafit damunt paper, 5'5x9'1 cm.
Inscripció:
« les trois dans/une toile de /tableau avec 120/ des amoureux. »

1817 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit i llapis carbñ damunt paper, 23'3x31'2 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca./ 1/8/40/ "Personnages au crépuscle"".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 839.

1818 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23'x21'3 cm.

Inscripció:
“Palma Mallorca 27.8.40.”

1819 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23’3x21’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca 27.8.40.”

1820 a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23’3x21’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca 27.8.40.”

1820 b [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca,/ 10.9.40"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 848.

1821 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 23’3x 31’2 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca / 27.8.40"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 840.

1822 [Estudi de composició]1940
Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:

“ no! // (mirar en una fulla/ a part nota referent “Au-/ to portraits”) // Palma Mallorca / 29/ 8/40// Auto-portrait”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 841.

1823 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“ no! // Yeux comme des/ hirondelles// Palma Mallorca, / 29/ 8/40// Auto-portrait”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 842.

1824 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca / 31-8-40"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 844.

1825 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“(No!)/ Palma Mallorca,/ 31-8-40”.

1826 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“No/ Palma Mallorca,/ 31-8-40”.

1827 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“No/ Palma Mallorca,/ 31-8-40”.

1828 a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“No/ Palma Mallorca,/ 31-8-40”.

1828 b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“ (No!)// Palma Mallorca / 13.9.40"

Reproduït a *Joan Miró 1893-1983* 1993, fig. 171.

1831 a [Anotacions][Temàtica autoretrats] 1941

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“mirats de nou els “Auto-portraits” a Palma en gener 1941/ em fan l’efecte que, vistos depres de l’Auto-portrait”/ que és a Paris seran artificiosos. sense respondre a una/ pura necessitat -al tenir necessitat de fer els au-/téntics, quan arrivi l’hora, servir-se en tot cas / d’alguna cosa dels que son en aquest album”.

1831b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“(No!)/ Palma Mallorca,/ 31-8-40”.

1832 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“(No!)/ Palma Mallorca,/ 31-8-40”.
Reproduït a Gimferrer 1993, fig. 732.

1833 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1834 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1835 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1836 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.
Inscripció:
“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1837 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1838 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1839 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“Palma Mallorca// 2.9.40.”

1840 a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“(no!)// Palma Mallorca/ 14.9.40”

Reproduït a *Joan Miró 1893-1983* 1993, fig. 172.

1840b [Anotacions][1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 31’2x23’3 cm.

Inscripció:

“ II) qué he estat massa esclau de les ratlles que serveixen de / punt de partida -preparar aquestes teles com he indicat,/ però omplir-les de blanc, i de seguida posar-hi al damunt/ abans de què sequin blau de Prússia, barrejant-lo amb/ un fregall, drap, pinzell de netejar la vaixella, pinzell/ mallorquì d’emplanquinar, amb la mà, etc. fins a obte-/ nir una qualitat de

craie bleu coroleum- [fer dibuixar/ aquestes teles per una segona persona, i al reprendreles]/ jo seguir un procés com en els gouaches de 1940, però/ invers, així com en aquestes les enriquia de formes,/ en les d'aquest album, al contrari, ting que elimi-/nar-ne moltes, enormement simplificades, així/ agafaran més força -que siguin després realitza-/ des amb una màxima espontaneitat, com les pintures/ populars i xiulets de mallorca- que siguin un/ poc com les teles de 120 P. blau i blanc, però amb més elements humans, cares, ulls, etc- pura espontaneitat i poesia// hi ha massa elements abstractes com Sonia Arp,/ suprimir-ne molts, i humanitzar els altres// sobretot, pensar sempre amb les pintures/ prehistòriques ibèriques i amb les de las Batue-/cas, quines reproduccions es troben en la/ Història d'Espanya que té l'Alexandre// en la sèrie de "Danseuses" i "Femmes", fer el fons de blanc lleuge-/ rament matisat, i en certs indrets d'un color més viu,/ com si fos craie o pastell// en la sèrie de 30 teles usar una tela absorvent, però ben/ grollera, amb grà i fils".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 850.

1841 [Anotacions][1941]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 31'2x23'3 cm.

Inscripció:

"La sèrie de dibuixos fets a Palma tenen que ésser amb tela absorvent Castelucho de 80 M sobre/ fons blau coeuroleum; aquesta preparació té que fer-se d'una manera molt irregular, usant/ draps, fregalls, i els pinzells que usen a Palma per a emblanquinar parets, en certs indrets/ que hi hagi punts amb gruix de color obtingut usant els respalls que per a esbandir plats/ usen a Paris - la sèrie de "Femmes" i "Danseuses" que siguin amb la mateixa tela,/ del mateix tamany, però sobre el fons blanc de la tela- La tela "Figures au crépuscule"/ sobre la mateixa tela, fons blanc, 80 P., però

molt treballada i modelant les formes,/ d'un sentit romàntic, pensant amb les teles de l'Urgell- en les "Danseuses"/ i "Femmes", al fons, posar el pinzell fent-lo moure en forma giratòria/ usant pinzells de pochoir - la sèrie d'"auto-portraits" del mateix tamany que/ el qué tinc dibuixat a Paris, amb la mateixa tela, omplint-la amb una barreja d'/ocre fosc i roig de Pouzzoles amb molta d'aigua-ras, al fons, un cop pintada/ omplir certs espais amb blanc molt líquid, i posant-hi encara per damunt,/ en alguns indrets, algun color, usant la tècnica de "frottis"// [la sèrie de teles sobre fons blau pot suplir les qué vàreig progectar a Varengeville/ i que he perdut, aquelles recordaven excessivament la sèrie de teles sobre fons/ blau fetes fa 12 anys a Paris]// [la "mise en page" de tot això pot fer-la algú altre, per a no perdre temps]// aquestes teles poden fer-se després de l'"autoportrait" i sèrie succesiva, fent després/ la sèrie de grans teles, sèrie de "Daphnis i Clôe", etc., que servirà de parèntesis,/ per a ésser dins d'un altre esprit, i posatme a treballar en acabar, a les grans/ teles partint de formes musicals, etc.// que siguin d'un alt esprit poètic i musical, fetes sense cap esforç aparent,/ com el cant d'un ocell -el començament d'un nou mñn, o el re-/ torn a un de més pur, sense cap dramatisme ni res de teatral, plenes/ d'amor i màgia, fetes d'una concepciñ oposada a les teles d'en Picasso,/ que representen el fi i balanç dramàtic d'una època, amb totes/ les seves impureses i contradiccions i facilitats, que siguin desinteressa-/des com un bon poema o com el soroll de l'aire i el vol d'un ocell,/ belles i pures com tot això// el traç agut i sensible, però d'una manera profunda, no sentimental-/ ment com fa 12 anys, que esdevinguin ara un crit profon, un xiscle punyent// gran violència de color// posar els títols d'una manera molt general, sense detalls poètics,/ diferent de les gouaches de 1940; posar per exemple "Personnages/ et oiseaux", no canviant casi aquest títol// si es retroba l'album fer a Varengeville, consultar-lo abans de/ començar aquestes

teles// abans de donar aquestes teles a dibuixar, pensar-ho bé puix pot ésser preferible de fer-ho/ jo mateix, així ens atendrem més al nou tamany del bastidor i als accidents de la tela,/ i sobre tot posaria en joc la possible evolució de la sensibilitat durant aquest/ interval de temps, donant un nou camí a noves possibilitats// mirats de nou aquests dibuixos de Dbre. 1940 em semblen/ mancats de grandiositat i espontaneitat- això és degut a".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 849.

Fulls solts

1842 [Estudi de composició][Temàtica autoretrat] 1942
Llapis grafit damunt paper de diari, 26'5x25 cm.
Inscripció :
"14/3/42/ groc".

1843 [Estudi de composició][Temàtica personatge devant el sol] 1942
Inscripció :
"24.8.42 III".

1843b [Estudi de composició][Temàtica personatge devant el sol] 1942
Inscripció :
"24.8.42 IV".

1844 [Estudi de composició] 1942
Inscripció :
« "Personnage devant le soleil" No »

1845 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt paper, 15x21'8 cm.
Inscripció :
"2.6.42"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 921.

1846 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt paper, 21'8x 15 cm.

Inscripció :

“2.6.42”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 922.

QUADERN 1847-1888 [1940-42]

Gaëtan Picon va publicar alguns fragments d'aquest quadern sota el títol: *Souvenir d'un poème*, concretament els números FJM 1847 b, 1849 b, 1862 b, 1863 b i 1866 b. Veure Picon, G. 1980. *Carnets Catalans*. Barcelona: Polígrafa, p. 110-117. Al catàleg de l'exposiciñ *Joan Miró 1893-1983* 1993, també es reprodueix el número 1866 b.

1847a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 24'6x33'8 cm.

Inscripció :

""Souvenir d'un poème"/ Palma Mallorca,/ 20.9.40" .

Té adherit el número 1848.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 876; Picon 1976, vol. II, p. 12 i Picon 1980, p. 110.

1847b [Estudi de composició][Anotacions][1940]

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 24'6x33'8 cm.

Inscripció:

" aquesta tela és pensant amb el llibre de Lise Hirtz il.lustrat meu - mirar-lo de nou abans de començar-la// té que ésser un punt de partida vers les teles partint de formes musicals, en quines obres el sentit de/ musicalitat s'accentuarà i deurà precedir-les en la execuciñ// serà d'un tamany molt gran, preparada amb el blanc de céruse i sorra -al damunt d'aquesta/ primera preparaciñ posar-hi un fons de blanc a l'oli matisat de blau, vert, rosa, groc,/ violeta, etc., d'una extrema finesa, fent-lo molt lìquid, amb molta d'aigua-ras// en certs indrets, a l'entorn del dibuix, posar-hi punts amb colors purs// al fons que recordi la irització de l'arc-de-

Sant-Martí// tractar les 2 teles que segueixen/ dins el mateix esperit, són/ recordant "et les seins mouraient" de Péret - re-/mirar els dibuixos i els llibres abans de fer aquestes / teles- puc fer alguns núme-/ros amb pochoir, servint-/ me dels motllos, i altres/ fets a mà, per a què hi/ hagi un contrast// considerar aquestes teles com/ a màgiques decoracions mu-/ rals de la casa d'un poeta/ casa al fons d'un llac.".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 878; Picon 1976, vol. II, p. 14 i Picon 1980, p. 111.

1848 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 21'4x31'1 cm

Adherit damunt el número 1847.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 877; Picon 1976, vol. II, p. 12 i Picon 1980, p. 110.

1849a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 24'6x33'8 cm.

Inscripció:

""Souvenir d'un poéme"/ Palma Mallorca, 30/10/40// (volta)/ 80/ 12/25/80/80/30/30/30".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 879.

1849b [Estudi de composició][Anotacions] 1941

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 24'6x33'8 cm.

Inscripció:

" aquesta tela que hi ha a l'altre cara pot ésser resumida junt amb la que segueix/ dels elements dels dos dibuixos fer-ne una tela - partint d'un element/ per exemple aquest, però directament sobre la tela, no fent com/

havia dit, amb dibuixos preparatoris sobre un paper,/ no, que sigui ben directe// tenir compte en no fer una cosa gratuitament obcena// Montroig 9/IX/41/ aquests dibuixos em semblen mancats de llibertat, pensant excessivament en les formes d'il-/lustrar els poemes - mirar moltes vegades aquests dibuixos, i després dibuixar directament/ les teles d'una manera molt lliure, de poètic record, i de sentit musical/ moltes formes són també repetides// aquestes dos teles que medeixin 3,30x2,50 - o sigui el tamany del paper,/ 0,33x0,25 multiplicat per 10, lo què ve a ésser, com havia ja previst el tamany/ més 1/2 d'una tela de 120f.".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 880.

1850 a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit i llapis de color damunt paper, 24'6x33'8 cm.

Inscripció:

"II "Souvenir d'un poème"/ Palma Mallorca,/ 30.10.40"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 881; Picon 1976, vol. II, p. 13 i Picon 1980, p. 111.

1850b [Anotacions] 1941

Llapis grafit damunt paper, 24'6x33'8 cm.

Inscripció:

"vistos de nou aquests 3 "Souvenirs d'un Poème" en gener 1941 em semblen/ lamentablement pobres i artificials// per executar aquestes obres, prepara la tela com he indicat/ posar-se continuament al devant, mirar un poc aquests dibuixos,/ i llegir els poemes.// que això vagi treballant en el meu esperit, i després, com/ per recordança de tot això fent dibuixos preparatoris/ pas a executar la tela, que té que esser feta amb un gran/ élau de llibertat i de poesia.// seguin en certa manera, el mateix procés per a la

gran /tela de la guerra// Amb aquestes teles té que començar, la meva segona/ etapa final de la meva obra, feta després de tot lo qué/ ting en progecte anteriorment".

1851 [Estudi de composició][Anotacions] 1940
Llapis grafit damunt paper, 33'3x24'8 cm.
Inscripció:
"Danseuse"/ Palma Mallorca. 30.10.40/ fer aquesta tela com la progec-/tada a P.M. en 26.9.40/ que es troba en l'album fet/ de Varengeville// Anular aquesta tela, havent/ desenvolupat posteriorment/ l'album de Varengeville".

1852 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ I"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 882.

1853 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ II"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 883.

1854 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ III"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 884.

1855 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ IV"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 885.

1856 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ V"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 886.

1857 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ VI"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 887.

1858 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ VII"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 888.

1859 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.

Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ VIII"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 889.

1860 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ IX"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 890.

1861 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ X"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 891.

1862 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.
Inscripció:
"Palma Mallorca, / 19.6.41/ XI"
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 892.

1862b [Anotacions] 1941
Llapis grafit damunt paper, 24'6x33'8 cm.
Inscripció:
" I) aquestes [11 teles] fetes a Palma (11 dibuixos) en 19.6.41 sñn per a la sèrie de grans/ teles fetes partint de formes suggerides per la música - aquests dibuixos són/ fets a la catedral sentint cantar, un capvespre en que

no hi havia casi/ ningú i en que la llum que es reflexava per les vidrieres era magnífica,/ els canonges en els seus resos habituals acompanyats pel sò de l'orga// Vistos de nou aquests dibuixos a Montroig en 9/IX/41 em fan l'efecte d'ésser pobres i/ morts - el tìtol de les teles "Evasion musique" em sembla pretenciós - aquestes for-/mes són repetides, les he fet ja anteriorment d'una manera viva - suprimir doncs/ aquesta sèrie de teles, lo què si que puc fer és al fer grans teles, mirar les formes d'aquests/ dibuixos, per a veure si hi noves formes i servir-me'n - al fer grans teles lo/ qué també puc fer és pensar en les coloracions màgiques de l'interior de la Cate-/dral de Palma, i colorir els fons dins d'aquest esperit-".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 893.

1863a [Estudi de composició] 1941

Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.

Inscripció:

"Mont-Roig, / 8/IX/41/(I)"

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 894; Picon 1976, vol. II, p. 19 i Picon 1980, p. 113.

1863b [Estudi de composició][Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm.

" ja indico en una altra banda la qualitat i el tamany d'aquestes teles/ en les superficies blanques posar-hi en certs indrets case-arti,/ així m'enriquirà la materia i al voltant dels grafismes,/ sobre el blanc, posar-hi colors/ d'una suma delicadesa, com a la craie- en la que sols-/ment hi ha un espai blanc, / sobre el negre de la resta de / la tela fer-hi amb blanc algun signe/ i posar-hi algun personatge. / que aquestes teles siguin la magia pura, quelcom d'/evocador per l'esperit, que hi hagi solsament gra-/fismes

i signes, a excepcio d'algun personatge en la / de la sola forma en blanc. - Recordar el pochoir fet/ per New-York en la tardor 1941. // Els grafismes d'aquestes dos teles poden esser fets d'una manera molt directa, amb/ un pinzell de pochoir, com les teles preparades a Palma de la serie de l'album de Montroig.// De les dos teles que quedaran a Barcelona de la serie de teles destruides de Dafnis i Chloe, / una volta treta la preparacio amb décapant, en l'una fer un grafisme ben directe/ amb pinzell pochoir/ i l'altre preparar-la amb blanc molt líquid i després/ fer-hi un grafisme amb roig pouzzoles en la que hi ting que fer taques/ de les teles del Club, començar per a fer-hi un grafisme com he/ indicat".

1864 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 10'7x6'8 cm.

1865 [Estudi de composició] 1941
Llapis grafit damunt paper, 19'5x6'3 cm.
Inscripció:
« Montroig 9.IX.41 ».

1866b [Anotacions][1941]
Llapis grafit damunt paper, 24'6x33'8 cm.
Inscripció :
" I) aquestes dos teles que siguin recordant les fetes a Fr. Mouthon fa uns deu anys, però fetes/ d'una manera directa, que siguin fetes també recordant l'aigua-fort/ gravat per l'"Usage de la Parole" en 1940 - dos grans teles de la matei-/ xa qualitat que les que he mencionat, pintant-les de blanc - primera/ etapa fer la Gran forma al centre- amb un gros contorn - i les formes/ laterals idènticament que si foradés un metall, com en el gravat/

de 1940 - segona etapa fer els contorns d'aquestes formes colorits/- tercera etapa, fer el grafisme -deixar que la tela quedi/ ben seca i després netejar-hi grans pinzells o pots de color i dibuixar-/ hi noves formes, que són les que en aquests dibuixos són en defora/ dels grafismes, i pintar - al voltant de les petites formes dels grafismes hi pot anar un color molt líquid amb forma/ giratòria i que el color quedi transparent per tècnica de / glacis - seria potser preferible després d'haver dibuixat/ amb carbó les grans i petites formes, fer els colors que les tenen que/ envoltar, i després un cop secs aquests colors redibuixar i pintar/ aquestes formes, així serà fet d'una manera més viva - o millor/ encara dibuixar solsament la gran forma central i els colors que l'en-/ volten i després posteriorment dibuixar les petites formes, així serà/ tot més viu-/ aquestes ratlles groixudes a les formes centrals - com forats/ en el metall -, crec al contrari que tindrien que convertir-se en linees primes, d'una màxima agu-/ desa, com si es tractés d'anar tallant la tela, foradant-la, amb unes estisores - crec també/ que per a les formes posteriors que es faran després dels gràfics, cal fer-les sense partir de taques/ que faci en les teles o bé de netejar-hi els pinzells, puix així mancaria de puresa al fer-les/ - que aquests grafismes siguin la màgia pura, i les formes poesia pura-.".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig 896; *Joan Miró 1893-1983* 1993, p. 397.

1867a [Anotacions][1942]

Llapis grafit damunt paper, 7'4x9'4 cm.

"en les teles que hi hagi taques colo-/rides amb colors intensos fer/ un fons de colors barejats/ amb blanc, molt ténues no!."

1867b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 7'4x9'4 cm.

Inscripció :

"II) que aquestes teles, més que una/ sítesis plastica de 1940/42, siguin una síntesis del/ vocabulari plàstic- poetic/ d'aquests anys// que la proporcio d'aquestes/ teles basar-se en les mides/ de 120 p.o. m. aumen-/tant de 1/4 o de 1/2."

1868 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 7'4x9'4 cm.

Inscripció:

""Personnage, oiseau""étoile".// I) aquestes teles representen brutalment la sin-/tesis de 1940-42- poden esser/ fetes després de la serie de teles de l'album/ de dibuixos de/ Montroig, que servira per a re-/ posar-me de les masonites/ petites, i abans de la serie de / trossos de tela, que serà el/ final d'aquesta etapa que prec-/ edira les gran teles del club// fer aquesta serie, ben brutal/ i sintètica, sobre una tela absor-/ vent blanca, pero cercant que/ la tela tingui una bella matè-/ ria de grà deixa molt/ fons blanc calcular la/ mida basant-se en la pro-/ porcio de masonites, grans/ o petites, ja veurem, es un / tamany proporcionat a la/ distància que va de l'angle del/ menjador a on hi ha l'objec-/ te amb dos caps fins a la/ porta del taller."

1869 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper de diari, 8x33'4 cm. Full solt.

Inscripció:

"10/3/42".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 915.

1870 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper de diari, 4'8x32'9 cm. Full solt.

Inscripció:

"(IV)/ 9/3/42".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 914.

1871 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper de diari, 6'8x33'5 cm. Full solt.

Inscripció:

"(III)/ 9/3/42".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 913.

1872 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper de diari, 8x33'5 cm. Full solt.

Inscripció:

"(II)/ 9/3/42".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 912.

1873 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper de diari, 6'7x33'5 cm. Full solt.

Inscripció:

"(I)/ 9/3/42".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 911.

1874 [Estudi de composició] 1942

Llapis grafit damunt paper de diari, 5'3x33'5 cm. Full solt.

Inscripció:

" 7/3/42".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 910.

1875 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt paper de diari, 4'7x33'6 cm. Full solt.
Inscripció:
"(I)/ 6/3/42".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 908.

1876 [Estudi de composició] 1942
Llapis grafit damunt paper de diari, 8'7x33'5 cm. Full solt.
Inscripció:
"(II)/ 6/3/42".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 909.

1877 [Estudi de composició] 1942
Inscripció:
"Auto-retrat/ Palma, 13-4-42 (no)"
Llapis grafit damunt paper, 19'9x12'5 cm.

1878 a [Estudi de composició][Temàtica autoretrat]
Llapis grafit i llapis carbñ damunt paper higiènic, 18'5x12'1 cm. Full solt.
Inscripció:
"(volta)".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 919.

1878b [Anotacions] 1942

Llapis grafit i llapis carbñ damunt paper higiènic. 18’5x12’1 cm. Full solt.

Inscripció:

“ [Le vol de l’ois] 26/3/42 / “Auto-portrait II”/ sobre la mateixa tela que/ l’altre -fer el traç del/ voltant de la cara ben/ groixut - a l’omplir la/ tela, deixar certs espais,/ al voltar les formes,/ amb la tela natural.// recorda massa les temperes/ i dibuixos - suprimir/ aquesta pintura i fer/ la següent, que/ és la vertadera/ sintesis de l’auto-retrat.”

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 920.

1879a [Anotacions][Temàtica autoretrat][1942]

Llapis grafit damunt paper. 12’4x17’5 cm. Tros de carta.

Inscripció:

“II) els solcs del devall de l’escala simbolitzen la/ terra llaurada d’un paisatge// anar al pati de Llotja i mirar una esculp-/ tura amb un mussol a la mà”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 917.

1879b [Anotacions][Temàtica autoretrat][1942]

Llapis grafit damunt paper de sobre, 12’4x17’5 cm. Full solt.

Inscripció:

“ I) auto-retrat - no hi ha raó per - pintar-lo exac-/ tament com quan el vàreig dibuixar, puix respon/ a un altre estat d’esperit- que aquesta obra uneixi/ el retrat I Reproduït al llibre, amb la sintetis/ que tenia progectada - que aquesta obra sigui rica-/ ment plena de símbols, i de records expressats/ simbòlicament - que sigui misteriosament/ impressionant-certes coses que siguin d’una tècnica extremadament poussée-el rectan-/ gle del debaix de l’ull simbolitza el record/ de la samarreta groga amb la que jo

havia pro-/gectat fa 25 anys el meu auto-retrat, per això/ té que haver-hi un costat groc - la mena de/ caixal que surt d'aquest rectangle simbolitza l'espe-/ rit de les grans teles de 1933 -la bola al vestit a mà esquerra/ simbolitza el màxim despullament i una bola sobre un cel blau/ com vareig fer- que el record del gos lladrant a la/ lluna sigui ben viu - que aquesta tela sigui grandiosa/ segueix."

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 916.

1880 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 7'8x9'2 cm.

Inscripció:

"per aquestes dos teles es podria treballar, si sobren, en dos de la serie de dafnis i Chloe, de Barcelona"

[Aquesta anotació va amb els números FJM 1881 a/b]

1881 a [Estudi de composició] [1941]

Llapis grafit damunt cartñ, 33'5x22'7 cm.

1881 b [Estudi de composició] [1941]

Llapis grafit damunt cartñ, 33'5x22'7 cm.

1882 [Anotacions] 1941

Llapis grafit damunt cartñ, 29x21'4 cm.

Inscripció:

"Tela sense preparar com la de Casa/ Artes, en certs indrets posar-hi Case-Arti. / i en certs llocs alguns grum, al damunt/ de certs indrets de Case-Arti una 2ª o 3 / i omplir-la finalment de vert cadmium. Palma Mallorca/ 18/XII/41 (II).

1883 [Estudi de composició][Anotacions] 1941

Llapis grafit damunt cartrñ, 33'9x25 cm. Full solt.

Inscripció :

" Mont-Roig, 16/VII/941/ "[Portrait] Souvenir de la Reine Marie-Louise de Prussie" (II)/ Tela 120 f. sobre tela absorvent Castelucho i fons vert Cadmium/ fer aquesta pintura juntament amb la "toilette matinale", "le vol de/ l'oiseau sur la Plaine" i els "Paisages" de Varengeville.// això prova lo completament anecdòtic de la data i de la continuitat del camí/ de l'esperit, per complicat que a primer antuvi sembli a primer moment./ arrivar a la màgia i grandiositat dels símbols egipcis.// aquest dibuix és fet mirant els dibuixos preparatoris fets per aquesta mateixa tela, fa/ anys a la rue Tourlaque - en certs indrets usar un pinzell de pochoir i posant gruix/ de color en la tela fer que quedi com un granulat.// preparar la tela amb vert Cadmium o Veronés d'una manera ben irregular./ trossos amb color molt líquid i altres més espés - que els colors/ de les formes siguin ben màgics, no limitant-me a posar vermell al costat d'un vert/ sino cercant noves relacions de colors com en les darreres temperes de 1941".

Reproduït a *Obra de Joan Miró 1988*, fig. 897; *Joan Miró 1893-1983* 1993, fig. 83 XV.

QUADERN 1889-1919 i 4522. [1940-41]

Gaëtan Picon va publicar alguns fragments d'aquest quadern sota el títol: *Palma de Mallorca*, concretament els números FJM 1899 b, 1906 b, 1918 b, 1919 b, i un fragment afegit.

Veure Picon 1980, p. 123-126.

1889 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt cartolina, 31'6x23'8 cm.

Inscripció :

" (s.c.) Joan Miró//Palma Mallorca,/ 12-12-40/ "Personnage dans la nuit".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 801.

1890 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció :

"Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit".

1891 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció :

"Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit".

1892a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció :

« Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit ».

1893 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.
Inscripció :
“ Danseuse”// Palma mallorca// 12.12.40"

1894 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1895 a [Estudi de composició][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1895b [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.
Inscripció :
“”Personnage dans/ la nuit”/ Palma mallorca,/ 12-12-40".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 809.

1896 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.
Inscripció :
“Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit”.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 810.

1897 [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.
Inscripció :

"Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 811.

1898 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1898b [Estudi de composició][Anotacions] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció :

""Danseuse"/ Palma mallorca, 31.10.940/ fer-la com la tela progectada/ a P.m. 26.9.40, que es troba/ en aquest mateix album".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 812.

1899a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció :

"Varengeville sur mer// mercredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 813.

1899 b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Té adherit el dibuix número 1900.

Inscripció :

""Le chant du gorge-bleu à [minuit] midi et [la] la jolie jeune-/ fille sautant à la corde à l'heure du léver/ du soleil devant l'Océan Atlantique"/ Palma mallorca, / 23.12.40./ en aquesta tela, i en altres d'aquesta sèrie fer un grafisme/ concient, com l'ocell de la part superior, dibuixant-lo abans,/ i

un altre d'inconcient, com en el de la figura de la / part inferior, a mà dreta//.".

Reproduït a Picon, 1980, p. 123, *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 815 i Gimferrer 1993, fig. 745.

1900 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 15x9'5 cm. Adherit al número 1899.

Inscripció :

""Le chant du gorge bleu à minuit et la/ jeune fille sautant à la corde à l'heure du léver du soleil devant l'océan Atlantique"

1901 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1902 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1903 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1904 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1905 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1906 [Estudi de composició][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

1906b [Estudi de composició][Anotacions] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

" "les ailes d'une hirondelle de mer battent de joie devant le charme/ d'une danseuse à la peau irisée par les caresses de la lune"// tela 120 P. sobre la mateixa tela i idèntica preparació que la sèrie de/ pintures blaves progectades el mateix any a Palma// aquesta tela pot considerar-se com la síntesis de vàries recerques/ de fa molts anys, amb signes poètics i gràfics purs// vist de nou aquest album a Palma i després de 6 mesos d'ha/ ver-lo perdut, em sembla absolutament nul/ (els de Varengeville)/ - consultar-lo no/ obstant abans de començar les teles blaves// això prova la necessitat absoluta de meditar llargament i freda-/ ment les teles abans d'aventurar-se a realitzar-les// no defugir els fets del destí per contradictoris i enutjosos que/ de moment puguin semblar, més tard poden coordinar-se/ amb la recta trajectòria de la vida i de l'obra//. Considerar aquesta sèrie de teles com a signes esquemàtics, punyents,/ de pura poesia, crit de l'esperit, com les futures aigua-forts.// que aquests signes esquemà-/ tics tinguin un enorme/ poder suggestiu, altrament/ serien cosa abstracta i/ per tant morta.//".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 816.

1907 a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

"Palma mallorca/ 26.9.40".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 817.

1907 b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

"Personage dans la nuit/ Palma Mallorca, 12.12.40 »

1908 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

"Personage dans la nuit/ Palma Mallorca, 12.12.40 »

1909 [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

"Personage dans la nuit/ Palma Mallorca, 12.12.40 »

1909b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

""Les Amoreux"/ Palma mallorca, 31-10.40/ fer-la com la tela progectada/ a Palma en 26.9.40, que està/ en aquest mateix album".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 818.

1910 [Estudi de composició][Temàtica els enamorats] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

"3h. 15 du jeudi 7 mars 1940/ Varengeville sur Mer".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 819.

1911a [Estudi de composició][Temàtica els enamorats] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

Inscripció:

“ vendredi 8 mars 1940/ 10 h. 40 du matin/ Varengeville sur mer”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 820.

1910 b [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1911 a [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1912 b [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1913 a [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1913b [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

Inscripció:

““Personnage dans la nuit”/ Palma mallorca./ 12.12.40".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 821.

1914 a [Estudi de composició] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

Inscripció:

“6 h. 12 après-midi/ vendredi 8 mars 1940/ Varengeville sur mer”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 822.

1914b [Estudi de composició][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1915a [Estudi de composició][1940]
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1915b [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.
Inscripció:
“”Personnage dans la nuit”/ Palma mallorca, 12.12.40".
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 823.

1916a [Estudi de composició] 1940
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.
Inscripció:
“9 h. 30 matin/ du samedi 9 mars 1940/ Varengeville sur mer”.
Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 824.

1916 b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1917 a [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1917 b [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 31’6x23’8 cm.

1918b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

" al cap de 9 mesos-coincidència per a ésser el mateix temps em-/ pleiat en fer "La Ferme", que fou el resum d'una part de la/ meva obra i al mateix temps la gestació de part de la me-/ va obra que devia fer després - faig a Palma altres dibui-/ xos partint i posant en ordre els d'aquest album fets a Varen-/ geville i que es relliguin a la meva època sobre fons/ blau, però més purs i més potents - la primera vegada/ de veurels aquí a Palma em semblaven inútils i una/ repeticiñ d'altres coses, però ara en mirar-los de nou i fer/ aquests nous dibuixos, crec seran, una vegada executats,/ d'un gran valor, el barboteig d'una manera d'expressiñ/ que sortirà després de la catàstrofe i runes de l'època actual.// poden ésser fets amb teles 120 P. sobre una tela ja pre-/ parada, blanca, ben groixuda i consistent - donar-hi/ una capa amb sorra, com fa en Braque, deixar-la re-/ posar un any, després donar-hi una nova capa de blanc i immediatament al damunt amb un fregall/ un drap, amb la mà o un pinzell d'emblanquinar/ mallorquì, posar-hi un poc de blau de Prússia que/ al barrejar-se amb el blanc faci un color com/ bleu coroeleum molt pàlid, com si fos a la craie/ en certs indrets solsament, deixant espais de/ tela amb el blanc pur, que sigui fet d'una manera/ irregular, ben viva.// les ratlles que hi dibuixi al damunt que siguin/ ben agudes, crits punyents de l'ànima, barboteig/ d'un nou mon i nova humanitat que s'aixeca/ de les runes de la podridura d'ara.// que dongui la impressió de serenitat// en certs indrets usar un pin-/ zell rodó groixut per a fer els/ contorns, altres en canvi ex/ tremadament prims i aguts.// pensar en la gran im-/ portància de la ma-/ tèria i la tècnica.",

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 825.

1919a [Anotacions] 1940

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

" 9 h. 55 matin/ samedi 9 mars 1.940/ Varengeville sur mer".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 826.

1919b [Anotacions][1940]

Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm.

Inscripció:

"[Teles 80f. sobre tela absorvent castelucho/ preparades com si fos a la détrempe, d'una manera irregular, amb Bleu coeuroleum/ usar un fregall per a preparar-les. que/ la superficie blava no sigui opaca, ben/ transparent, deixant veure en certs indrets/ la tela casi blanca.].// no esser masa esclau d'aquets dibuixos de Varengeville/ partir-ne solsament, conservar l'esprit/ que els informa, pero enriquint-los i que / esdevinguin plàstics, pero sense deixar/ que subsisteixi aquest grafisme, expressiñ/ pura de l'ànima.// Els primers dibuixos son pobres i pensant/ massa amb realitzacions meves anteriors.// Per a enriquir-los i fer-los més autèntics/ començar a dibuixar els darrers, així els/ primers beneficiaran als darrers i s'establi-/rà un equilibri."

4522 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 23'8x31'6 cm.

Inscripció:

"Varengeville sur mer/ mercredi 6 mars 1940/ de 11h. à minuit".

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 803.

4522 b [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 23’8x31’6 cm.

Inscripció:

“Danseuse”// Palma mallorca, 31.10.940// fer-la com la tela progectada a// P.m. en 26.9.40, que es troba// en aquest album”.

Reproduït a *Obra de Joan Miró* 1988, fig. 804.

Estudis de composició i anotacions

Gaëtan Picon va publicar alguns fragments d'aquests fulls sota el títol: *Dafnis i Cloe*, amb els números FJM 4394 a, 4394 b, 4395 a, 4395 b i 4396.

Veure Picon 1980, p. 122.

4307 [Anotacions]

Inscripció:

Rimbaud/ mu col. Prats/ musica/ Bach/ Mozart/ Poetics"

4394 a [Anotacions]

Inscripció:

"Daphnis et Chloé/ [gouaches sur un parchemin entier]/ [Tableaux-Musique-Evasion]/[6 teles sobre tela absorvent/Castelucho preparades amb colors/decoracio, com la serie 1933./ 1/1/2 0 2 vegades més grosses que / 100 i 120. Pensar en les teles/ 1.933, anant més enllà i amb/ les aquarel.les 1.939 que/ em portin a la tela de la / guerra i em prepa-/ rin per un realis-/me i formes/ abstractes i poetiques].// [Cobrir amb colors gouache que venen d'ocasio/ varies teles absorvents (de 10 a 15 i pintar-hi al damunt]// [Fer un llibre amb reproduccions de les teles més/poetiques, amb porchoirs, gravats i els meus poemes,/ enriquint aixi el llibre-objecte.] [Fer una gran tela record de les guerres que he viscut, amb una banda el paisatge etern, amb una plan-/ta que l'engendra a la terra i creix, juntament/ amb els sols del llaurador -a l'altre cos-]".

4394 b [Anotacions]

Inscripció:

"[tat, en oposiciñ, la part tragica, amb un/ infant mort, un gos lladrant, i mes cases/ cremant; al cel un aparell volador/inventat, amb un homa diabolic tirant/bombes -Que sigui una tela oposada/ al teatralisme de Guernica- El xoc de/lo tràgic [amb] (temporalment humà,/ amb lo etern del paisatge, que sigui/ben punyent i visible)]// [Aquesta tela té que ésser molt gran; preparada amb/blanc de ceruse i sorra, com fa en Braque./ mirar durant molt de temps aquesta superfi-/cie blanca per a que em suggereixi, imatges,/ sense fer estudis preparatoris, al contrari/ de lo que feu en Picasso amb Guernica.-/ aquesta obra pot ésser feta després, de la/ serie Evasion-Musique; després anar/vers un realisme, fregant la terra(, paisatges i natures mortes (pensant amb les grans/ decoracions romàniques)]"

4395 a [Anotacions]

Inscripció:

"[Fer juntament amb això una serie de 6 teles, del/ mateix tamany que musique-Evasion, fetes i / concebudes amb complerta llibertat, amb / gradiositat de ritme, sobre un fons blau/ preparant la tela amb blanc de céruse i/ sorra, com si fos una paret- Gran/ llibertat i grandiositat de ritmes.]// [Em sembla que a Barcelona varen quedar uns/ pots de Blanc Artes que sobraren de preparar/ les grans teles sobre fons blanc, en aquest/ cas agafar grans teles (que podrien ésser descomptades de la serie de teles blaves, amb sorra) preperan-/les amb terre de Pouzzoles, i un cop ben seques/ fer-hi grans taques de blanc (un poc dintre l'/esperit de les grans teles blanques fetes a Francai/ Mouthon) ben lliures com les teles blaves - si encara/ sobres pintura blanca preparar una serie de/ teles ben groixudes, com de tapiç, amb/]"

4395 b [Anotacions]

Inscripció:

"[aquest blanc barrejat amb molta/aigua-ras i treballar-hi]// [Per a la gran tela record de la guerra fer la/ mateixa dimensio de Guernica aproximadament./ Posar-hi un gall i un llop rossegant/ ossos- mirar molt les grans pintures romàniques]// [Per aquesta gran tela servir-se del gall fet/per a Verve; tractar-la com "la Ferme", que/ en sigui una replica- molt poetica, pensant/ amb Bréughel i també amb Chagall,/ posant-hi ocells i animals que toquin, /instrument de musica, ocells sobre les/ branques tocant el violi, etc..// Que aquesta tela es treballi dintre el meu/ esperit lentament ara (1940) i que quan/arrivi l'ocasiñ la prepari en blanc,/ la deixi al taller devant meu per a / que es vagi treballant més dintre meu,]

4396 a [Anotacions]

Inscripció:

"[partir d'aquesta superficie blanca que/ m'anirà creant imatges, que aniré dibui-/xant i estudiant sobre papers i altres teles./ identicament com Picasso en Guernica./ per a començar a dibuixar sobre la/ tela definitiva quan s'hagi seguit aquest/ procés -Procés oposat den Picasso, que/ partia de la realitat. jo partiré de/ l'esprit i de la superficie blanca de/ la tela]// [Per a fer aquesta gran tela mirar les meves/ obres antigues -veure catàleg Matisse 1.940-/ que tota la meva obra hi sigui resumida,/ treballar-hi anys]// [Per a les teles Musique-Evasion, posar abans a la paret/ uns papers blancs, escoltar música i dibuixar sobre/ aquest paper les formes i ritmes que em suggereixi, / servint-me d'aquestes formes, signes i ritmes com a/ punt de départ.]".

4396 b [Anotacions]

Inscripció:

"[Ordre de treball// I. Grans teles Paris// II Petites teles Paris

III la toilette matinale// IV le vol de l'oiseau sur la plaine i Paisatges/ (teles 120) de Varengeville// V Auto-retrat i variants// VI Natura morta del vas de llet i una cirera/ que em concentri per a arribar a]// VI Sèrie de 30 teles 80 f. fons blau// VII Sèrie "4 Femmes" (teles 100p.)// VIII Sèrie teles sobre fons blanc de Barcelona/ començant enre temps [sèrie]// IX Sèrie personatges juntament amb// X Sèrie pintures Montrog, que seran acabades/abans.// XI Anar preparant la resta, pesant/ sempre amb un paisatge]."

4397a [Estudi de composició][Anotacions]

Inscipció:

"[La tela de la cirera, com la de l'ou, el prèssec i l'insec-/te poden esser pintades al damunt de masonite prepa-/rada amb Case-Arti i després fregant-hi paper de vi-/dre per a que la superficie sigui ben fina -aquestes teles podrien esser fetes, com a interval i re-/pos abans de començar <u>la meva obra</u>, (pint/tures Mont-roig i grans teles Paris)]// [Dibuixar-les abans amb llapiç plom, sobre la / masonite, ben dibuixades]// [aquestes teles "realistes" podrien ésser/ pintades, com a interval, a Mont-/Roig junt amb la escultura./ (alternant]"

4397b [Anotacions][Referències bibliogràfiques]

Inscripció :

"Facteur Cheval// Henri d'Ofterdringen –Novalis// Werther- Goethe Poemes Tieck// "Théogonie" d'Hésiode// "Les travaux et les jours" "Poémes" de Pindare// Mirñ. / 1/10."

QUADERN FJM 4398-4437. 1941-42

Margit Rowell va transcriure aquest quadern amb el títol *Working Notes, 1941-42*. Veure Rowell, M. (Ed.). 1986. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. Boston: G.K. Hall, p. 175-195. La traducció al castellà és a Rowell 2002, p. 251-277.

Es tracta d'un quadern de quaranta pàgines i de reduïdes dimensions: 21'3x15'5 cm. amb tapes blanes i fulls marcats per línies.

4398 [Anotacions]

Inscripció:

"començada a Mont-Roig en juliol/ 1941".

4399 [Anotacions]

[Hi ha un retall d'un anunci de diari adherit damunt aquesta pàgina del quadern, amb la següent publicitat: Pasta de Cera//El fang preferit pels/nostres millors artistes/ Olivera, 25-telèf. 31816]

Inscripció:

"Esculptura i taller (I)// Per a esculptura, servir-me dels/ obgectes que colecciono com a punt de/ départ, de la mateixa manera que/ em serveixo de les taques de paper i acci-dents en les/ teles -fer-ho aquí al camp/ d'una manera ben viva, en contac-/te amb els elements de la natura./ Fer un moulage d'aquests objectes,/ i anar-hi treballant al damunt/ que l'objecte no resti com a tal,/ com fa en González, sino que es/ converteixi en esculptura, no fent/ però com fa en Picasso. fer en cer-/ta manera com un collage de diver/-sos elements. els objectes que/ tinc a Barcelona que no restin/ com a tals, sino que esdevinguin esculptures.// per a treballar d'una

manera/ més viva i directa treballar/”

4400b [Anotacions]

Inscripció:

« armat, i després cercar matèries/ per a colorir-les que resisteixin la/ intempèrie. Eclabousser aques-/ tes masses de ciment amb blanc/ i després colorir-ne fragments amb/ colors ben violents, recordant els/ xuilets de Mallorca, posant aquests /colors bé sigui sobre el ciment direc-/tament bé sobre el blanc, com faig/ en les meves pintures, d’una manera/ ben viva i directa, amb respecte/ de la matèria. Així establiré/ un lligam amb la resta de la meva producció i amb els obgectes reals/ de la natura, arbres, arrels, es/ lligarà amb aquests i amb el/ cel, atmósfera, muntanyes, etc./ Foses amb aram les meves/ esculptures, a excepció de rares/ vegades, serien cosa morta de / museu// (Segueix)//”

4399 b [Anotacions]

Inscripció:

« sovint à plè aire.// és en la esculptura que crearé un món/ verament fantasmagòric de mons-/ tres vivents, lo qué faig en pintura/ és més convencional.// construir-me un gran taller; plé/ d’esculptures; que a l’entrar-hi/ produeixi una fortíssima impressió,/ de trobar-se en un món nou./ les esculptures, diferenment de/ les teles que estan girades contra/ la paret, o amb les imatges fetes/ sobre una superfície plana, tenen/ que semblar monstres vivents,/ que viuen en el taller - món/ a part.// fer fondre el metall dels tubus que/ guardo buids, i a partir de les formes/ aquestes que s’obtinguin.//”

4401 [Anotacions]

Inscripció:

"Aigua-fort// Posar-me al devant llaunes de/ capses de galetes i mirant les for-/ mes que em suggereixen els acci-/ dents i reflexes, dibuixar amb/ l'agulla d'una manera casi au-/tomàtica sobre el metall.// Com se guarden els gravats per/ a qué el paper no es piqui?-/ Amb un armari obert per a/ qué l'aire hi circuli i eviti / que la humitat hi penetri?.// al fer la sèrie de grafismes cercar/ en alguns gravats de trobar la quali-/ tat que en 1941/42 trobava al dibui-/xar amb una pluma i tinta xina sobre/ paper mullat. això ja ho havia/ fet en Pablo usant un vernís especial/. per a obtenir un nou traç, com en el/ paper mullat quan aquest ja està sec,/"

4401 b [Anotacions]

Inscripció:

"gravar en la planxa, quan ja s'ha ti-/ rat el primer estat amb el grafisme/ a l'aigua fort, al burin i a la pun-/ ta seca. podria mirar també/ lo qué dona el gravar directament/ sobre el metall preparat amb el/ vernis especial de qué he parlat,/ amb el burin i punta seca i després/ fer mordre la planxa. en aquestes/ planxes podria donar-hi també alguns/ tocs d'aqua-teinta identicament/ com feia en 1941/42 al enriquir/ els dibuixos amb tocs d'aquarel·la/ i gouache.// en Goya en totes les aigua-forts hi apli-/ ca l'aqua teinta. és indispensable / que jo coneixi aquest procediment i l'/apliqui en els meus gravats lo qué en/ donarà infinitamént més de possibi-/litats.// fer gravats de color és una cosa/"

4402 [Anotacions]

Inscripció:

"morta. fer-ho com se feia abans,/ gravar en negre i colorir-los a la/mà.// Preguntar a n'en Man Ray si gravant/ amb un punxñ sobre una

placa puc ob-/ tenir un resultat . colorir després la/ superfície com les postals que adjun-/ to, es podria també, si és possible, / aplicar-hi algun collage realista com/ en aquesta postal i a partir d'això. Esser un auto-didàctic en la/ tècnica -com en els dibuixos de/ 1942- així faré belles troballes.// Era un gran error lo qué feia fins ara/ que no volia borrar mai el traç sobre/ el metall, al contrari, al cap d'/un temps d'haver gravat una plan/xa reprende-la, borrar-la tota si/ així em sembla, i pensar que d'/ una suma de destruccions és d'allà/"

4402 b [Anotacions]

Inscripció:

« a on ne surt quelcom de fort// al damunt d'una planxa impri-/ mir-hi fulles, esquelets, espines, / etc, com en les pedres prehistò-/riques que són al Museu de/ Barcelona.//"

4403 [Anotacions]

Inscripció:

"Litografia// no volguer fer una ratlla com/ si fos al damunt d'un paper tenir/ compte del grà de la matèria, pen-/sar en un traç fet amb carbó o/ guix al damunt d'una paret gra-/ nalluda// en la litografia en color podria seguir/ el mateix procés que en els grans dibui-/xos colorits preparats a Montroig en/ 1941. partir d'unes taques de color/ posades sobre la pedra i després fer el/ grafisme amb negre, o vice-versa/ començar per aquest i després colorir-lo./ fer el grafisme indistintament/ amb llapiç o pinzell. es podria/ partir també d'una forma calca-/ da sobre la pedra, feta sobre paper/ rapport, cercant una matèria, com/ paper de vidre per exemple. mi-/ rar també si és possible treballar/"

4403b [Anotacions]

Inscripció:

“sobre paper rapport amb colors, / i calcar així sobre la pedra formes, / i matèries colorides, així seria més/ ric el gravat. usant una pluma/ d’oca amb tinta o bé una canya, / crec podria trobar un traç molt/ viu com l’obtingut dibuixant amb/ tinta sobre paper mullat.// al fer les lithos no tenir el prejudici/ de fer-ne una després de l’altra, fer/ com he fet a Montroig l’estiu 1941,/ preparar-les totes juntes, quan no/ treballi anar-les mirant i fer-hi lo/ que se m’ocorri, que és vagin fent so-/les, com els dibuixos i pintures. no/ tenir tampoc el prejudici de fer la/ sèrie de lithos amb tinta després de fer/ les de llapiç, mirar de procurar-me/ tinta ara i preparar-les conjunment/ i fer-les plegades. en anar-les dibui-/xant fer que el traç agafi una mà-/xima importància, omplint sobra-//”

4404 [Anotacions]

Inscripció:

“ment de negre rarìssims espais, com/ els raríssims espais omplerts de color/ en el grans pastells, i que aquests ne-/gres agafin la importància dels punts/ lluminosos en els interiors holandesos/. servint-me d’una pluma d’oca/ o canya podria obtenir la qualitat/ d’un traç sobre paper mullat// em temo que les coses que volia impri-/mir amb tinta sobre el paper com/ a punt de partida no tindran força. en penso seria millor fer un/ grafisme usant el llapiç a ben plà/ per a obtenir una ratlla gruixada/ sobre les fulles de paper qué tenia des-/ triades per a treballar amb tinta, / puix el llapiç tindrà al meu en-/tendre una bellesa i pastositat que/ la tinta crec no tindria. lo qué si/ podria fer a l’imprimir aquestes/ lithos, fer abans sobre la pedra/ les aplicacions que havia progra-/mat, amb tinta. en altres fer-ho//”

4404 b [Anotacions]

Inscripció:

"després al damunt del dibuix, pro-/ cediment un poc semblant a les aigua-/forts sobre-impreses, així tindré/ belles sorpreses. agafar una/ pedra, omplir-la de negre i amb/ un clau anar-hi gravant./ tot lo qué havia progectat fer/ com a départ amb tinta litogrà-/ fica puc fer-ho en la sèrie/ de teles de trossos de Barcelona.// Reserar-me una fulla de paper/ blanc per a provar-hi els diversos nú-/ meros dels llapiços i després esclafar-/hi els trocets obtinguts fent-hi punta,/ i partir de tot això// en Dufy il·lustrà un llibre d'Apolli-/naire amb lava sobre pedra i podria/ també fer això//"

4405 [Anotacions]

Inscripció:

« Gravat sobre fusta// fer uns gravats sobre fusta par-/ tint de les nervures d'aquesta.// es podria fer una sèrie de gravats partint / dels retalls de paper obtingus per la/ Maria Dolors. enganxar aquests retalls / o fragments, sobre les fustes, partir d'/ aquestes formes i anar dibuixant; co-/ lorir-los després, tot això pot ésser d'una/ gran força// diu en Ricart que per a els col·leccio-/ nistes de gravats al boix és preferit el/ gravat en negre, puix així es veu/ millor la tècnica; es coloreixen/els qué es tinguin que penjar solsa-/ment// antigament els gravats eren colorits amb els dits//"

4405 b [Anotacions]

Inscripció:

"per a veure lo qué dona el gravat,/ una volta encré, s'hi posen pol-/ vos de talc al damunt//."

4406 [Anotacions]

Inscripció:

"Gravat sobre linoleum// a l'improvitzar eines, servir-me / de les qué usava el meu pare per/ a treballs de rellotgeria i que sñn a/ Montroig.//"

4407 a [Anotacions]

Inscripció:

"Cerámica//" Agafar gerres com les de Felanitx/ i fer-hi cagarrets al damunt, amb/ un cornet, com fan els pastissers;/ aplicar-hi també al damunt,/ ocells i formes; gravar-hi també/ amb un clau formes, com si fos/ a la punta seca.// Anar al Museu Prehistòric del Parc / i mirar les espléndides formes de / les gerres de l'època de les cavernes /. -es podrien refer aquestes formes,/ cercant a l'ensems una bella ma-/tèria -fer també gerres ben grosses./ -es podria treballar amb un punxó/ quan el fang és encara tou, i fer-/hi grafismes, com també relleus/ amb un cornet// fer una rengla de rajoles amb/ signes, com la tela "salsitxa"/ i plats//"

4407 b [Anotacions]

Inscripció:

"En la prehistoria mexicana hi/ havia gerros amb una capa de roig/ brunyida (llis brillant) i al/ damunt un dibuix amb negre,/ com en els vasos grecs// en la gerreria hi ha grans possibilitats; / agafar un gerro amb el fons fet amb/ vernis groc, alguna taca verda i/ després un dibuix ben agud amb color / siena -anar a cercar lo més/ pur i popular// en Llorens al fixar els gerros amb/ un pulveritzador i vernis blanc ob-/ té una bella qualitat -abans de coure/ presenten sobre el fang alguna/ ratlleta fonda que suggereix/ formes; partint d'aquestes formes,/ dibuixar abans de que s'assequi/ el vernis, d'una manera ben agu-/da, i després pintar-los deixant el /fons blanc//

4408 [Anotacions]

Inscripció:

“Esmalt//”

4409 [Anotacions]

Inscripció:

“ Vidres color// gravar el vidre i fer-hi alguna / aplicaciñ amb color//”

4409b [Anotacions]

Inscripció:

“ Monotipia// Hi ha grans possibilitats -es pot treballar / sobre vidre (podria usar trossos rom-/puts irregulars) i sobre planxes de lito-/ grafia- Es poden tirar a casa, sense/ tórcol, apretant amb el puny -/ començar per a preparar el fons,/ juxtaposant en la impresió diverses/ planxes -oli, gouache, pastell (que/ a l’anar sobre paper mullat des-/ prés donaria una bella matèria,/ i darrera planxa amb un grafis-/ me negre - Fer grafismes rascant/ amb una canya sobre fons negre/ o fosc - Usar per a la impresió va-/ ris papers, robes, papers secant/ i barba - En Sanjuan coneix/ la técnica//”

4410 [Anotacions]

Inscripció:

« Pirogravat// Inscriure signes mágics en ossos i/ fustes // gravar obgectes populars com culleres/de fusta, etc.// mirar si es pot treballar sobre/ una pell sensera com les qué/ usen els boters per a fer botes per/ a posar-hi el vi, com les que/ prenen els pagesos per anar al/ camp// Per a treballar servir-se, ademés de/ les eines especials, ferros de/ qualsevol

mena; partir de les for-/ mes i taques obtingudes amb aquests ferros,/ i anar-hi treballant després. po-/ sar-hi també algun color. usar/ trossos de fusta de la fábrica.//"

4410 b [Anotacions]

Inscripció:

"Pirogravar sobre carbasses pintades/ abans de blanc, a la tempera, i/ posar-hi una volta dibuixades un/ poc de color// L'Odette Gomis té un aparell i coneix / la tècnica; demanar-li també l'/adreça de la Maison de l'Artisanat/ de Paris, a on se troben tota mena de coses referents als oficis d'art// es pot pirogravar sobre roba usant agulles especials// obgectes per a pirogravar i forca per a/ batre; planxa fusta per a planxar; esclops;/ obgectes per agricultor; sedás; obgec-/tes cuina del Preu Unic; obgectes/ d'Ibissa, com castanyoles molt grosses,/ tambors, etc; post per a rentar roba;// la llenya que vàreig usar a can Gomis en/ 1.942 era d'olivera// (segueix)//"

4411 a [Anotacions]

Inscripció:

"Volta// La Sra. Paulì coneix una profe-/ ssora de Pirogravat -que em do-/naria indicacions de mate-/rial//

4411 b [Anotacions]

Inscripció:

« en Puig (de Sarrià) és pro-/fessor de pirograbat//»

4412 [Anotacions]

Inscripció:

"Varis// Pel procediment de la cera/ perduda -en Braque m'ho ensenya/ va -es podrien fer uns grafis-/ mes que podrien esser després/ passats en or, com feien els mexicans primitius//"

4413 [Anotacions]

Inscripció:

"Pintura// La preparaciñ de la sèrie de grans teles de/ "Dafnis i Cloe" es molt deficient; apre-/ tant un poc per darrera amb el dit salta/ la capa preparatòria - treure aques-/ta preparació mitjançant el décapant,/ després donar-hi una capa de blanc/ de céruse o caseina, preparació que/ fan en Braque i en Balthus, donar-/ hi una capa molt lleugera de gris,/ fer-hi dibuixar amb el procediment/ de la llanterna l'ampliaciñ dels meus/ dibuixos, fixar-los, passar-hi un/ paper de vidre per a treure la capa de fixatif que pugui quedar al damunt,/ i que podria impedir que el color s'/adherìs bé a la tala, passar-hi fi-/nalment guix pel damunt i allavores/ posar-me jo a redibuixar aquestes/ teles. altrament, apart lo de-/ficient de la preparaciñ de les teles,//"

4413 b

[Anotacions]

Inscripció:

" aquestes resulten ara cosa morta,/ i aquesta impressiñ s'accentuarà sens/ dupte el dia que comenci a treballar/ en la resta d'aquestes teles, puix les qué/ són ara a Barcelona quedarien com-/pletament desplaçades - Dibuixar/ d'un <u>sol buf</u> tota la sèrie, d'una manera/ molt simple, aprofitar-me de les/ darreres troballes meves i atenen-/ me a les notes pres anteriorment en/ altres quaderns. - Emplear una tela/ molt forta, peró llisa, i servir-me/ en varis intérvals de la pedra ponce/ per a obtenir una més gran

bellesa/ de matèria// quan organitzi el meu taller definitiu/ fer una bona tria de coses i destruir les/ qué no tenen interes// al trobar-me de nou al taller de/ Barcelona em donà la impressiñ que/ sovint m'he deixat portar pel geni, //"

4414 [Anotacions]

Inscripció:

" en el sentit fàcil del mot, com passa/ sovint amb Picasso, al que dec no/ obstant l'haver-me obert moltes/ portes. Controlar-me amb en/ Braque, per tot lo qué sigui ofici, sere-/nitat i reflexió. aquest està man-/ cat del geni del primer qui manca / a l'ensems de les qualitats del segon;/ lo que fa que les seves obres, força / sovint, al reveure-les al cap d'uns/ anys apareguin com a cosa morta/ i de moment, sense una raó for-/ta d'existir// al venir de nou a Mont-Roig i fer/ una revisiñ de la meva obra m'ha/ semblat aquesta una cosa molt/ forta i molt filla d'ací - al veure/ el paisatge del "mas", amb aquestes/ planes tan grandiosament simples, / em dona rañ de moltes obres meves,/ simples, grandioses i brutals; fins / els gràfics dels cants dels ocells, //"

4414 b [Anotacions]

Inscripció:

" del soroll del vent, del rodar d'una/ roda de carro, d'un crit humà/ i del lladrar d'un gos apareix/ com molt esquemátic. Contra-/riament, al pujar a l'ermita de/ "La Roca" i veure les immensitats de/ terreny amb oliveres, arbres, basses/ rodones i quadrades, la terra amb/ el llaurat, tota aquesta riquesa/ de detall em posa de plè en les/ meves realitzacions actuals, lo/ qué fa vuit anys jo estimava i pre-/veia sense reeixir a plasmar-ho,/ ho faig ara// revisant ara aquesta obra, i de/ cara an aquest paisatge,

crec que/ és cosa artificial el volguer fer/ coses realistes com tenia el progec-/te de fer els estius alternant amb/ la esculptura. per a arrivar/ aquí no he arrivat encara en un/ punt prou madur, aquest realisme //

4415 [Anotacions]

Inscripció:

“ tindria que ésser rigurosìssim, com/ Veermer de Delft o puríssim com/ Rousseau, i a n’això encara no/ hi he arrivat// Altrament, l’estat d’esperit de l’época/ actual no em sembla pas per això, al/ contrari plena de signes, enigmes, com/ en la meva pintura actual, si en/ la meva vida em resten prous anys/ es possible evolucioni cap a un/ realisme màgic// Es convenient, de tant en tant,/ fullejar les carpetes que tinc a/ Mont-Roig, veure dibuixos de fa/ 20 anys amb elements que ara/ em preocupen; altrament les/ preocupacions d’altres elements/ d’un realisme màgic és possible els ateny i al final de la meva/ vida, si aquesta és llarga//”

4415 b [Anotacions]

Inscripció:

“ al veure la masonite “Peinture”/ de l’estiu 1.936 es nota que em/ trobava ja a un impasse molt/ perillós, al qué no veia sortida/ possible. Vingué la guerra/ de Juliol 1.936, em féu interrom-/pre el meu treball i endinsar-/ me en el meu esperit; els pressen-/timents que vàreig tenir aquell estiu/ i la necessitat de pendre terra / fent realisme prengué peu a París/ amb la natura morta de la saba-/ta - Això em serví després, fent/ poemes que sols tenien un valor/ per mi, per a envolar-me vers/ la poesia pura, restant emprò / altament plástic// l’auto-retrat representa un pas/ del realisme de la natura mor-/ta de la sabata vers la poesia i/ pintura plena de sìmbols i signes//”

4416 [Anotacions]

Inscripció:

« havia també progectat fer un/ paisatge de Mont-Roig. Ara/ no sento la necessitat de fer-lo, lo/ qué si puc fer, és el següent au-/toretrat fer una testa-paisatge,/ amb elements humans que recor-/din el paisatge d'aquì, metamor-/fosant-se amb ell// he trobat aquí uns quants papers/ per a pintar al pastell. la/ matèria es bellìssima, és d'ella/ que cal partir, per a enriquir-la/ passar-hi la pedra ponce més/ menys forta, voltar el dibuix de guix o case-arti, en altres/ idrets posar-hi pintura a l'oli/ escampada amb l'espátula i al/ treballar usar de tots els proce-/diments, aquarel·la, oli, tempera, / pastell, etc. tenir gran res-/ pecte de la matèria, no és trac-/ta de fer una pintura al pastell//"

4416b [Anotacions]

Inscripció:

" com al gravar no tracto de fer/ una pointe-sèche o un burin/ o eau-forte sino simplement/ un gravat// Suprimir doncs la sèrie de pas-/tells que tenia en progecte, aquests/ dibuixos de qué he parlat els/ remplaçaran. no seran d'/especialista i faran un paralel/ amb la meva obra, de l'altra/ manera sembla volia fer de/ Dégas// en les dos grans teles per a abocar-/hi el color que quedaria en els/ pots no fer-les sobre fons blanc/ com havia progectat, sino pin-/tar abans una tela, ben groixuda/ encara que fina i sense grà, d'/ ocre fosc. quan estigui ben/ seca donar-hi una capa molt clara de blanc amb secant//"

4417 [Anotacions]

Inscripció:

“ d’Harlem, això farà que es vegi/ la transparència de l’ocre i que-/darà més màgic.// en la sèrie de teles de 120 par-/tint dels signes purs començats/ a Varengeville i acabats a/ Palma, al preparar el fons pensar amb el blau del sulfat/ per a les vinyes esquitxat al/ damunt de les parets del mas// en la sèrie de teles de 100 que he/ dibuixat en el mateix album de/ “Dafnis i Cloe” partint de l’obgec-/ te del tronc de figuera trac-/tar els personatges com a plan/tes i flors, amb l’extrema simpli-/citat i poesia// passar una pedra ponce al damunt/ de les dos teles negres de 100 que tinc a Paris, / això donarà una més gran belle-//”

4417b [Anotacions]

Inscripció:

« sa de matèria // suprimir els dibuixos-gouache/ sobre papers de color florits, en/ els altres posar-hi certs vidrets/ en lloc de sorra, case-arti// ara, posat a Mont-Roig, amb/ les formes fortes i esquemátiques,/ d’aquí és quan comprenc més/ la poesia de Palma, amb els seus/ carrerons i llum rosada i pai-/satge virgilià. la força/ de Mont-Roig, junt amb la/ poesia de Varengeville i Ma-/llorca m’haurà fet un gran bé// usar, en una sèrie de dibuixos,/ un tap de suro fumat o bé el/ fum de les espelmes, com feia en/ Paalen// en els papers al pastell que porto//”

4418 [Anotacions]

Inscripció:

“ de Mont-Roig, el <u>velonté</u> no és bonic/ de matéria; per a treure’n par-/tit fer lo que havia indicat fer/ en els papers negres// era un error usar sempre el negre/ d’ivori; servir-me dels altres negres/ que existeixen, tenint compte de/ com tenen que jugar amb els altres/ colors i amb el fons. en els quadros/ com “La Toilette matinale”, que es te-/ nen que modelar, el negre

d'ivori/ es excessivament cru i dur, servir-se/ d'un altre negre, com el negre de brun, per exemple, que admet/ un passatge menys violent amb/ els altres colors i és més lluminós/ al modelar-lo usar empró en certs indrets negre d'ivori també, això donarà més riquesa de matéria// aquestes teles que es modelen, ver-/ nissar-les després amb un vernis/ poc brillant, puix la part no mo-/delada no queda tampoc mate//"

4418b [Anotacions]

Inscripció:

" i fa un contrast // com que els colors són sensiblement/ diferents segons les marques, no/ usar una sola marca, no esser-ne/ esclau, mirar com juguen amb/ el fons// per a trasladar a la tela els dibuixos ja/ en sí molt purs, com el "Portrait de la/ reine Marie-Louise de Prusse" servir-/ me, per a ampliar-los, de la llanter-/na màgica, altrament risco de/ falsificar l'emociñ primitiva,/ que és la verdadera i purìssima// en les teles que tinc que treballar-/hi modelant, com en "La toilette matinale" usar, pinzells plans, /així modelaré amb més força/ i d'una manera més palpable/ com si fes esculptura//"

4419 [Anotacions]

Inscripció:

" no fer teles excessivament grans,/ això podria ésser signe de me-/diocritat, com passa en els pobles / que volen fer grans coses de/ tamany, sense pensar en/ la grandesa d'esperit contingu-/da// en el quadern per a fer gouaches, fer-/ ho d'una manera més lliure que/ en les de 1.940/41, netejar els pinzells/ a l'oli sobre el paper, una vega-/da sec el color passar-hi paper de/ vidre i pedra ponce, i pel damunt/ capes d'aquarel·la i pastell// al fer sèries com la de teles grans pre-/parades ja amb fons blanc de la sèrie/ de

dónes sobre la platja -quins dibui-/xos tinc ja fets en un album, treballar/ els colors un poc standard i no ne-/tejar els pinzells cada vegada que faig una tela - altrament no acaba-//"

4419b [Anotacions]

Inscripció:

" ria mai els treballs dits suplementaris/ posar-los en remull i anant tre-/ballant d'un buf la sèrie. no/ obstant no menyspreuar el tre-/ ballar provocat per netejar/ els pinzells quan la feina s'ho por-/ ti, encara que això retrassi la/ realitzaciñ de la meva obra, pensar/ que és d'aquestes coses accidentals/ que arrenquen totes les troballes i/ obren nous horitzons. pensar/ en lo que representen per la me-/va obra les temperes 1940/41,/ i poc m'en duptava quan les/ vaig omençar// en el treball seguir una disciplina / proposada, per exemple fer esculp-/ tura els estius, ocupar-me de gra-/var quan sigui a Paris, les tardes / que no prepari treball gravar, etc., / altrament no tindria temps en/ la meva vida de fer lo qué em//"

4420 [Anotacions]

Inscripció:

" proposo // en el pròxim bloc de paper per a nete-/jar pinzells i fer-ne gouaches, ser-/vir-me d'un paper ben groixut, que/ permeti servir-me amb insistència/ de la pedra ponce i paper de vidre// en la sèrie sobre cannevas treballar / amb una ratlla incisiva i aguda/ com en un gravat, fent-ho a vol-/tes amb un estilet de vidre/ i tinta xina. que sigui fet amb/ la màxima espontaneitat; servir-/ me d'aquarel·la, gouache, ou, / oli, pastell i lavis amb tinta xina// en la sèrie de 24 teles que han que-/ dat a Paris servir-me també/ del lavis amb tinta xina // usar també el lavis amb tinta/ xina per a la sèrie de dibuixos//"

4420b [Anotacions]

Inscripció:

“ que la meva obra surti d’una/ manera natural, com el cant/ d’un ocell o la música de Mozart,/ sense esforç aparent, però/ llargament meditada i treba-/llada per dintre// en certs fragments de les teles de la sèrie de 24 que tinc a Paris barrejar/ ademés de l’aigua-ras oli i vernis en/ els colors, per a que quedant més/ brillants obtinguin una nova matèria// De la unitat de la meva obra: els/ dibuixos en forma rectangular i/ els signes esquemátics fets en 1.941/ deriven de lo qué se m’encomanà/ de fer per “L’Usage de la Parole”/ i que jo no havia preconcebut/ en lo més mìnim. això fou/ fet també, el dibuix rectangular/ de la portada, pensant en els//”

4421 [Anotacions]

Inscripció:

“ trossos rectangulars de masonite/ deixats en 1936 a Barcelona./ la més absoluta llógica doncs/ en la rencontre dels fets i acon-/ teixements que momentánea-/ment semblen coses aillades/ i sense sentit de coordinaciñ// com qué en la sèrie de teles de trossos/ que tenia n’hi haurà que són molt/ primes i hi treballaré casi sense/ preparació amb pinzell japonés,/ puc suprimir de pintar sobre/ trossos de seda.// en la sèrie de grans teles de dibuixos/ començats al Club de natació, pen-/sar en les grans temperes rectan-/gulars sobre paper començades/ l’estiu de 1941 a Mont-Roig. mi-/rar molt els dibuixos fets en l’album/ després fer-ne d’altres sobre fulles/ de paper, i quan visquin bé dins//”

4421b [Anotacions]

Inscripció:

“ del meu esperit agafar un pin-/ zell amb un color clar i di-/ buixar tota la sèrie de teles,/ d’una manera ben lliure i amb/ un ritme molt grandiós. això/ serà el primer estat, després di-/ buixar-les amb carbó, ben/ dibuixades recobrint el primer/ dibuix amb color ben liquid a/ voltes, i després anar-ho pin-/ tant, fent que no resti el primer/ dibuix amb color. que recor-/ din la sèrie de temperes de qué/ he parlat per llur máxi-/ ma espontaneitat. ritme gigantesc, com d’una cascada/ que brolla d’una muntanya// per a treballar aquesta sèrie de/ teles, veig dos estats: 1er estat,/ dibuixar aquestes teles, després d’ha-/ver-les sotmés al procés que expli-/ co anteriorment, amb vert//”

4422 [Anotacions]

Inscripció:

« Veronnés i deixar-les descansar/ uns quants mesos. 2 on estat, di-/buixar-les, ja definitivament, amb/ carbó i omplir una part del fons/ de la tela amb el mateix vert/ Veronnés, sempre molt líquid, i dei-/ xar descansar altra volta uns mesos/ . 3 er estat, pintar les teles aques-/tes d’una manera ben intensa, ra-/ pidament i dins l’esperit standard/ al fons treballar-hi per técnica/ de glacis, a grans clapes de color,/ perñ que s’hi vegi, essent líquid,/ per transparència, el vert i el/ blanc del de sota; els colors dels/ volums que siguin intensos, ben/ sintétics. d’aquesta manera,/ a més d’establir un lligam amb/ la meva obra present retrobaré/ la idea inicial de pintar aquestes/ teles fent solsament grans su-/perfícies colorides al fons./ per a fer els contorns; pintar//”

4422b [Anotacions]

Inscripció:

“ algunes d’aquestes ratlles amb/ pinzells ben groixuts, i altres amb/ pinzells prims. treballar cada/ un d’aquestes estats d’un sol buf// al fer la relació de colors no fer/ com fins ara que establia aquestes re-/ lacions segons el color que posava,/ per exemple, després d’un negre/ posava fatalment un vermell, etc.,/ això em limitava extraordinaria-/ ment. fer com ara he fet en el “Passage de l’oiseau divin?”/ i com ja havia iniciat anteriorment/ en altres temperes, establir les re-/ lacions basant-me en els matisos/ del fons, aixó em dona infinita-/ ment més de possibilitats, trobo/ amb sorpresa relacions de colors/ insospitades, i el colorit i la llum/ esdevé màgic// la sèrie de trossos de tela considerar- //”

4423 [Anotacions]

Inscripció:

“ les realment com a treball suplemen-/ tari, puix no responen a un estat/ d’esperit. dividir-les en vàries/ séries, per exemple teles de fons/ omplert de color, teles de matèria,/ teles amb grafisme, etc., i anar-/ les fent intercalant-les amb l’-/ execució de la meva obra, altra-/ ment aquesta tardaria massa/ temps fer-se. si un grafisme en aquestes teles es fet ara, i la tela/ no és represa fins al cap d’anys,/ i hi ha un xoc en la concepciñ de/ les noves formes que faré poste-/ riorment, no hi fa res, tindrà/ un major interés, com si fos una/ tela feta amb colaboració o/ bé un collage// al netejar els pinzells sobre un/ nou album de paper, treballar-/ hi en diverses etapes, primera-/ ment netejar-hi els pinzells//”

4423b [Anotacions]

Inscripció:

“ a l’oli, després passar-hi paper/ de vidre pel damunt, posar-hi/ al damunt de nou aquarel·la/o tempera, després pastell, etc,/ és a dir anar-hi

treballant/ dominant sempre la matéria// en la sèrie de teles de 120 p. o/ m. amb fons blanc i blau Prússia/ quins dibuixos són fets a Varengevi-/ lle i Palma, començar per a/ fer-hi un grafisme directa-/ ment a l'oli en les que aquest/ tingui que esser-hi i després anar-/ les dibuixant // els grans dibuixos que començaré a/ darrers de 1941 poden ésser enriquits/ posant-hi algun traç de tinta xina/ mullant abans el paper. en les/ fulles que solsament estan amb/ taques i algun traç pot haver-hi tam-/ bé, com a primer estat algun gra-//"

4424 [Anotacions]

Inscripció:

" fisme sobre paper mullat. la/ sèrie de fulles petites de paper que/ tinc a Palma poden ésser fetes tre-/ ballant també mullant el paper./ en les fulles petites que tinc amb el fons preparat amb negre puc/ passar-hi un paper de vidre, des-/prés mullar el paper, fer-hi un gra-/ fisme amb un pinzell japonés i/ blanc i anar continuant. al/ començar a treballar de nou a Palma/ en la tardor 1941 puc treure el/ paper que tinc sobre la taula i acabar/ amb aquest, la sèrie de dibuixos/ fets provocant incidents en el paper// en les grans fulles de paper pastell, pro-/ vocar-hi també incidents, així ademés/ de partir de possibilitats més riques,/ hi haurà un paralel amb els dibuixos/ anteriors, car lo qué cal evitar sempre/ és una ruptura entre la meva obra,:/ ademés així els dibuixos s'aniran fent//"

4424b [Anotacions]

Inscripció:

" per ells sols, per llei natural, com les flors/ d'un camp van desenrotllant-se i florei-/ xen al seu temps. sobretot, al fer/ aquesta sèrie no volguer fer pastells,/ no ésser vìctima d'això, limitant-me/ com en la sèrie

de pastells (!) feta fa/ alguns estius. que en aquesta sèrie/ hi hagi un gran humour i poesia/ . que la matèria jugui un grandí-/ ssim paper, i que apenes hi hagi/ color. la tempera aplicada/ molt clara sobre aquest paper té/ una qualitat magnífica. aplicar-/ hi també llapiços de color ordinaris fent/ el traç en forma giratòria i llapiços de cera. aplicar-hi també cera a/ cachetter. fer esquitxos amb la/ grille en certs indrets. pensar que/ el pastell, un cop fixat s'assembla/ molt a la tempera, lo qué prova el/ prejudici d'especialitzar-se en una/ técnica. al passar-hi el paper/ de vidre, en certs indrets posar-hi al//"

4425 [Anotacions]

Inscripció:

" dessota un paper de vidre o altra/ cosa, així tindré una nova matèria/ . molt sovint, en certes formes dei-/ xar el perfil sol, que sobre aquesta matéria/ será vivìssim, i certs fragments d'aquest/ perfil rodejar-los de pics grossos de/ varis colors, a l'oli i tempera. en/ certs fonds agafar una esponjeta o trosset/ de paper i aplicar-la sobre el paper,/ de varis colors. posar-hi pocs colors en les formes, i que aquests pocs colors/ tinguin la vida i isteri dels pics en/ les pintures holandeses. en certs indrets/ omplir el fons i certes formes de les partí-/ cules de llapiç aixafades sobre el paper// en la próxima sèrie de dibuixos grans/ i petits no ésser víctima del prejudici de/ fer un dibuix després de l'altre, quan/ no treballi anar mirant tota la sèrie/ i anar-hi fent tot lo que se m'ocorri,/ així s'aniran fent sols, d'una manera viva i natural//"

4425b [Anotacions]

Inscripció:

“ en les pintures lograr la mateixa/ espontenaietat que en els dibuixos// tan prompte com pugui disposar de les/ grans teles que vàreig deixar a Paris/ fer grafismes en les teles negres i blan-/ ques, deixar-les i continuar-les quan/ arrivi el moment. en les dos teles/ amb fons sienne fer-hi un grafisme/ d’un color més fosc, una terra o un/ vert terrñs, deixar-les i quan sigui/ l’hora dibuixar-les per a pintar-/les passant-hi un paper de vidre o/ fent-hi esquitxos amb la grille en/ certs indrets. en una d’aquestes teles,/ la gran, puc dibuixar en sentit in-/ vers al grafisme com en l’aigua-fort/ tirada en 1939, així tindrá un sen-/ tit molt mágic i inquietant. lo/ qué cal a tot preu és que les teles es/ vagin fent per sí soles, sense adonar-/s’en//”

4426 [Anotacions][Estudi de composició]

Inscripció:

“ en la gran fulla de paper pastell groc en/ la qué al cap d’amunt hi ha aquest di-/buix rascar una part del/ paper amb paper vidre/ per a qué quedi el fons negrós/ del paper, després enganxar-/hi el paper secant color rosa que guardo/ a Palma, posar-hi al voltant un poc de/ case-arti i fer un grafisme amb tinta/ xina sobre el secant mullat, això do-/ narà una impressió de màgia i força/. si en certs caps de personatges su-/ primeixo els ulls o altres fragments/ humans, això no té la més petita im-/ portància. que els poquíssims colors/ aplicats sobre aquests dibuixos siguin aguts/ com un pessic. en el fons, servir-me/ sovint de llapiços de color i plom, em-/ pleiant-los en forma giratòria, com/ en les puntes seques. agafar un clau/ i anar-lo rodant en forma giratòria/ sobre el paper, com per a gravar el fons.//”

4426b

[Anotacions]

Inscripció:

“ que hi hagi gran simplicitat de/ formes en aquests pastells. certes for-/ mes fer-les amb un pinzell japonés i/ tinta xina mullant abans el paper,/ això em sembla s’assemblerà en un/ traç fet sobre un paper secant/. altres perfils fer-los simplement/ amb un pinzell i tempera, així aniré/ obtenint riqueses de matèries, i om-/ plir certes formes d’aquest negre,/ que al damunt d’aquest paper aga-/ fa una qualitat magnífica./ tractar els braços de certs personat-/ ges com si fossin fulles. en els trossos/ de paper tallats d’una manera irre-/ gular deixar-los així, puix guar-/ daran un paralel amb els trossos d’/ uralita trobats, per excepciñ no/ obstant del troç gran de paper/ velouté, doncs la forma no té in-/ terés. aquests trossos irregulars/ dibuixar-los amb llapiç Paris, sense/ posar-hi color//”

4427 [Anotacions] [Estudi de composició]

Inscripció:

“ al fer l’auto-retrat fer vàries teles/ de símbols solsament poètics/ que recordin la/ infinita poesia/ de “Le Chien/ aboyant à la lune” amb la seva visiñ vers/ l’infinit que recor-/ di també les Flors/ fetes a l’ou sobre fusta/. abans de dibuixar aquestes teles, fregar-les/ amb paper de vidre, per a obtenir una bella/ matèria. la idea que havia tingut a Paris/ de fer una sèrie de pintures petites tractant/ com a paisatges certs fragments del auto-re-/ trat I, fer que tota aquesta concepció de frag-/ ments humans concebut així quedin plasmats/ en l’auto-retrat I que sembli tot ell un paisatge// en l’auto-retrat I abans de donar-hi una/ capa de gouache blanca sobre el dibuix passar-/hi un paper de vidre, per a obtenir una més/ bella matèria//”

4427b [Anotacions]

Inscripció:

“ en la sèrie de 24 petites teles de Paris/ tractar-les un poc com la masonite/ petita dibuixada a Palma en 19-XI/ usant pastell i vàries matèries// els grans pastells no tractar-los com/ a tals, si no partint de la matèria,/ bellíssima del paper, usar el/ pastell com a pretexte, com en/ la masonite petita dibuixada a Palma en 19-XI, usar vàries/ matèries. en el full de paper/ ocre, s’hi pot fer un grafisme/ amb el negre del pastell, o/ millor encara amb vert/ o altres colors i al damunt/ juxtaposar-hi dibuixos al/ carbñ; en el grafisme posar/ el llapiç pla a fi d’obtenir una ratlla ben groixuda// al fer l’auto-retrat pensar en/ William Blake//”

4428 [Anotacions]

Inscripció:

“ Esculptura i taller (II)// com a punt de départ servir-me d’arrels/ de canya, arreglar-les un poc amb/ el ganivet i fer-ne un moulage/ o simplement donar-hi una capa/ de guix i anar-hi treballant./ es pot fer una reproducció amb/ guix mateix, com els xiulets de/ Mallorca i colorir-ho// per a facilitar el fer la meva/ obra d’esculptor, fer que el meu/ taller tingui un ambient. que/ la part exterior no sigui blanca,/ això unin-se al “mas” faria/ una superfície excessivament blan-/ ca. cercar per a les parets una matèria que s’uneixi i es lligui amb/ la terra i el paisatge, com per exem-/ ple la construcciñ amb pedres/ del “mas den Poca” posant-hi tam-/ bé un poc de blanc per a qué no//”

4428b [Anotacions]

Inscripció:

“ es deslligui totalment de la masia,/ com per exemple els voltants de/ la porta i finestres o bé algun/ volum. això farà que a l’en-/ trar al taller em donarà la sensació que entro dintre la terra/ i la meva obra si eixirà més/

natural i espontànea. posar-/hi al voltant alguna atzevara/ i figuera de moro, com també/ una roda de carro vella. l'in-/ terior del taller que sigui ben/ humà i propici per a la meva/ feina, les parets blanques com-/ pletament i d'una matèria que/ permeti clavar-hi claus per/ a penjar-hi obgectes que m'/ interessin posar-hi també una mena de pedrissos, com abans/ tenia l'arpa mendon, per/ a posar-hi també obgectes/ que em serveixin per a engen-/ drar el meu treball//"

4429 [Anotacions]

Inscripció:

" servir-me de les coses trobades pel diví/ atzar, ferros, pedres, etc., com em/ serveixo d'un signe esquemátic/ dibuixat per atzar sobre el pa-/per o d'un accident ocorregut/ també per atzar. és sols això,/ aquesta guspira mágica, lo qué con-/ ta en l'art// fer el Taller d'una dimensió com el/ celler. fer-hi al costat una/ mena de cobert per a el carro/ per a poguer posar-hi els tras-/ tos que no necessito. per a/ qué aquest tros d'edifici no quedi/ massa deslligat del mas, pin-/ tar algun angle de paret blanc,/ lo qué sobre la pedra farà una/ bella matèria. a l'interior posar-hi una mena de pedrissos/ per a poguer-hi posar obgectes//"

4429b [Anotacions]

Inscripció:

" el terradet del quarto de bany/ fer-lo servir com a solarium./ tirar el sostre de la capella a/ terra, però aprofitant les parets/ laterals i fer-hi una mena de/ studio fent-hi dos arcs petits/ per a qué es relacioni amb la/ resta de la masia. és a dir/ que en aquest cos d'edifici hi/ hagi dos pisos, el de planta/ baixa pot ésser un lloc ìntim// al taller s'hi pot posar un divan/ en un recó per a poguer concentrar-/ me, voltant-lo d'unes cortines per/ a no

veure lo qué faig. posar-/ hi molts enxufes per a millor veure/ les esculptures o pintures// per a trobar les belles matèries per a/ construir la part exterior del taller,/ anar a Vilanova d'Escornalbau,/ a on hi ha moltes cases fetes en les pe-//"

4430 [Anotacions]

Inscripció:

" dres i després emblanquinades total o parcialment// Les figuretes de pessebre, a Palma les/ fan amb terra de gerrer que posen a/ coure després, encerts indrets hi posen/ fil-ferro per a fer aguantar les for-/ mes. per a colorir-les usen colors/ a l'esmalt barrejats amb aigua-/ras i vernis Flatting// mentres faig esculptura, tenir/ sempre la Biblia oberta, això em/ donarà un sentiment de grandio-/sitat i de gestació del món// allà on he progectat fer el taller a Mont-Roig no farà/ massa vent? -Això cal estudiar-ho// a Santanyí hi ha una pedrera/ amb pedra que es pot treballar/ molt bé i que usen els esculptors/ mallorquins. a Porreres//"

4430b [Anotacions]

Inscripció:

" hi ha una pedra sumament/ tova que es pot treballar/ fins i tot amb un ganivet// agafar trossos quadrats de pedra/ de Santanyí i gravar-los d'una ma-/ nera molt simple, com les teules/ gravades al Museu de Tarragona// fer baixos relleus de fang,/ fent-hi perfils, com si fos un/ cagarret fet amb un cornet,/ i fer-hi també volums bén/ proporcionats// Es pot fer un moulage de diversos/ obgectes i pensar amb els colors/ que en Febrer 1942 vàreig veure/ a can Sunyer, que conserven/ una bellíssima matèria, amb/ les plumes que es veuen, i tot/ un to platejat -en Gaudí féu/ també mouler varis obgec-//"

4431 [Anotacions]

Inscripció:

“ tes, fins i tot feia mouler nois/ que li agradaven i éssers/ vivents, que després ferà ser-/vir com model i punt de par-/ tida -crec que en la meva/ manera de treballar hi ha grans/ afinitats amb en Gaudí.- tamb-/ bé podria fer agrandir obgectes/ que trobo com el trocet de carbó/ sobre el rodet, i després treballar-/ hi jo, com faig en pintura amb/ les taques de color i ratlles que/ trobo també sobre el paper/ o tela// sobre un tros irregular de guix/ fer-hi un moulage d’un peix,/ com en les pedres prehistñriques,/ després gravar-hi signes i fer-/ hi algun relleu, fer-ho/ després fondre amb bronze.//”

4432 [Anotacions]

Inscripció:

“ Pintura// En les (2) teles fons Roig Pouzzoles que sñn/ a Paris, fer-hi al damunt un/ grafisme d'un altre color vert/ esmeragda per exemple -i després/ sobre d'això dibuixar-hi les figura-/ cions que tenen que pintar-se// Pensar que en les races primitives, no/ decadents, el sexe era un signe/ màgic, del qué l'home estava/ orgullós, lluny del sentiment/ de vergonya que resenten les/ races decadents d'avui// al fer “Dafnis i Cloé” anar a veure/ les muntanyes del Park de Barce-/ lona per a que em suggereixin formes// en la sèrie de grans teles preparades/ amb blanc -sèrie Club-aquest/ hivern 1942 inscriure-hi al//”

4432b [Anotacions]

Inscripció:

“ damunt grafismes amb terra/ sienne cremada, així hi hau-/ rà una continuitat en l'obra/ i un xoc i juxtaposició de concepcions// en la sèrie de pintures sobre cannevas,/ al preparar el fons fer-ho posant/ el case-arti sobre la palma de la/ mà, com si s'encrés, així obtin-/dré uns resultats molt més vius/ i més finor de matèria que no/ pas fent-ho amb l'espátula// en la sèrie de grans teles tretes de l'album/ de dibuixos fets al “Club”, en les qué hi faci/ abans que tot uns grafismes, fer-hi una/ volta fets aquests el fons vert, així el/ dibuix de la tela fet després sobre d'aquest/ fons, serà més vivent. en les qué no/ hi té que haver grafisme dibuixar-hi/ rapidament, de primer antuvi, com/ en les fulles de pastell váreig fer a//”

4433[Anotacions]

Inscripció:

“ Mont-Roig, la primera idea de la tela, i/ després fer-hi inmediatament el fons, d'/aquesta manera al rectificar després el di-/buix, aquest serà fet sobre el fons, i obtin-/ dré així una major riquesa i força,/ com també les teles aquestes s'aniran/ fent soles, sense esforç aparent, i/ fugint del prejudici de començar/ i acabar sistemáticament una tela// la sèrie de retalls de tela les subdividiria/ en dos sèries: la primera la de trossos sense/ bastidor que són dintre de la carpeta i que/ podrien ésser fets després de les teles de l'/ album de Montroig. per a qué el procés d'aquestes teles sigui més viu, n'he deixat/ vàries sense preparar ni tan sols amb/ cola; dibuixar-les en aquest estat partint/ dels plecs, arrugues i accidents de les teles,/ després fixar-les i mullar-les per a qué/ quedin tirantes. certes teles preparar-/ les amb cola i altres sense. dibuixar-/ les altra volta, alguns amb tinta//”

4433b [Anotacions]

Inscripció:

“ Xina, sobre superficie mullada/ o seca. altres pintar-les amb/un pinzell ben agut, a l'aquarel·/ la, gouache, pastell, oli, tintes/ de color, etc, d'una manera/ ben viva o fer-ho de totes aquestes maneres plegades. en les que vul-/ gui dibuixar-hi sobre amb tin-/ ta Xina sobre superfície mulla-/ da no preparar-les amb cola,/ puix la tinta llisca sobre aquesta,/ i la línea manca de vida// la sèrie de grans teles de “Dafnis i/ Cloe” que que jo pensava fer dibuixar/ per algú altre crec serà millor/ fer-ho jo mateix, augmentant/ els dibuixos progectats amb una/ llanterna, fent això ja s’anirà/ acomplint en el meu esperit/ un treball d'auto-crítica i de/ gestació de les noves concepcions de l'obra//”

4434 [Anotacions]

Inscripció:

« la sèrie de pintures del Club pot esser/ feta amb les següents etapes:// I- grafisme sienna i color més apagat// II- dibuix ràpid amb un pinzell/ i color gris regalimant a/ l'oli// III- fons vert// IV- dibuix definitiu carbó// Colors que puc empleiar per la/ sèrie de teles del Club:/ verde Titan claro/ Pardo /Tierra Sienne tostada/ això per la preparació més amunt indicada// Tècnica a empleiar per la sèrie de/ teles del Club:/ a). grafisme molt líquid que regalimi posant-/ hi un poc d'oli per a qué s'adhereixi, i/ més i secant amb un pinzell groixut, de/ pochoir, rodó/ b). fons vert al frottis//”

4434b [Anotacions]

Inscripció:

“ c). dibuix amb pinzell ben prim, color/ molt lìquid, que regalimi pre-/ parat com el grafisme// d). en certes bandes d'aquest dibuix,/ usar un

pinzell queue de morue,/ per fer un traç ben groixut, com/ en certes cares, traç ben ample.// e). dibuix definitiu al carbó// f). al glacis// g). negre// h). colors enters// i). perfil negre// al fer la sèrie de teles de "Dafnis/ i Cloe" mirar els vasos grecs// Refer, amb un altre esperit/ naturalment les grans teles/ de 1933? - En tot cas mirar/ els collages i fer una tela/ de la mateixa mida per/ cada una//"

4435 [Anotacions]

Inscripció:

" Progectes// Podria fer una sèrie de pochoirs,/ lo qué permetria divulgar la me-/ va obra, junt amb gravats, lithos,/ etc.// podria editar un recull de gravats/ colorits, sigui a l'aigua-fort, sigui al/ boix o lithografia, en forma de llibre/ o carpeta, amb un poema de l'Eluard// editar un llibre amb dibuixos inè-/ dits, de totes époques, començant/ per la infantesa// editar un album amb belles fotos/ d'obgectes trobats per mi, i per/ a enriquir-lo posar-hi algun/ pochoir o litho amb color,/ amb un texte poètic o poema,/ o millor un poema meu,/ si es troba//"

4436 [Anotacions]

Inscripció:

« Museus coses populars// Viatges// Grècia// Egipte// »

4437 [Anotacions]

Inscripció:

« Pirogravat// Al carrer d'en Brossa -devant l'Es-/ glèsia de Sant Nicolau -nº 13,/ a Palma, hi ha un taller d'obgec-/ tes de fusta// com apunt de départ podria aga-/ far ferros roents i aplicar-los al da-/ munt de la fusta,

com feia en Braque/ i la Mariette a Varengeville// pirogravar sobre pells d'ase i de/ be com els indis, i posar-hi/ colors//".

Cal fer notar que, almenys en la traducciñ a l'anglès i al castellà del llibre de M. Rowell *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, 1986, p. 195 i al castellà, p. 277, es confon el carrer *d'en Brossa* amb el carrer *on viu en Brossa*, i no té res a veure amb l'artista Joan Brossa.

"In the street where Brossa lives in Palma (...)"

"En la calle que vive Brossa (...)".

QUADERN 4438-4447

4438 [Estudi de composició]

Llapis grafit damunt paper, 20'4x14'4 cm.

Inscripció:

" notes"

4439 [retall de publicitat d'articles de dibuix "Les arts et les techniques" de Parìs]

Imprés damunt paper, 9x14 cm.

4440 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 10'3x13'7 cm.

Inscripció:

" o amb sorra del Sena, que està/ en un calaix de la taula del taller// fregar-lo abans de/ pintar amb pedra/ pòmez en pols amb un cotó per a/ treure la grassa i posar-/ lo plà en una paret,/ conservant les arrugues,/ pell pergamì Paris//"

4441a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20x14'8 cm.

Inscripció:

" Hi ha colors a l'oli mate/ Lefranc// II"

4441b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20x14'8 cm.

Inscripció:

« per a vernissar colors cola i gouache/ Séronise Lefranc// Matisse// Essence - Huile ocillet// "-vernis copal//-" "à tableaux// Kandinsky//

Vernissa la tempera amb/ vernis mastic, i després quan/ està sec frega amb un drap/ a la rue Bonaparte -gran/ casa baixant a mà esquerre-/ venen una disolució especial/ que barrejant-la als colors/ de la tempera, dona el mateix/ resultat que els colors a l'ou/ que un cop secs es poden / rentar -VOLTA-//"

4442 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20'4x14'4 cm.

Inscripció:

" per tintes, productes de lithografia,/ etc.// casa Lorilleux// Corts 653// Per a preparar tela// 3 capes cola conill i després una/ capa molt clara de blanc en pols/ barrejat amb oli i aiguarràs// per a estovar els colors a l'oli quan/ són secs posar-hi aigua-ras i/ oli de nous, aquest amb major, quan-/ titat// airejar els dibuixos, això fa que el paper no es pigui// el blanc de zinc costa molt de secar// a can Ferrer és el lloc a on venen/ millor material, a excepciñ del paper que es/ troba més assortit a "Can Teixidor"// per a preparar tela absorvent:// una capa super clara de cola de peix, i una/ segona capa barrejant-hi blanc de zinc/ un pols//"

4443 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 10'5x8'5 cm.

Inscripció:

« Notes tècniques// La tela de Seurat "Baigneu-/ ses" té 4 m.// La tela de Goya "Fusilamientos del 2 de mayo" medeix,/ 266 x 350// En Braque no dona im-/ portància als colors/ a l'oli que diuen no//"

4444 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 10'5x8'5 cm.

Inscripció:

“ sñn sòlids i que porten/ tan sols una estrella o/ cap, com Vert Veronés,/ etc i els usa sence/ cap temença// La pintura a l'ou/ pot barrejar-se amb els colors a l'oli//”

4445a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20’4x14’4 cm.

Inscripció:

“Gravador// Enric Tormo// Lousitana, 7-1er-1ª// Pedra tosca// Carrer Aribau, pujant a/ mà esquerra, cap a Aragó// Tots els colors composats de/ cadmium, com rouge/ cadmium, vert cadmium,/ etc, són sòlids// En Sunyer usa una tela belga/ preparada amb una capa/ especial que deixa la tela/ exactament com si fos verge// Cartrons// Casa Bachs// Calle Tallers//”

4445b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20’4x14’4 cm.

Inscripció:

“ Preparaciñ de teles de'n Sunyer i/ una capsa cola conill// al damunt una capa d'ou/ barrejat amb guix i blanc de/ zinc -al donar aquesta se-/ gona capa cal tenir en comp-/ te que la primera capa de/ cola no sigui seca encara,/ així forma un sol cos// per a montar obgectes i fer coses delicades:// morera// c. Albéniz 10// (Sarrià)// Tel. 30 93 43// pochoirs// Joaquin Mateu Ferrer// Martí, 184-1º// Tel. 86.813//”

4446a [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20’4x14’4 cm.

Inscripció:

“ En Matisse barreja 2 parts de/ terebentina amb 1 d’oli de llì/ en Braque prepara les teles amb/ cola frottiss// Pinzells especials:// Sourana// Valencia 96// Tel. 38. 226// Per engrandir escultures i fer/ pedres:// Fernando Bernad// Vizcaya 431// Tel. 25.81.35// Fundición Gimeno// Passeig cementiri// Tel. 404 Valls//”

4446b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 20’4x14’4 cm.

Inscripció:

“ Maillo// c. oro 22// (Plaça Virreina, c. Verdi)// urgent// Providencia 48// (Pl. Rovira)// tel. 27. 85. 12// (drogueria demanar matalasseria)// el blanc de céruse serveix per/ a preparar matèries, es pot,/ trobar un equivalent aquí// en Bazaine prepara sempre/ les teles amb cola de peau, blanc/ de zinc o de mendon segons la/ vulgui més o menys absorvent/ i hi dona una, lleugera capa,/ de color després -usa aiguaras/ i oli//”

4447 [Anotacions]

Tinta damunt paper, 20’4x14’4 cm.

Inscripció:

“ nescaflex, pintura per a exteriors,/ es ven a Barna.// fer pintures ovalades com Klee// en Klee enganxava una tela mal/ tallada sobre un cartró, i pintava/ després les bandes d'aquesta com la/ tela, que donava una nova/ matèria// els bronzes que siguin retreballats/ amb llima i que la juntura de/ la fosa es vegi// fer escultures penjades en l'espai// en Masson agafa una fulla/ de paper à report, l'omple/ de negre litho desfet amb/ éssence i hi fa fulles i matèries/ impreses a la gouache//”

QUADERN 4448-4475, 1940-1941.

Gaëtan Picon va publicar algunes parts d'aquest quadern, sovint amb alteracions de l'ordre del manuscrit original, sota el títol: *Carnet taronja, 1940-1941*, amb els números FJM 4448, 4463 b, 4464 a, 4464 b, 4474, i fragments dels números 4452 b, 4453 b, 4454 a, 4456 b, 4460 b i 4463 a; 4469, i 4473 b.

Veure Picon 1980, p. 135-142.

4448 [Estudi de composició][Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x24 cm.

Inscripció:

"treballar lentament, com un orfebre, que les obres meves, al ésser deixades i represes vagin agafant una pà-/ tina, com l'or vell, una esmeragda enterrada tot sigui d'una gran riquesa de matèria, pensar en la/ poesia de Bécquer, els mots són treballats i preciosos,/ rebuscant-los com per a fer un collar de pedres precioses/ treballant així lentament les imatges, s'aniran for-/ mant dins del meu esperit, vestin-se d'oripells i pedres/ precioses, compte amb la rapidesa de tota falsa/ genialitat// En en gran auto-retrat, passar una esponjeta amb aigua per/ damunt del dibuix den Freisz per a borrar un poc el dibuix/que ell féu, despres passar-hi per damunt un paper de vidre,/ seguidament una capa de gouache blanc per da-/ munt i finalment guix per de sobre; així obtindré/ una bella matèria de la tela - dibuixar-lo després, afe-/ gint al fons alguns dels signes de 1940-41, això hi do-/ narà un major misteri i establirà un paralel en la/ meva obra // per exemple la barretina que tenia en progecte posar-me/ en l'auto-retrat fa uns 20 anys pot juntar-se/ fent signes de les teles de "Paysan catalan" de 80

f./ fetes fa alguns anys a Paris, però fent-ho més esquem-/ mátic, com en 1.940-41 // i així fare un retrat paisatge, com tenia en progecte i preveia// certs d'aquests elements/ de paisatge, com la/ fulla de pàmpol/ de la vinya, que/ siguin realistes// Donat el cas de que no m'interessi, juntar un paisat-/ ge de Mont-Roig, com vagament havia progectat/ a Paris, podria en aquest auto-retrat, en la figura/ intercalar-hi elements poètics d'aquest paisatge, com tenia/ el progecte de fer en pintures a l'ou petites, per exemple l'orella que/ s'acabi amb un garrofer, els pels de la barba que formin una vinya, els plecs de l'americana les muntanyes punxagudes d'Escornalbou/ oliveres en els cabells//"

4449 [Programa de ma de publicitat d'una corrida de toros a Palma el 8 de juny de 1941]

Imprès damunt paper, 21'5x44'8 cm.

4449 b [Publicitat dels toreros que hi participen].

Imprès damunt paper, 21'5x44'8 cm.

4450 a [Estudi de composició**]**[Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 12'5x17'5 cm.

Inscripció:

"una pluja de papers rectangulars de tots co-/ lors anunciant quelcom, que al caure a/ la plaça es despleguen com un vol d'ocells// una ureneta atreavessant el cel durant/ la "corrida"// els espectadors bateguen tots com un/ sol cor, posar un gran cor en la/ tela// els banderillers són com/ libel·lules multi-colors//"

4450b [Estudi de composició**]**[Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 12’5x17’5 cm.

Inscripció:

“I// mirar la barrera, de la qué en puc/ diver-/ sos signes interpretats d'una manera mà-/ gica// a l'aplaudir, després d'una bona “faena”/ el públic s'aixeca lentament, i les persones/ semblen flamarades de foc; les mans/ que aplaudeixen són com un batec d'ales/ de colom // hi ha també els ventalls que es despleguen,/ com a petits sols o arcs de St. Martí// (volta)/

4451 a [Estudi de composició**]**[Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 12’7x17’3 cm.

Inscripció:

“ El cor que he dit de posar al mig de la plaça que es junti un sexe femení vibrant de passió. Tot això donarà una més gran grandiositat al pensament i unificarà la meva obra, sense establir-hi cap ruptura, i posant-hi una continuitat.// En aquesta sèrie de teles, una volta fixades passar-hi un paper de vidre, això donarà una més/ bella matèria i obrirà els poros a la tela.

4451 b [Estudi de composició**]**[Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 12’7x17’3 cm.

Inscripció:

« de la sang del cavall en surten petits estels,/ petits sols i arcs de Sant Martí / com en la sang d'un miracle cristià// els mocadors que s'agiten poden/ quedar com en la tela, com un sexe/ masculí agitant-se // però voltant-lo de pels// inscriure també en l'espai el gràfic/ del xiscle punyent d'una oreneta// »

4452 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“Feines en progecte// seguir una disciplina, destinar els/ dos mesos que seré a París per a ocu-/ par-me de gravat, etc, i el dos/ mesos de Mont-Roig per a es-/culptura, pintures realistes,/ absolut el/ treball de la resta de l'any// Deixat a Paris// La toilette matinale// Auto-retrat -afegir-hi un mussol al damunt d'una/ branca de pi i pensar amb el meu progecte d'auto-retrat/ de fa uns 25 anys, amb samarreta groga i barretina, pen-/sar amb la sèrie de “Paysan Catalan” feta fa anys.// Le vol de l'oiseau sur la plaine - 100 m. sobre tela/ Léfèvre-Foinet com la de l'auto-retrat// una vegada acabat l'auto-retrat, fer una o vàries teles/ del mateix tamany sobre la mateixa tela, sintétiques,/ com els dibuixos que guardo en una carpeta// 1 tela 120 f. sobre fons Rouge de Pouzzoles// 1 tela 80 f " " " " "// que siguin molt simples, usant pocs colors i fent-hi/ un fons mat// 1 tela 120 f. sobre fons negre amb accidents// 1 tela 60 " " " " " " // 2 teles 100 f . -amb un pinzell amb negre de/ goudron dibuixar automáticament unes formes que/ serveixin de punt de départ -dibuixar després altres/ formes d'una manera més concient i treballar el fons/ amb ripoli mat blanc lleugerament colorit -les altres/ superfícies colorides que siguin ben potents.// 2 teles 100 f. Sobre fons negre -dibuixar automatica-/ment amb un pinzell blanc, ben líquid, i dibuixar des-/ prés amb més espessor -pintar ben simplement les super-/ fícies colorides i fer el fons voltant el pinzell.// 24 teles (aproximadament) del 0 al 30, fer el fons amb/ blanc ripoli mat lleugerament colorit usant un poc/ de ripoli brillant en certes superfícies colorides.

4452 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ tractades dins l'esperit dels trossos de masonite fetes 1940,/ partint d'un grafisme -que serà el dibuix fet automática-/ ment amb negre - enriquint-lo després d'altres formes,/ dins el més pur esperit de màgia// omplir aquestes formes inicials i cobrir-les d'una capa/ de color molt líquida, treballant amb frottis, com/ en les masonites// en aquestes teles omplir part del fons amb blanc molt/ líquid i per damunt algun toc de color, amb tècnica/ de frottis// barrejar aquest ripolí amb pintura a l'oli, altrament com/ que hi ha colors molt pàlids, aquests al cap de temps/ desapareixerien o canvierien massa. si encara/ em sobrés ripolí, omplir certs espais de masonite i altres/ matèries semblants, preparades amb Case-Arti i verges,/ i al damunt posar-hi tempera, com he fet en 1940/ i obtindré una bella matèria// en els trossos de tela que resten, quan aquestos són/ llargs i prims, engarxar-ne varis al damunt d'/ un paper-cartolina deixant-los esfilagassats, om-/plir-ne certs indrets amb case-arti i anar-hi treballant com si fossin diversos frisos// en la sèrie de 24 petites teles que he deixat a/ Paris, mullar-les, i dibuixar-hi al damunt amb/ un punxó de vidre amb tinta Xina per a que el tras quedi ben viu, posar-hi aquarel·la al damunt/ i després pastell, gouache i oli. en altres es pot/ mullar directament a l'aquarel·la i seguir el/ mateix procés. en altres, es pot fixar el dibuix/ i després en certs indrets fer-hi punts amb color a/ l'oli sobre el tras que té que quedar fet al carbó i/ anar-ho després treballant. en altres seguir/ el mateix procés peró fregant abans el dibuix/ al carbó amb pedra ponce per a que quedi/ mig esborrat. en altres puc dibuixar els trams/ amb un pinzell japonés i tinta Xina, omplint el/ que quedi la tela verge, i posar-hi aquarel·la i blanc/ rippolí mate lleugerissimament colorit./ és a dir que aquesta sèrie de teles quedin fràgils, com/ una ala de papelló i fresques com el cant d'un ocell//

4453 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ Del ripolì brillant que quedi fer una serie de teles del 0/ al 30 m. partint de taques d'aquest ripolí esparremades/ sobre aquestes teles i fent el fons ben mat// Deixat a Varengeville// 3 teles 50 f. p. m. sobre tela absorbent per a omplir-/ les amb colors a la détrempe secs i treballar sobre/ aquest fons// 5 teles 25 f de cannevas -preparar aquestes teles/ amb casse-arti lleugerament omplint el grà i deixant/ la resta sense preparar, com a flor de pell -pintar-/ hi fent que la ratlla sigui molt aguda i sensible,/ per a treballar el fons fer-ho amb una espàtula, / ben lleugerament, omplint només els grans a flor de pell// Dins d'una carpeta:// Vàries grans fulles paper negre -omplir-les lleu-/gerament de blanc a la gouache, fregant -di-/ buixar-hi al carbó, fer el fons amb aquarel·-/ la molt clara fregant-hi després a flor de pell/ colors al pastell// Una gran fulla paper -crême, bruta - omplir-lo després/ fregant amb restes vert a la gouache i dibuixar-hi// Varis cartrons bruts i nets i bastidors/ un parechenni// A Rouen (dins d'una carpeta)// Vàries fulles paper Ingres amb taques suc mores -/ partir d'aquestes taques, dibuixant-hi al carbó, al/fons posar-hi aquarel·la i pastell// En el sac perdut o oblidat a Rouen o al garatge/ Blondin de Varengeville// Un bloc amb 30 dibuixos fets automaticament/ amb grafismes i signes recordant un poc les teles sobre//”

4453 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ fer després una o varies teles pero ben simples, seguint el/ mateix procés que en l'auto-retrat// preparades amb blanc de céruse i sorra, com fa en Braque/ i al damunt una capa molt líquida, i ompler-ta/ irregularment, de Bleu Coeroleum. fer solsa-/ ment 3 teles. no usar formes concretes que/ hi entrin grafismes i idéogrames, posant-hi a lo/ més algun obgecte de representació poética, ocell,/ estel. que parteixin de les pintures a la tempera/ fetes en 1940 però simplificar-les enormement per a/ qué esdevinguin pintures murals d'algun palau de/ l'au-délà. Pensar també en la sèrie d'/ aigua-forts fetes automaticament que tinc en/ progecte// en aquestes teles partir de les formes musicals,/ i després anar-les construint i composant/ segons les necessitats muralment poétiques, di-/ ferenment de les temperes de 1940 en qué partia/ dels accidents del paper i de les aigua-forts i pin-/ tures sobre fons blau en progecte que eren/ dibuixades automáticament// en totes les coses, l' ofici per sobre de tot,/ això farà que s'arrivi a belles troballes // al fer la sèrie de papers que hauran/ servit per a netejar pinzells, no netejar-/ los de nou sobre noves fulles, altrament/ no acabariem mai, fer-ho sobre les/ mateixes fulles// quan hagi acabat tots els treballs suplementaris, agafar un gran/ bloc -el més gran- de paper granullat i fer com en les gouaches de 1940 però més lliure i sintètic, [un procediment ou, pastell, aquarel·la, oli, etc. (el de 1940 era Paper Arches - S. Per spécial M.B.M. 38x46//]”

4454 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

« fons blau de fa 12 anys - per a fer-ne una sèrie/ de teles 80 f. tela absorvent, fons blau coroeleum,/ fer fregant -d'aquestes teles és possible n'hague-/ ra eliminat algunes// Fer una gran tela (com la d’en Pablo, però

d'un esperit/ diferent, d'evasió i vers el costat etern de la vida/ aprofitar l'infant ferit que he fet, en una banda -/ al fons unes cases mig enderrocades en flames- a/ primer terme un pagés esglaiat, com el que he/ fet també-damunt de la runa de la casa/ un gall com el qué he fet -al cel un avió fet/ com un ocell de forma fantasmagórica dins l'/ esperit de Breughel o Geramus Bosch- un gos lladrant. a l'altre costat de [tella] un home amb un / matxo o bou llaurant la terra; costat etern,/ una planta que s'engendra a la terra i creix/ ocells a les rames [des] arbres tocant instruments,/ passant amb marc Chagall -solcs del llaurat a la terra -cel blau- uns homes monstres/ que surten de l'ocell fantasmagòric i tiren bombes.// aquesta tela que sigui preparada amb Blanc de céruse/ i amb sorra, com fa en Braque.// procés per a engendrar aquesta obra:// permanèixer en contemplació devant aquesta/ tela blanca i fer sobre fulles paper varis dibuixos/ quan després d'aquests estats d'éxtasis s'hagin obtin-/ gut un nombre de dibuixos que permetin començar/ a viure el conjunt, començar allavors la tela// que sigui una sínteis de la Ferme, o un aboutinement// recordar-se de les grans pintures romàniques/ mirar catàleg exposició New York 1940// 5 teles (2 o 2 1/2 vegades més grosses que 120) sobre/ tela absorvent fons blau// punt de partida d'aquestes teles:// enganxar una sèrie de fulles paper blanc sobre/ el taller, tocar discos de Bach i Mozart i anar/ dibuixant les formes que aquesta música em//

4454 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“fer 3 teles solsament// fer 2 teles// que sigui un resum de (dos dibuixets que no reprodueixo)// posar-hi el blanc en diverses etapes, amb/ diversos procediments// que la meva obra sigui com/ un poema posat en

música per un pintor// per la realització de la meva obra pensar en/ usar elements técnics sòlids com la pedra./ en canvi en lo que dic treballs suplementaris/ puc llençar-me més al risc i aventura// en el treball suplementari, quan hagi de ser-/ vir-me d'una tela, en lloc de mirar de/ quin costat dec començar-la, fer-ho a/ l'atzar, girant-la amb els ulls tancats/ ben concentrat, i fer-ho del lloc (de l'angle) obtin-/ gut això// en esculptura, partir de pedres, retocant-/ les, de troncs d'arbre, etc. com fan els selvat-/ ges i com jo faig en pintura, la matèria deu/ jugar un gran paper - es podria fer fe/ un moulage d'una pedra d'un tronc i jo anar-// hi treballant -no partir mai d'una/ idea preconcebuda, com no faig en pintura.//"

4456 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

« suggereixi// partir d'així per afegir-hi elements nous, pensant/ en "l'échelle de l'évasion" (détrempe 1.940).// 6 teles del mateix tamany absorvents, preparant/ el fons com la sèrie de grans teles de l'any 1933.// ben lliures i grandioses com a pintures murals// Si a Barcelona hi ha restes de pots de blanc/ preparar unes grans teles amb rouge de Pouzzoles ben clar (mol-/ ta aigua-ras) i després les débarbouiller amb blanc,/ tractant-les amb formes plenes de grandiositat// En un intérval per a tocar de nou a terra i abans/ d'un gran paisage (com l'auto-retrat)/ fer una natura morta molt realista d'un vas de llet/ i una cirera// El pergamí que tinc a Varengeville,/ una vegada pintat, crec serà preferible/ fer-ho enganxar sobre una tela amb/ bastidor, pintant aquesta amb el/ color que em sembli, molt clar// L'ofici sobretot per a fer quelcom de sòlid// En el treball suplementari, puc agafar fulles/ paper netejar-hi els pinzells, pintar de gouache/ blanc el contorns en certs llocs i anar-hi dibuixant/ i treballant//

Treballar l'auto-retrat que tinc a Paris com si fos/ un paisatge -Les venes com si fossin rius, la barba/ de les galtes com si els pels fossin un camp d'herba, el volum de la cara com un accident del terreny, etc. »

4456 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

" [en la gran tela en resposta a la de Pablo, dibuixar/ en l'espai uns gràfics que seran el cant dels ocels/. dibuixar també unes espirals que seran el/ vol dels insectes, coses eternes en la vida// en el gravat al boix hi veig grandíssimes possibilitats, però fen-/ ho d'una manera d'ara, no com els que volen ressucitar (¡) aquest ofici/ que ho fan com ho feien 5 segles enrera, sense tenir en compte que an-/ tigament ho feien d'aquesta manera perqué no hi havia encara el/ gravat al burin; les ratlles que fan no tenen cap raó de fer-se ara dis-/ posant d'aquest nou procediment inventat ben posteriorment; fent/ això no es fa més que una falsa tradició i un gratuit popularisme/ esdevenint esclaus de l'ofici com en Ricart i Galanis. El qué ha com-/ prés bé el boix és l'Arp en les il·lustracions de "Vingt-cinq poèmes" de Tzara. Par-/ tir de la fusta i amb la màgia de les eines tallar-la brutalment, com/ una talla negra- abocar tinta al damunt de la fusta i partir/ d'aquestes taques i anar dibuixant; partir també de taques de/ cera que deixaré caure al damunt i de formes d'estany fos al/ fosc (foc creu teresa) que col·locaré al damunt de la fusta. Fer un tiratge/ molt limitat i colorir totes les proves diferentment, dins l'espe-/rit de les imatges d'Espinal (artista Paris mateixa epoca ricart) incloeixo uns dibuixos per a fer/ veure lo qué dic i com resulta mort el gravat tractat a/ ratlles, que mai té la potencialitat d'un burin.- fer grans taques/ negres o perfils molt violents.- la tècnica del negatiu és molt truquée./ colorir-ne alguns al pastell també.//

Embrutar també fulles de paper de pastell, i les teles que/ resten a Barcelona, preparades amb Case-Arti; a trossos/ solsament i deixant trossos de tela verge i en altres nete-/jar els pinzells sobre la preparació de Case-Arti i/ al damunt la détrempe, com en la sèrie de pintures/ rosa de 1939.- Es pot fer lo mateix en els grans trossos/ de masonite de Barcelona, posant-hi sorra en el Case-/ Arti i en altres tirar sorra al damunt del ripoli, preparar/ la resta amb Case-Arti i al damunt détrempe.// Veig grandíssimes possibilitats en el pastell; ademés dels trossos de/ paper agafar sobre tot tela per a pastell, de diversos tamanys/ partint de les taques a l'oli usar ademés del pastell aquarel·la,/ Gouaches, oli, carbó, i usar molts refregats amb la pedra!pómez// Ha estat un gran error meu preparar tetes i treballa-hi de seguida;/ això es té que treballar per diverses etapes i estats, dibuixant-ho, dibuixant-ho, reprenen-ho, etc, això fa que es va treballant / lentament en el meu esperit, com començo a fer en 1.941//]

4457 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 17'5x13'2 cm.

4458 [Estudi de composició]
Llapis grafit damunt paper, 17'5x13'2 cm.

4459 [Estudi de composició][Anotacions]
Llapis grafit damunt paper, 17'5x13'2 cm.
Inscripció:
" tècnica imitar el burin, morta./ puc no obstant en certs casos/ usar-la, però d'una manera/ molt viva.//

4460 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“Treballs suplementaris// Agafar els trossos de masonita que crec hi ha a/ Barcelona (llargs en forma de frisos) omplir-/ los amb case-arti i netejar-hi els pinzells, sobre/ aquest fons treballar un poc dintre l'esperit de/ la frise de l’”Usage de la Parole” . reser-/ varne una sèrie sense preparar amb case-arti, partint de la matèria, netejar-hi els pinzells/ i partir d'aquestes taques, omplint emprà certs espais/ que envolten el dibuix amb case-arti, colorit/ lleugerament// Una sèrie de fulles papers blancs, netejar-hi els pinzells i par-/ tir d'això. treballar el fons amb aquarel·la i després/ amb pastell, aquest darrer i ben treballat,/ com feia Degas// Una sèrie de grans i petites fulles per a pastell,/ netejar-hi els pinzells i partir d'això - dibuixar-hi/ al carbó, fregar el paper amb paper de vidre,/ per a obtenir diverses qualitats i després treballar-/ hi al pastell com feia Degas// Dels tubs colors secs a l'ou i aquarel·la, embrutar/ fulles papers i dibuixar-hi al damunt// Dels colors dubtosos a la gouache o tempera, omplir-/ ne teles absorvents i treballar-hi al damunt// Agafar tots els retalls de teles que tingi i fer-los mun-tar/ sobre bastidor per a netejar-hi els pinzells i par-/ tir d'això// sobre masonita negra fer-hi cagar tubus de color, en els espais,/ de les formes posar-hi case-arti, en altres indrets rippoli amb ou, pintar amb ripoli mat certs indrets, posar-hi taques de/ color al damunt, altre vegada ripoli mat, esquitxar amb l’agulla i treballar-hi damunt i així/ obtindrem una bella matèria/ (segueix pag. siguent)//”

4460 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ punts de partida per a posar-me a fer esculptura:/ Maillol. xiulets de Mallorca. « la toilette matinale ». obgectes i pedres deixats a Barcelona/. galets de Varengeville. que tot sigui ben/ directe i grandiós. fer simultaneament a/ tot això les esculptures i obgectes amb pedra/ progectats fa anys en un album// abans de fer esculptura fer també una sèrie de/ dibuixos de nú, del natural, amb un sentit/ ben arquitectònic i esculptural, això m'ajuda-/ rà moltíssim com a punt de partida// el començar a fer esculptura a Mont-Roig que coincideixi/ amb el cuidar-me de la terra, això em donarà un sentit/ molt més humà i directe, en el sentit profon del mot/ no podrà pecar de superficialitat ni artifici, com/ riscaria de fer-ho a Ciutat, mancada d'elements direc-/ tes, amb perill d'ésser obra solsament d'un esculptor,/ no depassant aquesta forma d'art com un especialis-/ ta gravador no depassa el gravat// Treballs suplementaris// no ésser dominat per l'accident, doninar-lo// que totes aquestes coses siguin sòlides de matèria,/ com un roc, pensar en Degas i en les meves goua-/ ches de 1.940// sobre masonite negra escampar-hi taques de color/ una vegada seques pintar-hi amb blanc ripolí/ mat molt líquid, i treballar al damunt// els tubus de color, una vegada acabats, obrir-los/ i fregar-los sobre tela o masonite amb case-arti// al haver fet tot això no netejar els pinzells fins/ després de cada sèrie de teles, altrament prepa-/ rarien un treball interminable// usar sempre matèries consis-/ tents per a poguer passar-hi paper de vidre, etc, i fer cosa sòlida//”

4463 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ Esculptura// Pensar amb Maillol. Esculptura grega. tenir/ llibres amb aquestes reproduccions al devant.// Tenir al devant pedres de la platja de

Varengeville, com/ també els obgectes fets en 1.936 a Mont-Roig, com a/ punt de partida.// Treballar en fang, en pedra, i en fusta, que són les/ matèries més directes a l'home.// Policromar la fusta.// Colorir també el guix, com les figuretes de Mallorca.// " " " fang com les " de pessebre.// Treballar en els obgectes amb fusta progectats en/ un album que es troba a Barcelona. fer els dibuixos/ i maquetes i fer-los realitzar per obrers especialistes,/ acabant-los després jo. no fer-los tan abstractes/ com en aquests progectes, humanitzar-los més.// Pensar amb les figuretes de pessebre de Mallorca, i amb/ les pipes de fang que venen per Sant Antoni dels ases/ colorir les meves terres cuites com fan amb les fi-/ guretes de pessebre// Cerámica// Plats. Gerros. no per fer art, si no per a utilit-/ zarlos. Rajoles. Cantis. Gerres Mallorca.// Tècnica popular, deixant degotar el color amb el rajolì/ d'un setrill, com en els plats. veure obgectes populars/ Mallorca i decorar-los, com per exemple gerros que posen/ als corrals per a donar a beure a les gallines i que estan penjats./ Cantis que els pescadors prenen en les barques// Pirogravat// Gravar fusta i ossos// Decorar vidres// Porrons, vasos catalans//"

4463 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

" agafar fustes com surten del/ magatzem i treure partit/ del buid dels nervis de gravar/ la fusta directamen en contra-/ sentit de les fibres// usar les eines que/ s'empleien per a gravar/ al linoleum d'una ma-/ nera molt secundària/ usar claus i inventar/ eines per a que el gra-/ vat sigui fet com un grafiti// treure partit dels dibuixos/ amb relleu dels linoleums/ que venen als magatzems// pensar en els dibuixos fets en 1.940 al llibre de Lise Hirtz; seguir el mateix procés en les pedres per a el dibuix i el color// pensar

també en el dibuix fet en el llibre de Tzara -comen-/ çar a dibuixar la pedra en negre i després anant-hi/ posant colors -fer això a la mateixa imprempta,/ per a qué sigui més directe el treball, fent-ho men-/ tres m'estic esperant per a qué altres pedres/ -netejar els pinzells sobre noves pedres, com en/ les temperes de 1.940 i partir d'això per anar/ treballant//"

4464 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

"Gravats al boix// Colorir a la má algun gravat// Esmalts// Monotípia// Gravar al Linoleum// Litografia// Servir-se molt de paper-report i obtenir matèries diferents./ calcar-hi diversos obgectes de cuina i de totes menes, par-/ tint d'això. retallar formes en paper de vidre i calcar-les// Litografia en color// fer-ne una sèrie amb pinzell japonés i colors/ dins l'esperit dels dibuixos colorits que he inclòs/ als llibres il·lustrats meus// En l'altre paper. Fer dibuixos automáticament amb tinta lito-/ gráfica i un pinzell japonés. obtenir lavis com els japonesos, en els qué cal pensar molt. imprimir-hi mans i peus./ imprimir-hi lletres al pochoir. deixar caure a l'atzar/ un cordill mullat amb tinta. deixar caure a l'atzar tinta per obtenir taques. dibuixar amb el rajolí d'-/ un setrill i d'unes regadores imprimir dibuixos ben banals al pochoir com els qué s'usen per a pintar parets i decoració./ fer jo mateix aquestes formes per ésser impreses, amb paper d'-/embalatge engomat i retallant amb un ganivet de sabater/ agafar un paper de diari, mullar-lo amb tinta litográfica/ imprimir-lo damunt del paper. servir-se d'una grilla per a/ esquitxar, com també d'un aparell per a fixar. servir-se/ d'un os de sípia per a obtenir matisos. Fer trossos amb plumes/ d'oca i de totes menes d'escriure -cremar un paper i partir de les formes/ obtingudes pel foc.// »

4464 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ en tot lo que sigui una col·laboraciñ amb/ la imprempta, treballar seguint els procedi-/ ments i velles tradicions de cada pais, velles/ impremptes de Barcelona i Palma, amb/ tradicions que ignoren a Paris// pensar amb les masonites començades en 1.940/ partint d'un grafiti// pensar també en la sèrie de grans teles// per a litografia i gravat pensar/ que hi ha que dominar l'accident,/ de cap de les maneres ésser-ne dominat,/ així l'obra será més forta i potent, com també cal fer-ho en els treballs suplementaris.// vista la darrera tendència merament poètica de/ la meva actual producció, no cal editar ni il·lustrar els meus poemes, puix això queda fet amb la/ meva pintura// usar el mateix color, però de vàries marques,/ doncs són molt diferents// per a posar colors i coses al damunt, no usar/ tablers, sino posar trossos més o menys grans/ inclus de tot el tamany -de masonite amb case-arti sobre els trétaux, això, una vegada amb acci-/ dents, em fara un element més de treball que cal se-/ guir, com en la vida cal seguir el Destí//”

4465 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 5’6x9 cm.

Inscripció:

“ es pot imprimir-hi/ un gravat al damunt”

4467 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 11’2x9 cm.

Inscripció:

“ en lo qué indico de gravar/ amb una agulla sobre una/ placa fotográfica i després/ sensibilitzar-lo com se/ fa en una fotografia, co-/ lorir-lo després com se/ fa en les postals populars//”

4469 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“Gravat// Es pot gravar sobre celuloide // Agafar les capes de les capses de galetes i gravar-hi al/ damunt, aprofitant els accidents -gravar a la punta seca// gravar a la punta-seca però atacant el metall directament, sense/ el més mínim dibuix previ, altrament perd en intensitat i es conver-/ teix en una interpretació -no insistir en el traçat// Per a començar a gravar al burin agafar unes planxes i/ traçar línees, per a anar entrenant-se i dominar l’eina,/ a partir d'això per a després continuar lliurament per al-/ tres procediments -pensar en la dignitat d'ofici del burí.// Llençar-se valenment, sense prejudicis de cap manera/ sense por d'esgarrar una planxa, pensar que el camp de/ possibilitats en el gravat és tan extens com el de la/ pintura -un error de tècnica pot, per atzar, conduir/ a una trovalla de valor. pensar en el xoc màgic que/ s'estableix al contacte de l'eina i el metall i partir sempre/ d'aquesta guspira divina.// Enterrar unes planxes per un temps, veure lo qué dona/ gravar i imprimir el metall rovellat i oxidat això/ no té cap importància gravar i imprimir una planxa/ gondolée// Dibuixar unes formes sobre una planxa, fer-les buidar,/ gravar a l'entorn i pintar a la gouache aquests/ buids que queden en el paper, com vàreig fer en l’”Usage de la Parole”. gravar també al damunt dels trossos/ de metall que es treuen de la planxa//”

4469 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

"I) Suplement// Pintura// En la "Toilette matinale" empleiar una técnica com/ la dels primitius de Chantilly, i que recordi també/ Rousseau// L'auto-retrat que sigui tractat com un paisatge, / amb la mateixa técnica d'un primitiu// En les dos teles sobre fons negre, al treballar el fons/ fer-ho escampant el color amb una espátula, que/ es vegi el granet de la tela, com si fos al damunt/ d'una pedra// En la sèrie de 24 teles començades, usar vàries/ técniques; pastell, gouache, ou, oli aquare·la, etc. que siguin/ fetes amb una màxima espontaneitat, com el cant d'un ocell i fresques/ com una flor que marquin el final d'una etapa, abans de comen-/ çar teles d'envergadura com "La toilette matinale"// [El pachemir pot ésser enganxat sobre una/ tela amb bastidor, pintant-la jo d'un color/ sienne, per exemple]// [Per a les pintures deixades preparades a Mont-Roig,/ una vegada dibuixades, omplir certs espais/ d'una segona capa de color, a l'entorn de/ la forma]// En la sèrie de 24 teles deixades a Paris, en algunes,/ una vegada dibuixades i fixades, passa-hi la/ pedra ponce al damunt, i després per sobre/ una lleugera capa d'aquarel.la o bé de/ pastell.// [Quan hagi fet totes les sèries de caràcter su-/plementari puc repetir una sèrie com les temperes/ de 1.940-41, agafant el bloc més gros que hi hagi,/ molt gratallut, fregant molt les fulles amb pedra/ ponce, però fent-ho dins d'un esperit <u>moltíssim</u> sin-/ tètic, a grans masses, a l'oposat de les de 1.940, molt/ brutals i simples].

4470 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 15x10 cm.

Inscripció:

"per a el burin, partir/ de ratlles així, i després gravar a l'aigua-fort,/ punta seca, tornar/ al burin, etc, no/ essent mai esclau/ de l'ofici ni d'un/ virtuosisme//"

4473 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

" agafar vàries planxes i començar a buidar-hi petits cercles/ (com he fet en 1939), partint d'això// Obtenir vàries matèries mitjançant la impressió sobre la/ planxa vernissada de varis obgectes: fulles, papers diferents/ etc. això l'Hayter ho domina molt, cal demanar la/ seva col·laboració// Retallar vàries formes de paper de vidre i prensar-les sobre la planxa vernissada// Retallar varis papers a l'atzar (com fa l'Arp) i impri-/ mirlos sobre una planxa, idea que em suggereix Mar-/ coussis// Servir-se d'un vernis dolent o a la resina (procediment/ Hayter), per a obtenir les craquelures que obtinguè en Picasso/ en el gravat de l'"Histoire du Surréalisme"// Començar tot lo qué em passi pel cap sense preocupar-/ me de quan ho acabaré, com faig en la pintura.// Que les troballes del gravat em serveixin per a la pin-/ tura i vice-versa.// Dépassar el gravat, com s'ha dépassat la pintura, altrament hom es converteix en un tècnic o en un/ especialista, sense cap interès humá.// Tenir un menyspreu per tot i estimar el risc.// Preparar unes planxes tirant-hi aqua-tinta per a obtenir,/ unes taques, i partir d'aquestes taques//"

4473 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció :

“ al centre d'una planxa començar-hi a/ fer forats a l'atzar amb un punxó i després anar/ gravant// agafar una punta seca amb el puny, amb/ tota violéncia, i fer ratlles a l'atzar al damunt/ d'una planxa, i després anar gravant amb/ una punta molt fina// començar per a preparar la matèria/ en les planxes, com he fet en les masoni-/ tes preparades a Palma en 1.941, i partir/ d'aquesta matèria// partir de la matèria, provocant-la abans,/ com en la darrera etapa de temperes de/ 1.940, en una planxa preparada per l'aigua-fort, per exemple, posant-hi tocs d'aigua-teinta/ en certs indrets, fregar amb carbó després,/ seguidament algun forat, ratlla amb/ burin, amb punta seca, algun tros calcant-/ hi paper de vidre, algun grà de sorra im-/ prés, escupir-hi al damunt per a que/ la forma de l'escopinada suggereixi alguna/ forma i grabar-la, i anar seguint així,/ d'una manera ben viva, pensant que és la/ matèria lo que provoca les figuracions, com/ en Holdërlin era la paraula lo qué/ provocava el pensament //”

4474 [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31’4x23’8 cm.

Inscripció:

“ Baudelaire deia que el gravat era la escriptura pura de/ l'esperit// Preparar 20 o 30 planxes, i una vegada vernissades gravar-/ les amb una agulla o agulla de gramofon, gravades d'una/ manera ben automática, sense cap control, fer un tirat-/ ge d'aquest primer estat, i anar-les treballant per di-/ versos procediments// una vegada gravada la planxa tirar-hi/ uns granets de sorra al damunt i passar-/hi la prempsa, per a qué quedin també gravats// després de gravar fer un moviment/ giratori amb la punta seca// una vegada gravat fer el fons/ amb aqua-teinta// usar simultáneament aquests tres/ procediments i servir-se també/ d'un punxó per a fer diversos

forats// per aquesta sèrie de gravats pensar en les temperes/ fetes en 1.940 i sobre tot en la sèrie de pintures//"

4474 b [Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

« amb tintes de colors colorir els papers i imprimir-hi/ després els gravats// enganxar varis retalls de robes virolades sobre el paper/ i imprimir-hi després el gravat// escupir damunt d'una planxa preparada i després comen-/ çar a gravar partint d'aquestes taques// calcar calcomanies sobre el paper i imprimir-hi després/ el gravat// Imprimir sobre robes, "mantelillos", etc.// Gravar amb blanc sobre negre// Sobre la planxa vernissada, fer moviments amb espiral/ amb l'agullla, i després fer mordre i gravar/ al burí, punta seca, etc. i reprendre a l'aigua-/ fort si ho crec convenient, això primer,/ l'accident obtingut, servirà de punt de partida// en treballar les planxes pensar en les temperes/ 1.940-41, que tota la meva obra tingui/ una continuitat// Les planxes fer-les ratllar per en Lacourière/ fent una creu amb regle que vagi d'angul/ a angul, amb el burí sense cap fantasia// Quan s'hagi gravat una planxa per a l'aigua-/ fort, posar-hi aqua-teinta, en varis matisos, com si fos/ aquarel·la al damunt d'un dibuix, i després anar-hi tre-/ ballant amb varis procediments, punta seca, burin, etc.// Començar una sèrie de planxes fent-hi uns/ forats buidats a l'atzar i partir d'això per/ anar treballant// "Deuintanes" Juliol 1.940// Palma Mallorca, Juny 1.941//

4475[Anotacions]

Llapis grafit damunt paper, 31'4x23'8 cm.

Inscripció:

"La sèrie de pastells sobre paper pot ésser remplaçada per la sèrie de pastells/ sobre paper-tela, la primera manera riscaria d'ésser excessivament d'es-/ pecialista tècnic, en canvi la segona em permet tenir moltíssimes més/ possibilitats, molt més ilimitades -en certs indrets del paper-tela posar-hi/ case-arti, esquitxant amb la grille certs fragments; en certs indrets es pot/ barrejar també un poc de sorra o serradures amb el case-arti, i en altres/ indrets enganxar aquestes dos coses sobre una cola, quedant tal com són,/ lo que farà que tinguin una gran unitat amb la preparació del paper-/ tela -sobre el case-arti anar-hi dibuixant, fixar-hi, posar-hi aqua-/ o pastell al damunt i anar treballant usant tots els procediments,/ oli, gouache, etc. - El pintar a l'oli obtindré una bellísima matèria/ mate i al fer els perfils amb negre, sobre aquest paper-tela com/ a paper secant, obtindré una gran agudesa d'expressió -El/ treballar així, apart les més grans possibilitats, establiré un camí/ paralel amb la meva obra dels darrers temps, com temperes de 1.940/41/ pintures sobre tela groixuda de 1939, etc. -en certs indrets mullar el paper-tela i dibuixar-hi al damunt amb un pun-/ xó amb tinta xina per a què quedi/ esborronat i ple d'expressió)// En les teles preparades amb negre -superfícies sense accidents-/ que he deixat a Paris, passar-hi la pedra-pómez i el paper/ de vidre en certs indrets, això em farà una més bella matèria/ Treurà rigidesa en les teles, com sovint passa amb Kandins-/ ky -Lo mateix, puc fer en les altres teles d'aquesta sèrie que/ he deixat preparades// En la sèrie de 25 teles de 0 a 30 que he deixat a París, una/ vegada dibuixades puc fixar-les, passar-hi pedra ponce sobre/ el dibuix, al damunt aquarel·la molt clara amb una/ esponjeta i segur treballant així, tenint compte de les altres/ observacions que ha anotat en aquesta llibreta, posant-hi tam-/ bé en certs indrets algun toc de ripoli blanc, amb aquest proce-/ diments lograré una unitat amb tota la meva obra, que/ restarà ben viva i expressiva// en la sèrie sobre paper tela pastell,

en certs indrets una/ volta fixat el pastell fregar-lo amb una esponja mulla-/ da, després fregar-lo amb pedra ponce; sobre d'això puc donar-hi algun cop de pastell al damunt, lo qué/ em farà una matèria molt rica// ».

8.2 CORRESPONDÈNCIA 1939-1945

Una de les principals fonts d'informaciñ tingudes en compte ha estat la correspondència de Mirñ amb un significatiu conjunt d'intel·lectuals, amics i altres artistes, durant els anys 1939-1945. El llistat de noms, per ordre alfabètic, és el següent: Marie Cuttoli [1061], Paulo Duarte [1062], Valentine Dundensing [1063], Josep Vicenç Foix, Nina Kandinsky [1064], Pierre Loeb, Pierre Matisse, Pablo Picasso, Pierre Rebeyrol [1065], Enric Cristòfol Ricart [1066], Josep Lluís Sert i Monxa Sert, James Johnson Sweeney, i Christian i Yvonne Zervos.

Per raons òbvies, els tràgics aconteixements marcaren les preocupacions de l'artista amb els seus interlocutors, i també féu que el flux de contactes epistolars fos menor que en circumstàncies normals. L'interès del contingut d'algunes d'elles és relatiu, ja que en certs casos només es tracta de postals o cartes de caràcter afectuós. Tot i això, sempre ens serveixen per situar a l'artista en un lloc i en una data concreta, la qual cosa ha esdevingut en certs casos de gran utilitat. Hi podem apreciar tot

[1061] Col·leccionista, mecenes i amiga de Miró, de Pierre Rebeyrol i del Dr. Henri Laugier. Relacionada amb la tapisseria, va encarregar dissenys per tapissos a Miró. Segons M. Rowell, fou una de les primeres col·leccionistes de Miró i directora d'una fàbrica de tapisseries d'artistes. Vegeu Rowell 1993, p. 91.

[1062] Diplomàtic portuguès i amic de Miró. Per encàrrec de Miró, fou qui li va gestionar la possible exposició al *MoMA* amb les sèries *Constellations, Sèrie Barcelona*, ceràmica i escultura. Finalment aquestes obres foren exposades a la *Pierre Matisse Gallery*. Segons P. Matisse i M. Rowell, era un diplomàtic peruà destinat a Barcelona. Vegeu Rowell 1993, p. 100-01.

[1063] Relacionat amb l'exposiciñ que projectava fer Mirñ al *MoMA*. Vegeu carta de Miró del 07-03-1944.

[1064] Esposa de Vassily Kandinsky.

[1065] Amic de Miró i de M. Cuttoli. Relacionat, juntament amb el Dr. Henri Laugier, amb l'exposiciñ que projectava fer Mirñ a Paris l'any 1946, però que finalment no es va fer fins l'any 1948, a la Galerie Maeght.

[1066] Artista i amic de Miró, des dels anys de formació al Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona, i amb qui va compartir estudi cap els anys 1915-1917.

tipus de comentaris, des dels ja esmentats fins als que combinen qüestions econòmiques amb referències a les obres en procés -especialment amb el galerista Pierre Matisse- o als de to més íntim. En qualsevol cas, pensem que sñn un interessantìssim material que fins ara no s'ha utilitzat en la mesura de la seva importància documental.

La major part de les que hem utilitzat estan actualment a *The Pierpont Morgan Library* de Nova York i sñn el llegat de l'antiga *Pierre Matisse Foundation*. Es tracta, majoritàriament, de les cartes enviades per Miró al seu galerista que es va convertir, durant els anys més durs de la postguerra, en el seu únic interlocutor.

La correspondència que s'ha transcrit correspon a cartes i telegrames del període de 1939-1945, concretament, la primera carta és del dia 25-08-1939 i la darrera del 07-11-1945.

S'ha cregut d'interès la inclusiñ de fragments d'altres cartes o postals d'anys anteriors i posteriors a causa de la seva relaciñ amb les obres, els procediments tècnics o l'estat d'esperit del perìode que s'analitza en el nostre estudi. Són els casos de les enviades els següents dies:

06-10-1935/ 16-11-1935/ 19-02-1936/ 12-01-1937/ 02-01-1939/ 16-01-1939/ 12-01-1946/ 03-02-1946/ 25-07-1946/ 26-08-1946.

La relació completa amb els remitents i els destinataris de les cartes, que a continuació transcrivim, és la següent:

1935

06.10.1935 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

16.11.1935 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

1936

19.02.1936 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

1937

12.01.1937 [Carta de Miró a P. Matisse]

1939

02.01.1939 [Carta de Miró a P. Matisse]

16.01.1939 [Carta de P. Matisse a Miró]

25.08.1939 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

15.09.1939 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

24.10.1939 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

03.11.1939 [Carta de Miró a P. Matisse]

20.11.1939 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

1939? [Telegrama de P. Matisse a Miró. Sense data]

14.12.1939 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

1940

12.01.1940 [Carta de Miró a P. Matisse]

04.02.1940 [Carta de Miró a P. Matisse]

19.02.1940 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

25.02.1940 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

14.04.1940 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

02.05.1940 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

04.06.1940 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

05.06.1940 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

06.06.1940 [Telegrama de Miró a P. Matisse]

06.06.1940 [Carta de Miró a P. Matisse]

22.08.1940 [Carta de Pilar Juncosa a P. Matisse]

1941

07.01.1941 [Carta de Pilar Juncosa a Matisse]

07.01.1941 [Telegrama de P. Matisse a Pilar Juncosa]

25.03.1941 [Carta de Pilar Juncosa a P. Matisse. Fragments]

28.04.1941 [Carta de Pilar Juncosa a Matisse. Fragment.]

15.11.1941 [Carta de Miró a P. Matisse, signada per Pilar Juncosa]

1942

05.01.1942 [Targeta postal de Miró a Foix]

15.02.1942 [Carta de Miró a Ricart. Fragments]

26.02.1942 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

11.03.1942 [Carta de P. Matisse a Pilar Juncosa. Fragment]

30.04.1942 [Telegrama de Miró a P. Matisse]

12.05.1942 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

11.07.1942 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

08.09.1942 [Carta de Pilar Juncosa a Monxa Sert]

1943

10.03.1943 [Carta de Miró a J.Ll. Sert i Monxa Sert]

01.06.1943 [Carta de Miró a P. Matisse]

Juny ?. [Carta de Miró a J.J. Sweeney]

24.11.1943 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

22.12.1943 [Carta a Ricart]

1944

Febrer?. [Carta de Miró a J.J. Sweeney]

Febrer?. [Carta de Miró a Paulo Duarte. Fragment]

05.03.1944 [Carta de Paulo Duarte a Philip L. Goodwin]

07.03.1944 [Carta de Miró a Valentine Dundensing. Fragment]

06.04.1944 [Carta de P. Matisse a Miró. Fragment]

22.04.1944 [Carta de P. Matisse a Miró. Fragment]

15.05.1944 [Carta de Miró a Paulo Duarte]

17.06.1944 [Carta de Miró a P. Matisse]

20.09.1944 [Carta de P. Matisse a Miró]

21.11.1944 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

27.11.1944 [Telegrama de Miró a P. Matisse]

17.12.1944 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

20.12.1944 a [Carta de Paulo Duarte a P. Matisse]

20.12.1944 b [Carta de Paulo Duarte a P. Matisse]

27.12.1944 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

1945

17.01.1945 [Carta de Matisse a Miró. Fragments]

02.02.1945 [Carta de P. Matisse a Miró. Fragment]

20.02.1945 [Carta de P. Matisse a Miró]

20.03.1945 [Postal de Miró a Picasso]

20.03.1945 [Carta de Miró a Nina Kandinsky]

26.03.1945 [Carta de Miró a Paulo Duarte]

08.05.1945 [Carta d'Henri Matisse a Mirñ]

13.05.1945 [Carta de Miró a P. Matisse]

13.05.1945 [Carta de Miró a Christian i Yvonne Zervos.]

18.05.1945 [Carta de Candido Costa Pinto a la *Downtown Gallery* de Nova York]

18.06.1945 [Carta de Miró a P. Matisse]

18.06.1945 [Carta de Joan Miró a Marie Cuttoli].

19.06.1945 [Carta de Joan Miró a Rebeyrol].

1945?. [Telegrama de P. Matisse a Miró]

10.08.1945 [Telegrama de P. Matisse a Miró]

30.08.1945 [Carta de Joan Miró a Pierre Loeb].

14.09.1945 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

03.10.1945 [Postal de Miró a P. Matisse. Fragment]

08.10.1945 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

07.11.1945 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

1946

27.01.1946 [Carta de Miró a Pierre Loeb]

03.02.1946 [Carta de Miró a P. Matisse]

25.07.1946 [Carta de P. Matisse a Miró]

26.08.1946 [Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

Transcripció: observacions.

-En conjunt, sñn cartes escrites majoritàriament a mà, tret d'alguna de mecanografiada. El suport és paper, escrit per l'anvers i el revers. Les que tenen més d'una pàgina s'indica amb claudàtors, per exemple [p. 2], [p. 3].

- La transcripciñ que s'ha dut a terme ha estat literal. No s'ha considerat necessari especificar les errades ortogràfiques perquè no afecten al significat de la paraula.

- Si no s'indica altra procedència, significa que s'han transcrit del llegat de la *Pierre Matisse Gallery*, en els fons de *The Pierpont Morgan Library* de Nova York.

- Una part d'aquestes cartes o certs fragments, com s'indica en cada cas mitjançant lletra cursiva, han estat publicats per:

COMBALÍA, V. 1998. *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid : Electa, p. 120.

BEAUMELLE, Agnes de la; MONOD-FONTAINE, Isabelle ; SCHWEISGUTH, Claude. 1991. *André Breton : la Beauté convulsive*. París : Editions du Centre Georges Pompidou, p. 363.

ROWELL, M. (Ed.). 1986. *Joan Miró, Selected Writings and Interviews.* Boston: G.K. Hall, p. 167-168.

ROWELL, M. 1993. "Joan Mirñ. Lettres à Léonce Rosenberg, Pierre Loeb, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Rebeyrol, Vassily et Nina Kandinsky", *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*. París. n. 43, p. 42-101.

RUSSELL, J. 1999. *Matisse. Father & Son*. Nova York: Harry N. Abrams, p. 130-132, 250-51 i 260-261.

UMLAND, A. « Chronology ». A: LANCHNER, C. 1993. *Joan Miró*. Nova York: *The Museum of Modern Art*, p. 317-361.

- La fotocòpia d'una carta de Pilar Juncosa a Monxa Sert, i la transcripciñ d'una altra de Mirñ a Josep Lluìs Sert, datades el 08-09-1942 i el 10-03-1943 respectivament, ens han estat facilitades per Patrícia Juncosa. Es conserven a *The Josep Lluís Sert Collection, Special Collections Department, Frances Loeb Library of Harvard University, Cambridge, Massachussets.*

- Aquesta correspondència està mancada de les cartes enviades per P. Matisse a Miró que és molt probable que es trobin en mans de la Successió Mirñ, com la resta de la correspondència que l'artista sempre conservava de manera escrupulosa i ordenada. La seva consulta no ens ha estat possible.

1935

06.10.1935

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

« Je travaille à des peintures à huille à petits for-/ mats que je veux pousser jusque à la dernière/ limite. Comme ce travail est long, peni/- ble et aride, je vais entretemps pour me/ délasser, et toujours en suivant les ordres/ de mon inspiration, quelques gouaches,/ de tèmperas et aquarelles qui me permettent/ rèprendre la besoque sans perdre la/ force et la fraicheur, méthode à suivre/ qui est d'une extreme importance pour venir/ à bout des rèalisations ».

16.11.1935

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

"La téchnique méticuleuse et le/ format format fort raisonnable des pein-/tures de cette dernière étape me font/ espérer que cette série sera très négociable"

1936

19.02.1936

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

Vegeu ROWELL 1986, p. 125 i UMLAND 1993, p. 332.

"Le travail continue. Je crois avoir/abouti à vous transporter à un monde /d'une réelle irréalité"

1937

12.01.1937

[Carta de Miró a P. Matisse]

Vegeu UMLAND 1993, p. 333, i ROWELL 1986, p. 146, fragments.

"Hótel Récamier"/ 3 Place Saint-Sulpice/ Paris (6). 1, le 12/1/37.

Mon cher ami; J'ai recuhier votre lettre/ avec le chèque.- Je vous remercie par/ votre gentillesse qui me rendra un service, je/ vais vivre de ce que j'aurai maintenant en/ banque ici à Paris et vous prie de garder/ ce que vous avez versé à New York dans le/ compte spécial- L'Europe est dans un tel/ état de folie collective que j'estime prudent/ d'avoir un peu d'argent en Amérique en/ précricer de le qui pruisse se passer.

Je vous ai envoyé un cable pour le nouvel/ an; aussi je voulais envoyer une gouache/ à votre petite fille Jaqueline mais je n'ai/ pu le faire qu'en retard car vous avons été/ qrippés tous les trois.

J'ai reçu tous les catalogues et presse que/ vous m'avez envoyé et dois vous remercier/ par votre amabilité. D'aprés ce que j'ai lu/ l'exposition a très bien marché; des amis qui/ l'ont vu m'ont aussi dit qu'elle a été très bien/ organisée et exellentement soignée. Si j'étais/ inquiet au début c'est parce que j'avais peur/ qu'on n'aurait pas exposé les dernières peintures/ que je considérais comme d'un [il·legible]

[p. 2]

capitale pour atteindre notre but qui a été atteint./ Je tenais absolument a frapper fort pour anéan-/ tire toute cette bande d'impuissantes. Vous m'avez/ très bien aidé et j'espère qu'on finira pour les/ avoir.// Dans le prochain numéro de "Cahiers d'Art"/ il y aura plusieures réproductions de moi et très/ possiblement un écrit de Zervos en forme/ de conversation avec moi.

Le livre-catalogue de l'exposition d'art fantas-/ tique est splendide.

J'ai terminé maintenant tous les dessins pré-/ paratoires pour la série de grandes toiles (de/ 10 à 12). Ces conceptions vivent d'une façon/ très claire dans mon esprit, après ces études faites/ au préalable , ce qui me permettra de les réaliser/ très rapidement. Les grandes toiles je les ai laissées/ comnencées à Barcelone, et c'est là oú il faut/ que je les continue. A Barcelone j'ai laissé/ tout mon matériel de travail. Environ/ une centaine de choses commences. C'est/ là où je vivais dans mon ambiance de/ travail, ici il m'est impossible d'improviser/ tout cela comme vous pouvez comprendre.

Dans cette impossibilité de reprendre/ mes travaux commencés, j'ai decidé de faire/ u ne chose absolument différente et vais commen-/ cer des natures mortes tres réalistes. Je

[p. 3]

pensais déjà faire ça, mais plus tard, et/ alternativement avec d'autres choses oú j'aurais/ tenté l'évasion la plus complète de toute réalité/ et de créer une nouvelle réalité, avec des/ nouveaux personnages et des êtres fantas-/magoriques, mais pleins de vie et de réalité.

Je vais tenter maintenant de puiser/ la réalité profonde et poétique des choses, mais/ seulement je ne sais pas si je pourrai réussir dans la mesure que j'aurais voulu.

Nous vivons un drame terrible, tout ce/qui se passe en Espagne est térrifiant comme/ vous ne pourrez jamais vous imaginer.

Je me sens tres depaysé ici et j'ai la nostalgie/ de mon pays. Mais que voulez vous nous vivons/ un drame affreux qui marquéra de fortes emprein-/ tes dans notre esprit.

Je ne désespère cependant pas de pouvoir réaliser/ cette sèrie de grandes toiles avant l'été, entretemps/ je vais voir ce que ça donne ce plongeon dans la/ réalité des choses qui va me donner un nouvel élan/ pour de prochaines réalisations.

Avez-vous monsieur Gallatin?. Si vous le voyez/ seriez-vous assez aimable de lui rappeler que je/ serais très content s'il m'envoyait une épreuve/ de la photo qu'il a fait de moi cet été passé.

[p. 4]

Tous mes amis me conseillent de rester/ en France, moi, si ce n'était pas pour ma/ femme et mon enfant je rentrerais cepen-/ dant en Espagne.

Si a un moment donné il y avait la censure/ ici ou je partais en Espagne et j'avais/ besoin d'argent c'est entendu que pour vous/ le

demander 1 catalogue serait équivalent/ à 100 $, comme vous m'avez proposé de/ le faire.

Ma femme et moi vous envoyons à Mrs./ Matisse et à vous notre meilleurs souvenirs et je/ vous prie de croire, mon cher ami, à mon/ amité les plus devouée et sincère,

Miró".

1939

02.01.1939

[Carta de Miró a P. Matisse]

Vegeu UMLAND 1993, p. 334, fragment.

« 98 Bld. Auguste-Blanqui. Paris (13)

2/1/39

Mon cher ami; Avant tout je vous/ présente à [il·legible] à toute votre famille/mes meilleurs [il·legible] pour cette nouvelle/ anée, espérons qu'elle sera [moins]/mouvementée que celle qui vient de/ terminer.- maintenant nous sommes /ici très inquiets à cause de *l'offensive/ des rebelles, qui s'approchent de plus en / plus de Montroig, où ma mère reste encore*./ Je suis cépendant fermement persuadé/ qui à la [il·legible] pour finire par ecraser le/monstre fasciste.

Veuillez trouver [il·legible] joint une/photo du panneau décoratif que j'ai/fait pour vos enfants. Elle a en/ beaucop de succés, Picasso en est très/ en ballé et dit que c'est une de mes/ meilleures choses.- Pierre m'a dit que/ vous lui avez enroyé un cablégramme/ pour [il·legible] pas encore expedié,/ vous n'avez que faire signe à votre expé-/diteur quant vous voudrez qu'on vous la-/ fasse parvenir, elle est à votre disposition.

Mon travail marche,/je suis en bonne forme.

N'oubliez pas de m'envoyer la collection/ de photos que vous avez fait faire cet éte, Marc/ Vaux m'a dit que vous les avez emportées vous/ même pour me les faires parvenir directement.

L'exposition organisée par Verve a t'elle/ bien marcheé?. Si vous réexpédiez de/choses à Tériade, veuillez avoir l'obligeance/ de lui envoyer aussi ma gouache, car Pilar/ tient beaucop à l'avoir à coté de son lit./

Comme l'Europe est dans un état trés/ inquiétant je préférirai que vous versiez/ mes meus [il·legible] dans mon compte de banque/ de New York, et sera plus prudent, je donne-/rai avis de faire le transfert à mon banque/ de Paris [il·legible] à mesure que j'en aurai/ [il·legible]. - D'après mes comptes vous me/ devez pour l'année 1938- $ 660 + gauchir 1939 220 [fa una suma de 880]

Pilar se joint à moi pour [il·legible] expresser/encore une autre fois à Teeny et à vous/nos meilleurs voeux pour 939- Dolorés/pense beaucop à vos enfants et nus/ les embrassons bien.

Cordialement votre,

Miró »

16.01.1939

[Carta de P. Matisse a Miró]

« 16 janvier 1939,

Mon cher Miro,

Merci de votre lettre. Nous vivrons avec/ ansieté et le coeur serré les progrés de/ cette horrible guerre. Hier j'ai cru que/les Rebels avaient pris Montroig et j'ai/ fait des voeux pour les vótres aient été/ sains et saufs. On pris demande à quel/ degré d'aberration les francais sont/ tombés pour laisser une pareille/chose se produire.

Par ma prochaine lettre qui vous/arrivera par le courrier suivant je/vous enverrai le [il·legible] de la banque/pour le depot de vos mensualités/comme vous me le suggerez-

Je regrette de vous parler de ceci maintenant mais auriez vous/ du travail de prêt, car je me/ propose de faire une exposition/ de vous au printemps.

Merci pour la photo de la/ décoration des enfants, elle a l'air/ magnifique.

Excusez moi cette lettre/rapide mais il faut attraper/ce premier bateau.

Votre portrait est chez moi et/ je l'admire [il·legible]/ une oeuvre magnifique-

Tous mes meilleurs voeux pour vous/et les vôtre et mille de choses à /Pilar et Dolorés

Votre ami

Pierre Matisse »

25.08.1939

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

Vegeu UMLAND 1993, p. 334, fragment.

« Route de l'Église

le "Clos des Sansonnets"

Varengeville sur mer

(Seine Supérieure)

25/8/1939.

"Je travaillais très bien,/ dans ce beau pays et nos voilà plongés/ maintenant dans ce cauchemar"

15.09.1939

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

Vegeu UMLAND 1993, p. 334, i RUSSELL 1999, p. 130-31, fragments.

"Dans les circonstances actuelles, il est préférable que le compte que que j'ai dans votre banque à New York, soit à mon nom et à celui de Pilar - je vous serais trés reconnaissant de que vous ou Teenny vous en occupiez - Deme [il·legible] ce compte reste à new York mais que Pilar et moi puissiez directement encaisser les chèques à la succursale de Paris quand nous en aurons besoin voici les nous.

Comme ce demandera un peu de temps/ je vous demande de m'envoyer un/ chèque de 220 $ (mensualité juillet)/ merci de tout cela, mon vieux".

« *J'ai entièrement repris ma vie/ ordinaire et suis satisfait de mon/ boulot*.- Les graveurs restent ici en/ attendant vos indicacions- *Le jour que/ j'irai à Paris je m'occuperai de rayer/ les curieres [il·legible] et de faire tirer les épreuves/ pour la justification du tirage* ».

24.10.1939

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

Vegeu RUSSELL 1999, p. 131, fragment.

« Route de l'Église
le "Clos des Sansonnets"
Varengeville sur mer
(Seine Supérieure)

« Les Nelson sont à Paris pour passer quelques/ jours; je leur ai confié la maquette pour/la broderie de votre belle-mère, .../ Ici ça va, *je travaille tout le temps*/à cette série de peintures sur de la grosse/toile, [il·legible] a été très dur de les faire déma-/rrer, mais maintenant tout va seul, je crois que cette série sera bien. »

« *La campagne est merveilleuse en/ce moment, la verdure et les arbres dorés/éclatants de rouge, une uranie féerie./ Il y avait des années que je n'avais travaillé/ en plein contacte avec la nature - cette loi/ éternelle- concentrée en plein, sans ce gaspi-/ llage de temps et d'énergie qu'on ne peut/pas éviter à Paris.* »

03.11.1939

[Carta de Miró a P. Matisse]

« Varengeville s/mer,/ le 3 novenbre 1939

Mon cher ami; j'ai réfléchi au sujet/ de notre conversation, et j'ai décidé, pour/ vous mettre en disposition de vous occuper/ à fond de mon oeuvre, de vous la céder/ entièrement.

J'ai fair ceci pour encourage vos/ éfforts ceux de Teeny, en vous domant/ des facilités, et pour que, une fois le marché/ rétabli, vous n'hésitiez pas et soyez en/ conditions de placer ma peinture sur/ le plan qu'elle sera en droit d'éxiger.

Si je tenais à conserver la moitié de/ mon oeuvre c'était dans l'intention de/ me faire un stock et pouvoir être bien/ réprésenté à Paris le jour oú les affaires/ se normaliseraient.

Vous me donnerez donc $320, par/ mois, pour la durée d'une année, avec/ le droit de choisir quelque toile pour la/ petite, ce que nous ferions

amicalement/ si le cours de dollar veneit à subir un/ changement sensible, vous cherchérionz/ un moyen pour équilibrer cette différance.

C'est entendu que vous devez cependant/ vous engager à [il·legible] nouveaux

[p.2]

[il·legible]/ qu'il serait disposé à le faire.

Veuillez avoir l'obligeance de me répon-/ dre le plus tôt possible pour que je puisse/ écrire à Pierre.

Recevez mes plus affectueuses salutations/ et une poignée de mains de Miró

[p. 3]

Brodéries Teeny

Chercher gravues Lacourière

Photos pour Zervos

Banque américaine

Compte new-York

En 31 Juillet

Matisse doit $ 220

19 Sept. Chèque Matisse « 250

Miró doit « 30

Contract Pierre est réglé jusqui à/ fin Août. »

20.11.1939

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

« 20/11/39

MIRO VARENGEVILLE/MER
SEINE INFERIEUR

DEBOT BANQUE IMPOSSIBLE STOP PARS SAMEDI

EN PRINCIPE LETTRE SUIT AMITIES=

PIERRE MATISSE

Pierre Matisse 96 rue Université. »

[Telegrama de P. Matisse a Miró. Sense data]

“WESTERN UNION

PIERRE MATISSE, 51 E. 57 th St.

MIRO VARANGEVILLE MER SEINE INFERIEURE (FRANCE)

J’AI CABLE MENSUALITES JUSQUA NOVEMBRE INCLUS STOP

ATTENDS TABLEAUX IMPATIEMMENT POUR EXPOSITION PRIERE

CABLER DATE REMISE LENARS AMITIES

MATISSE »

14.12.1939

[Carta de Miró a P. Matisse des de Varengeville. Fragments]

"Je n'ai encore rien décidé au/ [il·legible] de Pierre; mais n'ayes craint/ se [il·legible] que je ne me laisserai emporter/ par avengle sentimentalité.- L'éta-/ pe sentimentale de ma vie est déjà/ périmée, [il·legible] c'est d'une manië-/re claire et objective que j'envisage/ des choses."

"Déjà íl fait froid et sombre, mais/ ce pays est toujours plein de poésie/ par n'importe quel temps.- mon/ travail avance."

1940

12.01.1940

[Carta de Miró a P. Matisse]

Vegeu ROWELL 1986, p. 168 ; UMLAND 1993, p. 335, fragment.

"Varengeville s/mer

« Le travail roule, je fais maitenant/ des peintures très fouillées, et je crois avoir/ atteint un haut dégré de poésie, fruit/ de cette vie de concentration que l'on/ peut vivre ici. »

« J'ai ou Pierre pendant sa permission,/ il n'est pas content de nous deux, [il·legible] / malgré la bonne volonté que je lui/ ai démontrée. Enfin!. »

04.02.1940

[Carta de Miró a P. Matisse]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335; ROWELL 1986, p. 168, fragments.

« Varengeville s/mer le 4/2/40

"Mon cher ami; J'ai bien reçu votre cable-*Voici,/ detallée, la liste de tableaux qui sont terminés,/ format paysage, série sur de la grosse/ toile que vous avez vu commencée.- dimen-/ sions 0-1-3-10-12-15-20-25-/ 30 (en tout 9 tableaux). Braque et Zervos les/ ont vu et les trouvent très forts; ils vont paraître/ dans "Cahiers d'Art" avec ceux sur fond fram-/ boise de cet été. Je travaille maintenant à une/ série de peintures -de 15 à 20, à la tempera/ et à l'huile, dimension 38x46, qui est/ devenu extrêmement importante.- Je crois/que c'est une des choses les plus importantes que j'/ aurai fait et quoique des petits formats, donnent/ l'impression de grandes*

fresques. Avec cette série/ et la précedente vous pourriez faire une très, très/ belle exposition. Je compte travailler à ces toiles,/ d'une technique très poussée, 3 mois environ, en/ tenant compte que, fort heureusement elles m'/ emmènent à concevoir d'autres oeuvres que/je prépare en même temps.

Les Zervos sont venus l'autre jour ici et/ ont dit qui'l faundrait que tout cela soit comme/ a Paris arrint de partir pour l'Amérique et que/ Yvonne voudrait les exposer dans sa galérie qui/ est très belle. L'idée me semble intéressante, car/ ce qui compte les plus c'est que les oeuvres soient con-/ sacrés à Paris, nos peintures ont un retenti-/ ssement ici, sans aucune doute ceci durait/ une répercussion à New York et le succès de votre exposition serait plus con-/ sidérable et plus éficace. Réfléchissez/ à cela et écrivez vou même à Yvonne/ aussi pour qu'elle voit que je m'en suis/ occupé. Mais si toute fais vous avez besoin/ de la série de toiles qui est terminée, dites-/ le moi, je m'occuperai de vous les faire/ expédier aussi tôt.

[p. 2]

De la série de toiles de 38x46 aux quelles je/ travaille maintenant, je ne peux même pas/ vous envoyer celles qui sont terminées, il/ me faut les avoir toutes devant moi/à tous les instants, pour conserver l'/ entrain et l'état d'esprit nécessaire/pour réaliser l'ensemble de cette étape.

A part ça, comment allez-vous?. J'/ espère que vous travaillez beaucoup et/que les affaires marchent.

Comment va la famille?. Ici il / à fait très froid.

Pilar et la petite se joignent à/moi pour vous dire mille bonnes/choses à vous tous.

Recevez, mon cher Pierre, toutes/mes salutations les plus affetueuses,

Miró."

19.02.1940

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

« Western Union

MIRO VARENGEVILLE SINE INFERIEURE (FRANCE)/ EXPEDITION EN PREPARATION CHEZ LENARS PRIERE JOINDRE SANS FAUTE/VOS TABLEAUX DONT JAI PLUS GRAND BESOIN AMITIES/MATISSE. »

25.02.1940

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

“Madame Sacher, de Bâle,/ viciste pour m'achéter des ta-/ bleaux. Vous pourriez lui envoyer/ des photos, c'est sur tout les goua-/ ches qu’elle voudrait. Madame/ Perls voudrait achéter la/ série entière de gravures.

Comme je parle prouci la petite/ celles que j'ai, arrangéz vous/ avec elle si cela vous interesse. »

14.04.1940

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335, i RUSSELL 1999, p. 132, fragments.

« Varengeville s/mer

L'idée, en ce moment, d'exposer/les oeuvres anciennes, me semble/ fort intélligente, elle portera/ vraisemblablement ses fruits et aidera/ à faire comprendre ma peinture,/ et à montrer que pour arriver à/ mes récentes

réalisations il faut/ parcourir un très long chemmi,/ dur et très discipliné sur tout.

Avez-vous déjà reçu les toiles sur/ canevas?. -Dites moi l'effet/ que cet ensemble vous a fait.

Je travaille toujours aux petites peintures,/ de plus en plus fouillées et concentrées,/ j'espère être en forme et garder la/ tension d'esprit necessaire jusquí à la fin de cette série, qu'il faut espérer sera/ très belle. En même temps je pré-/ pare d'autres choses.

Zervos publiera dans son prochain/ numéro les reproductions de mes/ dernières toiles que j'ai fait photo-/ graphier.- J'ai fait aussi une couver-/ ture pour sa revue.

Dans le número de "Verve"/ avec une couverture de votre/ père. Teriade réproduira aussi/ une gouache qu'il vous a demandé/ de lui faire. Elle me servira déjà/ comme étude et document pour une/ grande toile à laquelle je pense/ depuis longtemps, je voudrais/ qu'elle fuit le resumée de toute/ mon oeuvre jusqu'à présent, comme/ la Ferme l'a été à son temps-ceci/ doit mûrir très lentement dans/ mon esprit avant d'entréprendre/ sa réalisation.

Ce long séjours et la campagne/ m'a fait le plus grand bien/ cette solitude m'a beaucoup enri-/ chi. Je voudrais avoir [il·legible] d'/ années de vie devant moi pour/ réaliser la partie la plus impor-/ tante de mes projets.

Lacourière est en train de tirer/ une série d'épreuves sur parchemin/ comme nous avions convenu.

Ça va très doucement, car il est mobilisé et ne dispose que/ d'un ouvrier".

02.05.1940

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragment]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335, i RUSSELL 1999, p. 132, fragments.

« Varengeville s/mer

« La campagne est merveilleuse/ ici maintenant; les pompiers/ commencent à fleurir et la/lumière est très douce »

01.06.1940

[Postal de Miró a Tristan Tzara, des de Perpignan. Fragment. Postal conservada a la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París. Hi ha una còpia a l'arxiu del Department of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, Nova York].

"Mais depuis que nous avons quitté Varengeville nous avons mené une vie assez mouvementée et pleine d'imprevu. Pour le moment nous sommes ici sans savoir exactement ce que nous allons faire...".

04.06.1940

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

" june 4, 1940

NLT MIRO VARENGEVILLE/MER INFERIEURE/ARGENT PARTI ROYAL CANADA STOP REMETRE PEINTURES DE SUITE/LENARS STOP PREVENIR CHANGEMENT ADRESSE PENSONS A VOUS LETTRE/SUIT

MATISSE."

05.06.1940

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

"June 5, 1940.

MIRO NELSON 98 BOULEVARD BLANQUI PARIS (FRANCE)/ VOIR ROYAL CANADA ENVOYER TABLEAUX DE SUITE LENARS ET CABLER ADRESSE/

MATISSE. »

06.06.1940

[Telegrama de Miró a P. Matisse]

"PERPIGNAN 1800 JUNE 6

LC PIERMATI NYK

(PIERRE MATISSE 51 E 57)

RETRONS BARCELONE PASAJE CREDITO LETTRE SUIT AMITIES/

MIRO."

06.06.1940

[Carta de Miró a P. Matisse enviada des de l'Hotel de France, Perpignan, França]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335, fragment.

“Le 6 Juin 1940.

Mon cher ami; Je viens de recervoir/ votre cable et vous confirme en mème/ temps celui que je viens de vous expédier/ *nous voici dans cette belle petite ville/ depuis quelques jours -Où nous étions/ ce n’etait, helas, guère tranquillé/ notre voyage jusque ici a été plein/ d’inquiétudes et d’inattendús, mais/ nous voilà sans et saufs,* ce qui/ est le plus important en ces moments;

Réfléxion faite, *j’ai décide/ de rentrer chez moi -Je crois que/ c’est ce qu’il y a de plus sage à faire/ maintenant pour mettre à l’abri/ Pilar et la petite* et pour calmer/ les inquieétudes de nos familles. *-Je/ sais que ceci comporte des très gros/ sacrifices de ma part -mais je ne/ peux laisser ma petite famille/ en pleine tempète.*

Nous pensous partir le 8 ct.

[Fragment d’anotaciñ al costat esquerre de la primera pàgina]

Nous avons passé trés rapidement/ par Paris et il m’a été un impossible/ m’ocuper de vos expédier les peintures. Je m’en occuperai/ dés que je serai à Barcelone. »

[p. 2]

Je ne sais pas ce qui m’attend en arrivant/ ni comment je serai recu, mais j’espère/ que, une fois ceci passé, je pourrai me concen-/trer à nouveau et me mettre au travail avec/ un nouvel élan.-*le nouveau contact avec/ le paisage catalan et avec des oeuvres trés/ importantes que j’ai laissés commencées avant/ món départ me fera le plus grand bien sans/ doute, fût-ce au prix de dramatiques/ sacrifices.*

En ces moments pleins de responsabilités pour/ moi ce n’est pas au marchand que je m’/adresse, c’est à l’ami.

Une fois arrivé je vous écrirai, si je/ le peux, ou Pilar le fera en mon nom.

Si vous m'écrivez faites-le d'un ton trés mésure/ et ne me parlez que de ce dont je vous parle./ Je trouverai sans aucun doute un moyen/ un moyen pour vous expédier mes tableaux./ ne me parlez pas d'argent ni de mensuali-/ tés quand vous m'écrirez; je vous deman-/derai moi –mème cedant j'aurai besion/ aussi; n'oubliez pas ce qui concerne/ les catalogues.

Voici mon adresse et le nom de Pilar, pour s'il faut lui écrire directement

PILAR JUNCOSA// Pasage Crédito 4 BARCELONE

Souhaitons tous que le calme revienne bientôt/ à nouveau.

Nous vous envoyous tous les 3 à vous tous notre affec-/tion et mon amitie la plus dévouée, Miró.

22.08.1940

[Carta de Pilar Juncosa a P. Matisse]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335, fragment.

" Pilar Juncosa de Miro

c. San Nicolas 22 Palma de Mallorca, Baleares Spain.

Palma de Mallorca 22 de Aout 1940

Mon cher ami; Nous avons/ été très contents de recevoir de vous bonnes nouvelles./ Je m'imagine que Tenny et les enfants auront/ beaucop souffert avec les oreillons et j'espère/ que maintenant vous êtes tous en bonne santé.

La maison que nous habitons maintenant/ se trouve [il·legible] environs de Palma; l'air est très/ frais et réussit très bien pour la santé de/

mon mari, qui passe la journée en tra-/ vaillant dans sa chambre qui donne sur/ la baie de Palma, ce qui est une vraie/merveille pour les yeux.

Dolorés commence déjà à bien nager; nous/ pensons souvent à vos enfants, qui doivent être/ très beaux et à vous tous et en parlons souvent.

Comment va votre père? Veuillez nous/ en donner des nouvelles comment vont Pablo, Hélion, Pierre et Braque?

Si vous voyez Francine et Paul dites-/ leur mille bonnes choses de notre part.

Dites-moi si les toiles tissées en gros/ grain, que Lénars nous a envoyées il y/ a bien longtemps déjà. Vous sont bien/ parvenues et si nous les avez aimées,/moi, je les trouvait d'un beau tissege. Vous/ me l'avez sans doute écrit mais votre lettre ne/m'est pas arrivée.

Mon mari se joint à moi pour envoyer/ à votre belle mère nos plus respectueux souvenirs, em-/ brassez les enfants et croyez, Teeny et vous, à/ toute notre plus sincere amitié

Pilar

Je pense beaucoup à vous tous/ et je vous embrasse bien

Dolores.”

1941

07.01.1941

[Carta de Pilar Juncosa a Matisse. Des del carrer de Sant Nicolau, Palma. Fragment]

“Dolorés est en très bonne/ santé et mon mari en exce-/ llente forme".

"Joan travaille toujours/ beaucoup".

07.01.1941

[Telegrama de P. Matisse a Pilar Juncosa]

“January 7, 1941.

JUNCOSA MIRO

SAN NICOLAS 22 PALMA MALLORCA BALEARES (SPAIN)/ SANS NOUVELLES INQUIETS VOUS ENVOYONS NOS MEILLEURS VOEUX/ POUR NOUVELLE ANNE ATTENDONS NOUVELLES AMITIES/ MATISSE.

25.03.1941

[Carta de Pilar Juncosa a P. Matisse. Fragments]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335, fragment.

"Mon mari s'entendait très bien/ avec lui, ils étaient avant tout deux bons amis."

"Qu'est devenu Freitz, le designateur de Paul? Avez vous des nou-/velles d'Eluard, de Gala et son mari et de Max Ernst? Que/ sont-ils devenus le mari d'Henriette, Tèriade et Georges/ Huguet?. La campagne était merveilleuse ici à l'époque/ des amandiers en fleur, c'est un beau pays, plein de poésie,/ malheureusement je n'envisage pas pour le moment de mo-/ yen de vous faire parvenir des images."

"Mon mari se porte très bien, en très bonne santé;/ il est entièrement plongé dans son travail et ses/ études."

28.04.1941

[Carta de Pilar Juncosa a Matisse. Enviada des del carrer San Nicolas 22. Enviada el 30. Fragment.]

Vegeu UMLAND 1993, p. 335, fragment.

"Jean étude toujours beaucoup; *il travaille maintenant/ d'une façon extrémement minutieuse et poussée et on est/ très content*, car à part les résultats obtenus, c'est ainsi par la valeur documentaire de ces études, qui peuvent réprésen-/ ter des nouveaux points de départ dans nouvelles et/ importantes réalisations qu'il prépare. C'est par cette raison/ que *ce travail lui est très précieux et que, encore pour un/ certain temps il lui faudra à tous les moments l'avoir/ sont le germe, pour s'en servir comme matériel de contrôle/ de comparaison et d'étude.* Aussitôt il n'en aura plus besoin/ il nous prevendra. Espérons aussi que les difficultés ma-/ terielles actuelles pour nous les [il·legible], vont diminuer./ Nous sommes aussi très contents des projects de Sweeney/ ait-il écrit le livre qu'il préparait, a-t-il paru?"

15.11.1941

[Carta de Miró a P. Matisse, signada per Pilar Juncosa. Enviada el dia 18].

"Miðonas 11

Palma Mallorca.

le 15/XI/41

Mon cher ami; comment/ allez-vous?. Il y a déjà/ quelque temps que nous n'avonz/ pas reçu de vos bonnes nouvelles./ Nous voici de retour à Palma,/ après les belles vacances passées/ à Montroig.

J'espère que Sweeney vous/ aura montré la lettre que/ mon mari lui a expédiée/ et qu'elle lui est parvenue/ à temps.

Jean travaille beaucoup,/ et il en est fort content./ Les jours que nous avons/ passés à Barcelone il a/ fait quelques démarches/ pour pouvoir vous envoyer/ des images et espère pouvoir/ le faire.

Comment va Teeny, et/les enfants?. Nous aime-/ rions beaucop avoir quelque photo.

Comment vont les amis?/ A tot'on des nouvelles de Yvonne Lecoeur, voulez-/vous avoir l'amabilité de / dire à Francine de ne/pas manquer de nous/ écrire dès qu'elle en aura.

Nous aurions besoin de/recevoir des catalogues,/naturellement à un prix/ avantageux pour nous./ Pourriez-vous me dire/ le plus tôt possible si vous/ pouvez nous en faire/ parvenir.- Parlez-en/ à Moncha et à son mari,/ ils pourraient peut-ètre/ vous donner quelque ren-/ seignement.

Dolorès vous embrasse,/ embrassez aussi les enfants/ de notre part.

Mon mari se joint à/ moi pour vous envoyer/ à Teeny et à vous nos/ souvenirs les plus affectueux,

Pilar."

[El remitent posa]

"R. Pilar Juncosa de Mirñ// c. Miðonas 11 ent.// Palma Mallorca// (Baleares)// España

[L'adreça és:]

Estados Unidos de America// Por AVIÓN "CLIPPER"// Mr. Pierre Matisse// Madison Avenue// and 57 th street// New-York

1942

05.01.1942

[Targeta postal de Miró a Foix. Des del carrer de les Minyones 11, entresol esquerra].

"Un bon record, feliç 1942."

15.02.1942

[Carta de Miró a Ricart, des del carrer de les Minyones, 11 de Palma]
Vegeu UMLAND 1993, p. 336, fragment.

"Calle Miðonas 11 entresuelo izquierda/ Palma Mallorca, 15/II/42/

Molt volgut amic; En Tomeu Ferrà/ vingué l'altre dia a veure'm i parlàrem/ llargament de tu.- Per altres amics/ ja sabia però noves teves.

Que és de la teva vida?- m'agra-/ darà que quan tinguis uns moments de/ lleure m'escriguis uns mots.

Jo he cregut preferible passar/ una temporada aquí a Palma, s'hi/ viu molt tranquil, altrament com/ que és el pais de la meva mare i de/ la meva dona, m'hi sento com a casa

Aquest estiu pens passar-lo a/ Mont-Roig i m'agradarà molt/ poguer-te veure, xerrar un poc/ i reviure els vells temps del taller/ del carrer Baix de Sant Pere.

Treballes?. Digues-me lo qué/ fas.- Com va el gravat al boix?./ Per cert que jo, passionat per tot/ lo qué és ofici sento el pessigolleig/ de ganes de gravar també, com a/ assaig solsament, naturalment/ Es troben

actualment fustes, eines/ i tot lo qué cal?. Si aquest hivern em/ vaga fer-ho em permetria demanar-te/ concells.

Jo aquí em passo el temps treballant/ tant com puc; *no veig gairebé a ningú, / i d'aquesta manera puc anar escapant/ de la terrible tragèdia del món sense esser-/ne engollit.*

Tens noves de Madame Sendran?/ Jo no.

Com va la teva familia i els amics?/ Qué és d'en Ràfols i d'en Cabanyes?./ Ja els saludaràs a tots de part meva.

Al desitjar-te bona salut i bon/ treball t'envia un fort abraç,/ Miró"

26.02.1942

[Carta de Miró a P. Matisse des de Barcelona. Fragments]

"Je me trouve ici à Barcelone/ à cause de ma mère pui à été très/ gravement malade, nous espé-/ rons cépendant qu'elle se reme-/ttra bientôt et pourrai repar-/ tir aussitôt à Palma réprendre/ mon travail.

Comment vont les amis? Et / votre père va bien, travaille-t-il?

Il me faudrait savoir si/ vous pouvez disposer de mes/ catalogues que je vous ai laissés/ car j'en ai besoin et de combien/ en disposez-vous. Veuillez / avoir l'obligéance de me le/ télegraphier."

11.03.42

[Carta de P. Matisse a Pilar Juncosa. Fragment]

"Le gouvernement/ ne permet que d'envoyer seulement $100. par mois/ et $25 par chaque membres de la famille de sorte/ que je vous ai

envoyé $150. Je compte le faire/ tous les mois comme la [il·legible] et j'espère/ que ça vous aidera de moins autant que les paquets que/ j'aurai vos faire parvenir".

30.04.1942

[Telegrama de Miró a P. Matisse. En anglès]

"DONT SEND ANY MORE CATALOGUES WRITING IMMEDIATELY".

12.05.1942

[Carta de Miró a P. Matisse. Fragments]

Vegeu RUSSELL 1999, p. 250, fragment.

"C. Sant nicolau

Palma Mallorca"

« Vers la fin juin nous/ avons l'intention d'aller passer l'-/ été à la ferme qui se trouve comme/ vous le savez à Montroig (Tarrago-/ ne).

Je travaille toujours beaucoup; à la/ série d'oeuvres très poussée a suivi une série/ de choses très pourrisantes, en meme temps/ une autre série de petites choses aussi très/ travaillées est en préparation"

"La photo avec le groupe d'amis m'-/ a fait un très grand plaisir, *car elle/ me donne l'impression de me trouver/ sur la terrassé de "Deux Magots" en/ dégustant un bon Pernod dans une belle/ après-midi de printemps*"

« Miró »

11.07.1942

[Carta de Miró a P. Matisse. Des del Passatge del Crèdit, Barcelona. Fragments]

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, fragment.

"Nous allons tous aussi très bien et partons/ dans quelques jours à Montroig (Tarragone) pour y passer les vacances. L'/ hiver prochain nous avons l'intention/ de rester déjà à Barcelona, où je me/ suis fait aménager un grand atelier."

"Je vous confirme ma lettre du 12 mai/ dans laquelle je vous disais que je travaillais/ toujours beaucop et étais très content du succés/ de mon exposition au musée de New York/ Comme je vous le dirais dans cettre lettre, il m'/ est difficile en ces moments de vous envoyer/ des nouvelles peintures. Dans cette diffi-/ culté, j'estime qu'il est nécéssaire de ne/ pas laisser décroître l'intérêt de gens/ qui s'intéréssent à mon oeuvre et qu'il/ faut de temps en temps de remettre des ca-/ talogues illustrés de mon exposition aux/ amateurs"

08.09.1942

[Carta de Pilar Juncosa a Moncha Sert des de Montroig.]

“Montroig 8 Septiembre 1942.

Muy querida Moncha. Hemos/ recibido tu estimada del 6 Junio, que/ nos causó gran satisfacción. Celebramos muy/ de veras que gozeis de buena salud, nosotros g. a Dios, estamos todos bien. Mª Dolores/ muy crecida, desarrollada y cambiada, ahora/ come como una persona mayor y

aqui le/ prueba mucho. Estuvo aqui unos dias con no-/ sotros nuestro amigo Prats y hablamos amenudo de Vosotros. Estamos intrigados con esta/ sensacional noticia que tienes para darnos/ y espero no tendrás pereza de escribir pronto/ pues estamos muy interesados, vais a aumen-/ tar de familia?. La madre de Juan estu-/ vo gravemente enferma, pero ahora sigue bien y muy fuerte a pesar de su edad tan/ avanzada. Era mi intención mandarte otra/ foto de la pequeña, pero no tengo ninguna/ a mano, que me guste, la próxima vez/ te la enviaré, igualmente que a Francine que/ hace un año se lo prometi. Saludaréis a estos/ simpáticos amigos a quienes tampoco olvida-/ mos y les direis que pronto les escribiré./ Juan trabaja mucho y este invierno en/ Barcelona tendrá un gran taller, tomamos/ otro piso de casa, el 3º, para el solo y derrumbando tabi-/ ques le ha quedado una gran pieza/ muy espaciosa./ Aquí le falta aun/ el taller, pero si no hay novedad, en Febrero/ se empezarán las obras, tanto como nos hu-/ biera gustado, que fuera José Luis, quien/ las hubiera dirigido... Ya imagino que llevais/ una vida distraida y pensada; ahora veremos/ como nos probará a nosotros Barcelona, pues hasta el/ Julio, estuvimos al lado de mi familia en Palma./ Cenamos un dia con Odette y esposo y con/ Adelita y esposo y todos os recuerdan mucho./ Celebro que Luis trabaje mucho y que los dos/ disfruteis de buena salud. No olvides mandar-/ nos las fotos del campo donde vais, como nos/ has prometido. No dejes de darnos noticias/ como haceis de nuestras amistades y les/ saludareis a todos de nuestra parte./ Prats nos habló de M. Torres, sigue bien y/ los niños por el estilo, preocupándola siempre/ el invierno pasado cenamos los cuatro juntos/ en las 7 puertas./ Aquí llevamos una vida/ muy tranquila, asi que no tengo tantas noticias/ como tu. Deseo que vuestras respectivas familias/ sigan bien; la mia va aumentando, siem-/ pre hay algun nacimiento, ó casamiento, Luis/ mi hermano menor ha terminado su carrera de/ medicina y vivirá este año con

nosotros, pues esta/ en Barna para hacer prácticas. Saludos a los Matisse/ Un fuerte abrazo para ti y José Luis de vuestra/ amiga que siempre os recuerda con cariðo Pilar/"

"Nunca os olvida y os abraza cariðosamente/ Mª Dolores"

"Un fuerte abrazo,/ Joan".

1943

10.03.1943

[Carta de Miró a J.Ll. Sert i Moncha Sert. Des del Passatge del Crèdit. Barcelona]

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, fragment.

"Queridos amigos; Hace mucho que no tenemos noticias/ vuestras y nos alegraría infinito recibir una cartita, pues siempre os/ nombramos. Prats acaba de enseñarme un prospecto de un libro de/ urbanización que ha recibido y me ha gustado muchísimo, ya lo direis a/ José Luis.

Nosotros muy bien, ahora vivimos en Barcelona. He tomado el/ último piso de la casa para mi solo, y que he convertido en magnífico/ estudio, lo que me permite trabajar con toda comodidad y tranquilidad, / cosa que hago a todo gas.

Me han escrito unos amigos de Suiza diciéndome que la mujer/ de Arp, Sofía, murió allí, asfixiada de resultas de las emanaciones de/ una estufa, pobre mujer!.

Ya nos dareis noticias de nuestros amigos, pués yo apenas tengo, / y los saludareis a todos de nuestra parte.

Y Pierre Matisse, como está? Os agradeceré que cuando lo veais/ le digais que hace casi un año que no he recibido carta suya.

Y Pierre Loeb? Ya lo saludareis también.

Bueno, a ver pués si nos escribis pronto.

Un fuerte abrazo a los dos de vuestro, Miró

Yo también os mando un fuerte abrazo y deseo veros pronto, Mª Dolores

Os recuerdo muy amenudo y os deseo un feliz dia de S. José! Estamos/ ansiando vuestras noticias que no llegan. Escribid pronto. Os abraza/ cariñosamente, Pilar.

Saludos a todos los amigos."

01.06.1943

[Carta de Miró a P. Matisse]

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, i RUSSELL 1999, p. 250, fragments.

"Pasaje Crédito 4

Barcelone (Espagne),

le 1er Juin 1943

Mon cher ami; En fin, avec/ votre lettre du 22 mars j'ai pu/ recevoir des vos nouvelles qui me/ manquaient despuis celle que vous/ m'aviez écrite en 25 mai 1942.-/ Je suis hereux d'apprendre que/ vous allez tous bien et que la famille/ pousse.

Heureusement, nous allons aussi/ tous fort bien, la santé est excellen-/ te. De temps à autre je passe/ par des moments assez durs au/ point de vue économique, je/ parviens cépendant à m'en/tirer de mon mieux.

Le travail marche, cette/ vie d'un isolément presque absolu/ que je méne ici, me convient/ à merveille pour me plonger/ à fond dans la méditation et/ dans la réalisation de mon/ oeuvre*, ma peinture peut devenir/ aiusi de plus en plus concentrée et/ vigoureuse.*

J'ai aménagé un spacieux et/ bel atélier, ce qui facilite ma/ besogne.

Pendant les vacances j'ai l'inten-/ tion de faire de la sculpture, à Mont-/roig, ce que, en même temps qui me/ servira de délassement, ouvrira/ des nouvelles possibilités à ma/ peinture, comme l'a fait la/ gravure.

J'ose dire que l'ensemble de ma/ production de ces dernières années/ sera quelque chose de très impression-/ nant; espérons qu'on pourra/ le voir un jour.

Ce que vous me proposez de/ vous envoyer des toiles me sem-/ ble plein de difficultés en ces/ moments. Il faudrait, en/tout cas, pouvoir le faire en plei-/ ne sécurité et de facon à ce/ que ceci me rappórtât un/ résultat commercial appré-/ ciable et inmédiat; comme les/ deux choses me semblent fort/ douteuses en l'actualité, je crois/ qu'il vaut mieux que je ne songe/ qu'à travailler, en me triant/ d'affaire comme je le pourrai./ Si vous le désirez, nous repar-/ lerons de tout cela le jour où/ on se verra à nouveau.

De Pierre Loëb je n'ai aucune/nouvelle.

Comment vont les amis?./ Avez-vous de bonnes nouvelles/ de votre père?

Pilar et la petite se joignent/ à moi pour vous envoyer à/ votre famille et à vous nos/ meilleures affections.

En espérant que je pourrai/ vous lire plus souvent, je/ vous serre bien cordiale-/ ment la main, Miró."

Juny ?.

[Carta de Miró a J.J. Sweeney]

Publicada de forma fragmentada a SWEENEY, 1945, p. 126, on està datada el novembre de 1943, i UMLAND 1993, p. 336, fragment que reproduim.

Com comenta Umland, 1993, p. 359, segons els plans que conta, sembla extrany que Miró fassi referència de manera tan prest a l'estiu de 1944. Sembla lògic que pogué ser escrita el juny de 1943, aproximadament

en la data de la carta a Matisse de l'1 de juny, que també es refereix als plans per fer escultura a l'estiu.]

" Besides painting, I am working now on a series of lithographs. I am also going to begin to work in ceramics with Artigas... Also, I have been giving a great deal of thought to sculpture... I am going to try my hand at it this summer... All these means of expression greatly enrich the language of my painting..."

24.11.43

[Carta de Miró a P. Matisse. Des del Passatge de Crèdit, Barcelona. Fragments]

"Ici tout va bien, la/ santé excellente et le travail/ roule sans arrêt, en pleine/ forme."

"Espérons que cette catastrophe/ où tout le monde est plongé va/ se terminer et l'on pourra/ réprendre la vie courante et/ les activités qui nous sont si chères".

22.12.1943

[Carta a Ricart des de Barcelona.]

"Barcelona, 22 Dbre, 1943

Estimat amic; Et desitjo/ un bon nadal i un feliç any/ nou, amb bona salut, bon/ treball i lliures de les actuals/ angúnies.

Vaig dir a n'en/ Ràfols que es posés d'acord/ amb tu per a qué, el dia que/ vinguis a ciutat, vinguéssiu/ tots a casa una tarda, puix,/ em faria molta il·lusió/ refer aquells vells temps,/ més plens de noblesa i de/ passió que els d'ara.

Fins aviat, doncs.

Un fort abraç de,

Miró.

Quan vinguéu, avisa'm/ amb una petita anticipaciñ."

1944

Febrer?.

[Carta de Miró a J.J. Sweeney. Vegeu Sweeney 1945, p. 126; datada el febrer de 1944. Fragment]

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, fragment.

" We are already working at the ceramics. The fire produces exciting surprises...I am drawing further and further away from conventional picture-making...".

Febrer?.

[Carta de Miró a Paolo Duarte, sense data. Pels comentaris que hi fa ha d'ésser anterior a la carta de P. Duarte a P. Goodwin, 5.3.44. Fragment]

" Con Artigas estamos trabajando de/ firme con la cerámica, creo que nuestro/ esfuerzo será cosa muy seria. La/ realización de estas piezas es cosa/ muy lenta; como le sugiero técnicas/ nuevas y además interviene el fuego/ con todas las improvisaciones y cosas/ imprevistas, tenemos trabajo para/ bastante tiempo todavía. No creo/ podamos terminar hasta últimos/ de Abril. Estoy trabajando tambien/ en una esculturita; la primera que/ hago, que vamos a decorar en cerámica./ Como ves esta nueva modalidad de/ mi obra no podrá llegar a tiempo/ para mi exposicion, es lastima/ pero no podemos acelerar mas/ el ritmo del trabajo, pués esta técnica/ es cosa muy lenta. Te iré poniendo al corriente de este trabajo, a ver/ si tu me sugieres alguna idea para/ ver si hay alguna posibilidad de expo-/ ner estas cosas tambien.

Esta modalidad de trabajo me ha per-/ mitido alejarme mas y mas de la/ idea de pintura-pintura, con toda/ la estrechez y limitación de espíritu/ que ella representa, y sobre todo/ salirme de esta idiotez que represen-/ ta hacer pintura en un rectángulo/ de tela encerrado en un marco.

Todos mis esfuerzo son/ para llegar a la mágia pura,/ desnuda y milagrosa. La colabo-/ración con Artigas es perfecta, está/ lleno de este espiritu del Lejano Orien-/te, que Rimbaud ya sintió. El / azar y las supersticiones entran/ continuamente en juego; el que/ un ratón, el dios chino de la cerá-/mica se pasee por el jardín cuan-/do se esta preparando el horno es/ buen signo.

Pilar y la niña os mandan a/ vosotros dos un buen saludo.

Mis respetos a Juanita y para ti un fuerte abrazo de

Miró

05.03.1944

[Carta de Paulo Duarte des de Lisboa dirigida a Philip L. Goodwin de *The Museum of Modern Art*, Nova York en nom de Miró.].

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, fragment.

« Lisbonne, le 5 mars, l944

Mon cher ami M. Goodwin:

Excusez-moi, d'abord, pour vous ecrire dans une langue qui n'est pas ni la votre ni la mienne...

Me voici de nouveau au Portugal, après un séjour en Espagne de presque/ trois mois.

L'interêt soulevé dans ce dernier pays pour le Museum of Modern Art a/ été grand, principalement à Barcelone, ou le milieu est plus avancé. Les/

cercles clericaux d'Espagne considèrent l'art moderne comme quelque cho-/ se diabolique, qu'il faut éviter, et même combattre. Il suffit de dire/ que Picasso est completement interdict: les musées ne peuvent exposer ses/ oeuvres et les librairies ne peuvent rien vendre sur lui. Dalí est cepen-/ dant toléré parce queil a fait publiquement l'eloge de Franco. Et Mirñ/ vit complètement ignoré.

Quant à ce dernier, je crois avoir quelque chose d'intéreressant pour le/ Musée: Mirñ a beaucoup travaille, mais il n'expose ni ne vend rien. Il a/ cependant consenti à donner 22 tableaux pour être exposés au Musée et que/ je vais vous faire parvenir possiblement par voie diplomatique. Ce sont/ des oeuvres complètement inconnues, et seules quelques personnes les ont/ vues en Espagne. Les autorités espagnoles, lorsqu'elles ont su que ces/ oeuvres étaient en ma poseession m'ont demandé si je ne voulais pas les/ exposer pendant une semaine à Madrid. C'était une façon d'atténuer,/ à mes yeux, l'impression fort nette d'oppression politique, qui n'épargne/ même pas les artistes. Je lest ai dit que je ne pouvais le faire qu'avec/ le consentement de Miró lui-même. Celui-ci, consulté, s'y est refusé, et/ les dites oeuvres sont venues ici avec moi sans avoir été vues. Il s'agit de 22 tableaux de 38 x 46, datés du 21.4.40 au 12.9.41. Mirñ m'a donné/ quelques instructions écrites pour cette exposition. Le Musée n'aura aucun/ devoir de les acheter, de les vendre ni de lui payer quoi que ce soit du/ chef de leur mise en exposition. Mais si par hasard il ne présente des a-/ cheteurs, le prix à demander sera de 500 dollars par chaque tableau. Une/ fois l'exposition terminée, ce qui n'aura pas été vendu devra étre remis à Pierre Matisse, qui est le correspondant commercial de Miró à New York./ Si, au cours de l'exposition, il se présente au Museé des acheteurs pour/ tous les tableaux, 7 au moins devront être réservés à Pierre Matisse pour/ qu'il les vende par le truchement de sa galerie. Mirñ ne veut pas que Ma-/

ttis pense avoir été revoqué au point de vue commercial; de là le mini-/ mum de 7 qu'il réservé à son marchand de tableaux. Si le Musée ne veut pas/ se charger de la partie commerciale, il pourra, après l'exposition, faire/ remettre le tout à Matisse.

Il m'a également tranmis par écrit les instructions suivantes, que je/ copie ipsis verbis :

1 - Ces peintures doivent être exposées ensemble; il ne faut, sous/ aucun pretexte, en séparer aucune.

2 - J'estime qu'elles doivent être exposées en suivant un ordre chro-/ nologique rigoureux, ce qui expliquera mon évolution et mon état/ d'esprit.

3 - Les encadrer à double verre pour qu'on puisse voir le titre.

4 - Les encadrer d'une façon extrememement simple, les accrocher sur un/ fond uni, blanc, et espacées les unes des autres.

5 - Avant de les encadrer, regarder minutieusement si à cause de l'hu-/ midité du voyage il y a une légère moisissure sur certains en-/ droits, notamment sur le noir; dans ce cas l'enlever avec soin,/ avec un pinceau de poil de marte.

[p. 2]

6 - Dans le cas ou la céramique arrive a temps pour l'exposition, ex-/ poser ces pièces dans une vitrine qui permette de les voir de tous/ les côtes.

Toute la serie est une phase nouvelle de Mirñ. Selon ce qu'il m'a dit/ textuellement, il est en train d'abandonner de plus en plus « toute peintu-/ re objective, pour s'adonner exclusivement à la peinture pure et à la ma-/ gie ».

Le cas de l'instruction n. 6 est également trèes interessant. Pour la/ première fois, Miró fait de la céramique. Dans ce but il est entré en ac-/ cord avec un célèbre artiste catalan, qui a vécu de nombreuses années à/ Paris, d'ou il n'est parti qu'après l'occupation allemande. Il s'appelle/

Llorenz Artigas, a dejà fait de la céramique avec Picasso et avec beau-/ - coup d'artistes célèbres. Il est également très original et déc1are que/ ses euls decorateurs sont: la matière, le feu, et, maintenant, Miró. Jai/ vu les premières pièces d'expérience. Elles sont fort jolies et origina-/ les. Ils s'ont d'accord pour m'envoyer 5 vases de taille moyenne, les pre-/ miers faits, pour la dite exposition, ce qui donnerait un cachet de haut/ intérêt, attendu que ce sera la première fois que l'on verra de la cérà-/ mique avec la peinture de Miró. Je prends ici les mesuree nécessaires pour/ que l'embassada americaine de Madrid ou de Lisbonne consente à faire/ transporter les pièces de céramique avec urgence. Mais il serait très/ utile que le Musée essayât d'obtenir du Department of State, un ordre dans/ ce sens. Dans ce cas, l'ordre devrait être donné immediatement, y compris/ les peintures qui sont avec moi.

Je sais que la question des peintures devrau être traitée avec M./ Barr, néamoins je le fais par votre intermediaire car vous êtes la seu-/ le personne à l'aquelle je puisse envoyer quelque chose par la voie que/ j'emploie. Je vous prie de bien vouloir le lui expliquer pour qu'il ne/ pense pas que ce soit un manque d'attention de ma part.

A présent, un autre point. Il existe un grand interêt de la part des/ grands instituts de culture d'Espagne et du Portugal pour établir un é-/ change de publications avec The Museum of Modern Art. Pour commencer, je/ possède dejàa une bonne quantité de publications artistiques que je vais/ vous envoyer sous peu; je n'attends que de pouvoir trouver le moyen de/ transport. D'autres collections suivront graduellement. Quelques unes des/ publications sont portugaises, la majorité provient du Conseil Supérieur de Rechenches Scientifiques et Artistiques, le plus important établisse-/ ment culturel d'Espagne. Je lui ai donné une collection complète de cel-/ les que j'avais apportées et qui a

obtenu un énorme succês, moins le li-/ vre sur Picasso, aut point de vue officiel évidemment; ceci à cause des/ choses qu'il renferme contre Franco. Si ce volume n'a pas été apprécie/ officiellement, cela no m'a pas empéché de recevoir de nombreuses deman-/ des particulières, même de gens du gouvernement... A telle enseigne qu'il/ ne me reste aucun exemplaire.

Je vous remercie de votre lettre du 13 janvier, m'annorçant l'arrivée/ de nouvelles collections, qui seront des plus utiles pour mon travail. Mer-/ -ci également pour la réponse que vous m,,avez donnée au sujet des tapisse-/ ries. Il ne m'est pas possible d'éviter les gens qui cherchent à me voir,/ comme représentant du musée, pour offir des choses de ce genre. Lorsqu'il/ s,,agit de pièces d'art d'une valeur exceptionelle, j'envoie les données/ et los propositions faites, et aussi parce qu'elles peuvent intéresser./ Peu importe la décision prise chez vous, car il ne s'agit que d'une façon/ de me débarasser des pensonnes qui les offrent, et peu-être parce que/ quelque chose peut evontuellement intéresser.

[p. 3]

Parmi les livres à étre envoyés d'ici, il y en a une partie qui est à vous/ personnellement. Il y en a une liste séparée. Toutes les choses que vous/ -désiriez de Barcelone se trouvent parmi eux, y compris les oeuvres de Gau-/ dí, cet architecte excentrique qui a fait une commencement de cathédrale/ dans cette ville.

Vos instructions écrites ont donc été suivies à la lettre.

Dans votre lettre vous me parlez également de Mrs. Sá Pereira. Je crois/ devoir vous expliquer ceci : il sagit d'une dame fort aimable et insinuan-/ te, mais qui a le grand défaut de trop parlen. Elle aime beaucoup faire/ valoir ses relations avec les personnes occupant une haute situation et/ commenter tout ce qui se pasee dans ce monde et hors de ce monde. C'est/ ainsi qu'elle a déjà dit à quelques brásiliens que j'étais venu en Eu-/

rope avec une mission du Department of State. Ce mensonge ne me fait évi-/ demment pas tort, mais j'ai jugé de mon devoir de porter ce détaille à/ votre connaissance, afin qu'elle ne puisse commettre quelquer indiscré-/ tion. Quant au mari, c'est un homme parbaitement honnête, intelligent et/ cultivé, mais entièrement dépourvu d'énergie et sans autoriré/ devant sa femme.

Juanita vous fait dire bien de choses. Pour tout ce que vous désirerez/ non seulement pour le Musée mais encore pour vous personnellement, veuil-/ les disposer intièrement de votre

[Signat Paulo Duarte]

Rua Padre Antonio Vieira, 17, 5 andar, Esq.
Lisbonne.".

07.03.1944

[Carta de Miró a Valentine Dundensing, des del Passatge de Crèdit de Barcelona. Fragment]

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, fragment.

Segons A. Umland, la localitzaciñ de l'original de la carta és desconeguda. Està referenciada en una carta de Dundensing a Monroe Wheeler, de dia 30 d'octubre de 1944; i Dundensing diu que li fou enviada des de Barcelona el dia 7 de març.

"I've entrusted to the Museum of Modern Art several paintings which I consider very important –from the 1940-41 period. I think they will hold an exhibition this spring".

06.04.1944

[Carta de P. Matisse a Miró. Fragment]

« D'après Sweeney vous faisiez/ de la céramique. J'espère que ce n'est pas/ par manque de matériel. Dans une de/ mes dernières lettres, repetiée par la suite je vous/ disais combien j'avais l'espoir le pouvoir avoir/ de vous quelques gouaches en vue d'une pu-/ blication que je voudrais faire de vos/ oeuvres. au moins celles que ai-je? »

22.04.1944

[Carta de P. Matisse a Miró. Fragment]

« Enfin mon exposition d'inauguration se/ fera avec des oeuvres de 1934 à 1939, huiles et/ gouaches sur celotex et trôle »

15.05.1944

[Carta de Miró a Paulo Duarte]

" Pasage Crédito 4

Barcelona, 15 mayo 1944

Mi querido Paolo; Hace tiempo queria/ escribirte, ahora lo hago teniendo/ noticias tuyas directas por nuestro amigo/ Gusmáo, que es un hombre lleno de/ sensibilidad y de inteligencia.

Ha llegado muy a tiempo pués aca-/ bábamos de terminar la última pieza/ de ceràmica. Le entregaremos 5 jarros;/ juntamente con una esculturita y/ un objeto, en total 7 piezas de cerá-/ mica. Creo es un conjunto muy im-/ presionante; cuando lo veas ya me dirás que impresión te han producido.

Te hablé hace algún tiempo de que/ estábamos imprimiendo unas litografías/ hechas últimamente. He activado/ el tirage de las pruebas y ahora están/ ya terminadas; se las entregaré tam-/ bien a nuestro amigo Gusmáo. Hay 50 pruebas distintas, que miden la/ mayor parte 70 x 50; hemos hecho un tirage de 5 ejemplares cada una firmadas y numeradas/ por mi.

Creo que tanto el museo como tu es-/ tareis contentos de que os entregue todo/ este material, que juntamente con/ todo lo que ya teneis os permitirá/ hacer una exposicion de gran enverga-/dura. Junto con esas 250 pruebas/ encontrarás, separadas por un papel,/ 3 pruebas no numeradas, una para/ Juanita, otra para ti y otra para Gusmáo/, que me permito ofreceros. Ruego/ seas amable de revisar el embalage/, debo advertirte que el papel es frágil/ y que las pruebas se estropearian fácil-/ mente, debiendo proteger los cantos,/ para evitarlo, como tambien habrá/ que envolverlas en algun material/ que las proteja de la humedad.

Ya sé que el museo organizará/ muy bien todo esto, séame no obstan-/ te permitido decir que en mi opinión/ estas litografias, en blanco y negro,/ muy intensas, estaria bien exponerlas/ junto a la cerámica, de una gran/ potencialidad del color. La cerámica/ debe ser visible de todos lados. La/ esculturita podrá ser montada/ encima de un pedestal de mármol,/ sujetándola con un alambre de/ plata o metal niquelado, y el objeto/ montado tambien en un pedestal de/ marmol, muy simple; en fin, estos/ señores ya se lo haran muy/ bien.

Hemos hecho tambien muchas/ fotos del taller de Artigas, tra-/ bajando los dos, de la imprenta/ tirando las litografias, y de mi/ taller. Todo esto lo entregaré/ tambien a Gusmáo y creo será/ interesante para organizar la/ exposición, como documental.

Así, con las pinturas del 41 y 42,/ saltando a las más recientes obras/ de 1944, podra hacerse algo de/ gran importancia, dejando el/ paréntesis de lo hecho en 943 y/ parte de 944, que por ser todo/ muy representativo y numeroso/ hace impossible seleccionarlo,/ pudiendo dejarlo todo para una/ posterior gran exposicion en bloque.

Me he apresurado a escribirte/ todo esto para que puedas comunicar-/ lo al museo, que para fines de/ organización necesitara saberlo con urgencia.

Ya me diras cual es tu opinion/ referente a todo lo que te digo.

Mi mujer, mi niña y yo os recorda-/ mos con cariño y os mandamos a/ Juanita y a ti un fuerte abrazo

Miró"

17.06.1944

[Carta de Miró a P. Matisse]

Vegeu UMLAND 1993, p. 336, i RUSSELL 1999, p. 251, fragments.

"Pasage Crédito 4

Barcelone, le 17 Juin 1944

Mon cher ami; Je suis très heureux de/ recevoir maintenant de vos récentes nouvelles/ d'autant plus que jusqu'à présent je ne recevez/ mème pas de réponse aux lettres que je vous écri/ vais.

J'ai le regret de vous annoncer la/ mort de ma mère, décédée le 27 mai der-/ nier; c'était une femme remarquablement/ intelligente qui me manque beaucoup.

D'après ce que vouz me dites, la lettre/ que j'avais confiée à Duarte, du musée d'/ art moderne, ne vous est pas parvenue./ Duarte m'écrit cépendant qu'on est arrive/ à un accord avec vous pour ce qui concerne/ les peintures que j'ai envoyé au musée, mais/ si toutefois il y avait quelque difficulté, je suis/ absolument persuadé que tout s'arrangera/ facillement entre nous deux quand je vien-/drai vous voir à New York, ce que je ferai/ aussitôt il me sera possible.

Je travaille toujours beaucop; si j'ai/ fait de la céramique et de la litho, comme cet/ été je vais faire la sculpture, ce n'est poin/ pour délaisser la peinture, comme vous/ paraissez le craindre, au contraire, c'est/pour l'enrichir par des nouvelles possibilites/ et pour la réprendre avec un nouvel élan.

Si je ne vous envoie pas des photos de pein-/ tures que j'ai ici c'est parce que j'estime que ce/ serait une erreur, car les réproductions ne/ donnent qu'une très faible idee de l'original./ Aussi, je veux garder les plus fort de ma pro-/ duction ici; ce serait également une sensible/ erreur que d'envoyer des choses séparement/ c'est <u>le tout</u> qu'il faudra voir un jour, et non/pas des fragments, j'aime donc mieux attendre.

En déhors de toutes ces considerations, vous/ comprendrez que, à manque d'argent, c'est/ très naturel que je garde un stock considéra-/ ble d'oeuvres qui me servira, une fois la guerre/ terminée à me remettre sur pied, em payant.../ mes dettés, et à me faire une situation digne/ et solide dans la vie.

En pleine conscience du rôle capital que/ ma peinture doit jouer dans l'avenir,/ et à cinquante-et-un passés, il est déjà grand/temps de jouer fort,

d'àtre on ne pas àtre;/ Il est donc tres légitime de ma part de n'envisa-/ ger les choses que sur un plan obgectif; *ces dernières années ont été d'ailleurs assez/ dures pour moi, et le sont actuellement/ encore d'avantage, pour que je puisse faire/ autrement.*

J'espère que vous continuerez à m'envoyer/ souvent de vos bonnes nouvelles; nous amierions/ tous beaucop avoir une photo de votre petite/ famille Jackie? doit ètre très belle et vos/ garçons des charments jeunes hommes.

Pilar et Dolorés se joignent à moi/ pour vous envoyer, ainsi que à Teeny et aux/ enfants nos plus affectueuses salutations.

Croyez, mon cher ami, à toute ma meilleure/amitie,

Miró.".

20.09.1944

[Carta de P. Matisse a Miró]

« 20 Septembre 1944

Mon cher ami,

J'ai reçu votre lettre du 17 juin dernier et Teeny, se joind à/ moi pour vous envoyer nos sympathies les plus vives ainsi qui à Pilar pour la mort de votre mère. Pour les artistes les méres ont?/ toujours éte de grands soutiens. Il en était de mème pour mon/ père qui sans l'appui moral èt la comprehension de sa mère/ aurait sans doute eu beaucop plus de mal à se realiser?.

Votre lettre est la première que je reçois depuis celle du 24 Nov.43/ Malheureusement je n'ai pas eu celle que vous avez remise à Duarte/ pour moi et c'est pour cela que je ne vous ai parlé de l'affaire/ du musée. Je n'ai

été mis au corrent seulement en Juillet à la suite/ des éclaireissements que j'ai demande au musée sur les rumeurs qui/ m'étaient parvenues. Il n'y a aucun arrangement définitifs les/ formalités douaniérs n'étant pas encore terminées. Je suis sur que/ nous nous arrangerons toujours entre nous et je tiens à vous dire ici comme?/ j'ai été touché que vous ayez pensé à moi spontanement dans l'/ arrangement avec le musée.

En effet, je n'ai pas travaillé à faire connaitre votre oeuvre/ pendant ces dix dernièrs années, mon cher ami, sans avoir/ developpé pour vous non seulement une grande admiration/pour votre ouvre mais aussi una grande affection pour vous./ C'est a dire que tout ce qui vous interesse est mien. Il a pu/ vous arriver de penser que je me servais de votre nom pour me/ reheussir personnellement. Mais je suis convaincu que si/ vous avais-été à meme de vous rendre comptes des éfforts. Que / j'ai fait pour vous faire connaitre vous n'auriez preté aucune atten/ aux personnes qui s'efforçaient de me suivre auprès de vous. Depuis/ m'a première exposition ou je n'avais rien vendu j'ai recommencé/ avec perseverance et n'ai cessé de vous donner la première place/ dans une galerie et de presenter vous oeuvres avec les soins et la diginte / qui semblait vous convenir. Les nombreuses attestations qui en/ sont parvenues de tous cotes me le prouvent. Plusieurs artistes/ sont vennus à moi depuis, malgré les sollicitations [il·legible] et/ leur choix me montrent qu'il se sont rendus compte que chez moi/ leurs interets étaient defendus aussi bien moralement que materiellement/ Je comprend vos soucis pour l'avenir et vos épreuves de ces dernières années/ ni out bien souvent oppressé l'esprit d'autant plus que j'etais dans/ l'impossibilité d'y remedier. Un jour vous pourrez vous rendre compte/ de la situation telle qu'elle était. Nous retrouverons bientot j'esper/ un peu de paix et pourrons alors reprendre les occupations qui nous sont chères. Alors j'espere que vous n'oblierez pas ce que j'ai fait pour/

vous et que vous voudrez bien me reserver dans la presentation de/ vos oeuvres la place que j'espere me revient par les batailles que/ j'ai menées pour elles pendant si longtemps. Du reste vous en/ aurez toutes les compensations que vous pouvez desirer et la presta / qui revient tout naturellement à une oeuvre qui est une/ des premières de notre époque. Je crois ètre mieux placé que/ tant autre pour vous les apporter, d'autant plus que vous avez/ également la première place dans mes projets d'editions/ Les beaux parleurs de la dernière heure sont souvent dangereux/ et ils font beaucop moins qui ils ne disent brien qu'ils arrivent/ souvent à éblouire en faisant [il·legible] de grands projects que la/ par du temps ne se realisent jamais. Souvenez vous de/ l'exemple de Masson? qui pendant un an ou deux à Paris/ pouvait se feliciter d'une situacion brillante qui malheu-/ resement n'a pas durée.

Enfin mon cher ami je suis convaincu que vous et Pilar/ savez ou se trouve les vrais valeurs ainsi que les meilleurs defenses de vos interets et j'attends avec confiance la reprise de nos relations.

Avez vous reçu une lettre dans laquelle je vous parlai de/ mes projets d'éditions. Je voulais publier dans une serie d'album la moyene partie de vos oeuvres feites pendant le guerre".

21.11.1944

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

"PEINTURES MERVEILLEUSES PRIERE CABLER AUTORISATION REPRODUIRE/ AVEC LITHOS DANS LIVRE SUR VOUS AMITIES A TOUS"

27. 11.1944

[Telegrama de Miró a P. Matisse]

"VOUS AUTORISE REPRODUIRE OEUVRES SI MUSEE ACEPTE AMITIES

JUAN MIRO"

17.12.1944

[Carta de Miró a P. Matisse. Des de Barcelona. Fragment]

« Je travaille toujours beaucoup,/ et quoique je passe par des moments très/ durs, je ne décourage nullement. »

« Cet été j'ai fait plusieurs sculptures/ que je vais réaliser en diverses matières,/ car je ne me borne pas, commme vous pouvez/ le supposer, à ce que font messieurs/ les scupulteurs de faire tout simplement/ executer les oeuvres en bronze/ ou pierre, sans se soucier guère plus/ des autres immenses possibilités qu'il y a. »

« Esperons que 1945 raménera/ le monde à un nouvel équilibre qui/ lui permettra de trouver un peu de tranquillité ».

20.12.1944 a

[Carta de Paulo Duarte a P. Matisse des de Nova York]

« New York, N.Y.

December 20, 1944

Dear Mr. Matisse,

In connection with selling of the Miro material/ (ceramics, lithographs and gouaches) you received from the/ Museum of Modern Art and the

deposits you are to make with/ the proceeds to the frozen account of Joan Miro, please note that all proceeds from first sales are to be used to reimburse/ you from all sums you had to pay to the Museum of Modern Art/ and which represent the expenses in bringing over the material/ from Spain (shipping, crating, insurance, duty, etc.) which is/ in accordance with Mr. Miro and Mr. Prats instructions.

Sincerely,"

[Signatures de Paulo Duarte i de Morton Planitz, Notary Public]

20.12.1944 b

[Carta de Paulo Duarte a P. Matisse des de Nova York]

« New York, N.Y.

December 20, 1944

Dear Mr. Matisse,

While I was in Barcelona before I brought over/ the gouaches, lithographs and ceramics by Miro which you/ have now on consignment from the artist, I had a conver-/ sation with him, Mr. Artigas and Mr. Prats according to/ which I was given by them the authority to decide and/ change the prices, if necessary, together with you, of the various material I was bringing.

Consequently, in view of the actual commercial/ situation in the U.S.A., I agree with the following/ figures which we have set together for the selling in this country of material which is now in your hands.

	Selling Price	Pierre Matisse Commission
3 large ceramics (each)	$1,500	30%
2 small ceramics (each)	1,200	30%
gouaches A (each)	500	50%
gouaches B (each)	400	50%
lithographs according to dimensions	30) 40) 50)	30%

The usual commission customary in the United States/ for handling consigned work is 30% which applies to both the/ ceramics and the lithographs. In connection with the gouaches/ the commission will be 50% on account of all expenses (framing, presentation, insurance, catalogues, etc) which will be taken/ care of entirely by you.

I acknowledge here that you informed me that twelve of/ the gouaches were done by Miro during the period in which/ he was under contract to you according to which his whole pro-/ duction is your property.

Sincerely,"

[Signatures de Paulo Duarte i Morton Planitz, Notary Public]

27.12.1944

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

« MEILLEURS VOEUX NOUVELLE ANNE STOP EXPOSITION/ JANVIER MA GALERIE STOP ENSEMBLE MERVEILLEUX/ ENVERRAI CATALOGUE ET COUPURES AMITIES

PIERRE MATISSE. »

1945

17.01.1945

[Carta de P. Matisse a Miró. Lectura molt dificultosa. Fragments]

Vegeu UMLAND 1993, p. 337 i 359, nota 673 ; BEAUMELLE ; MONOD-FONTAINE; SCHWEISGUTH 1991, p. 363, fragments.

Com indica A. Umland, els dos paràgrafs foren publicats per A. Beaumelle, però s'omet el nom de Sert.

" It was a great joy for us to see your works again after these long years of silence. The opinion was unanimous and the public has found your exhibition very moving. You have attained an unprecedented degree of poetic intensity, and in the color as in the line a dazzling mastery".

"On the advice of a number of people, [Sert], Sweeney, Breton and Duarte, I decided to display only sixteen of the twenty [-two] gouaches..." Matisse did, howewer, plan rotate the sixteen Constellations, so that each would be on view at one time or another".

02.02.1945

[Carta de P. Matisse a Miró. Fragment]

« Mon cher ami,

L'exposition se termine cette semaine et je le continu/ par une nouvelle exposition de lithographies dont je vous/ envoire l'annonce. Nous avons en naturellement un grand/ succès et on parle beaucop de gouaches. Savez vous que ce sont/ les premières choses à venir d'Europe d'aprés le debut de la guerre./ Les céramiques ont èté beaucop appreciées des connaisseurs. Malhereusement/ il n'y en a pas beaucups nous n'avonz pas

trouvé d'amateurs et j'ai demandé a Duarte s'il n'y [il·legible] pas bien de baisser un peu les prix [il·legible] »

20.02.45

[Carta de P. Matisse a Miró]

« Mon cher Miró, Par ami de Duarte/ et Sert -Mario Pedrosa-

Je vieus de recevoir votre lettre du 17 Décembre 44/ et vous remercie ton de vos bons voeux. Après l'expo-/ sition des gouaches qui a eu beaucoup de succés/ et a fait beaucoup parler je fais en ce moment/ une exposition de lithographies qui salons egalement/ beaucoup d'intères. Je suis, tres satisfait de tous les/ cotés et sourtont de l'effet moral. Je crois que/ vous, ausi vous seriez tres satisfait. Je vous ai/ envoyé une disaine de catalogues que j'espère/ vous arriveront en bon état. Pour la repro-/ duction de vos oeuvres, tout est arrangé avec/ le Musée et Duarte. Si vous pouvez me faire parvenir quelques photos de vous oeuvres dernières/ peints et sculptures j'en aurais le plus grand/ plaisir ([il·legible] formal reproduction).

Nous meilleurs voeux à tous et à votre famille

Votre devoné

Pierre Matisse »

20.03.1945

[Postal de Miró a Picasso]

Vegeu COMBALÍA, 1998, P. 120.

« Miró *Mr. et Mme. Pablo Picasso*
Pasaje Crédito 4 *7, rue des Grands-Augustins*
Barcelona
le 20 mars 1945

Un affectuex souvenir et mille bonnes choses.
Miró"

20.03.1945

[Carta de Miró a Nina Kandinsky]

Vegeu ROWELL 1993, p. 100.

« *Barcelone, le 20 de mars 1945.*

Chère amie; nous venons d'aprendre la mort de votre Kandinsky que nous aimions beaucop et pour qui j'avais une grande admiration.

Veuillez recevoir nos condoléances les plus sincéres et nos plus vives sympathies.

Mille bonnes choses de,

Mª Dolores *Pilar* *Miró*."

26.03.45

[Carta de Miró a Paolo Duarte]

Vegeu UMLAND 1993, p. 337, fragment.

" Pasaje crédito 4

Barcelone (Espagne), le 26 Mars 1945

Mon cher ami; Prats m'a montré la/ lettre du 22/12 qué tu lui as envoyée –j'ai/ attendu quelques jours pour voir si je rece-/ vais celle que tu lui annonçais pour moi,/ mais elle ne m'est pas párvenue.

Aucune lettre non plus de Matisse/ concernant mon exposition, seullement/ un cablégramme m'annonçant son/ ouverture, il faut cépendant espérer/ que tout à très bien marché.

Merci, mon vieux, pour tout/ ce que tu as fait pour organiser mon/ exposition, surtout pour tes ennuyeuses/ démarches auprès du musée et de/ Matisse.

Tu as très intélligentment agi et je/ t'en remercie de tout coeur.- J'espère/ que nous pourrons bientót réprendre/ contact personnel et parlerons de/ tous les détails avec Matisse.- Dans/ ta lettre il n'est nullement question/ la petite sculpture et de l'objecte/ céramique, j'espère toutefois que ces/ deux choses ont été exposées. »

[p. 2]

« Je t'écris, simultanément à Paris/ et à New-York.

Je travaille beaucoup à des grandes/ toiles – cet été j'ai fait la scupture,/ à part cela nous avons répris la/ céramique avec Artigas.

C'est très possible que l'hiver pro-/ chain je fasse une grande exposition/ à Paris.

Aucun éxemplaire de « Hat »/ n'est arrivé.

Nous t'envoyons tous les trois à Juanita et à toi nos pensées les plus meilleures.

Je te prie, mon cher Duarte, de/ croire à mes sentiments de la plus/ sincère amitié et de recevoi une/ cordiale poignée de mains de,

Miró. »

08.05.1945

[Carta d'Henri Matisse a Mirñ]

Vegeu UMLAND 1993, p. 337, fragment.

« *At last ! Let us rejoice together* »

13.05.1945

[Carta de Miró a P. Matisse. Des de Barcelona]

"4, Pasaje crédito

Barcelone (Espagne)

Le 13 mai 1945

Mon cher ami; j'ai bien recu votre/ lettre du 23 Avril, la première qui me/ parvient depuis l'exposition.- D'après/ les coupures que vous m'avez envoyées, je/ vois que vous l'avez très bien organisée ; je/ tiens à vous en féliciter sincèrement.

J'espère que cette lettre vous parvien-/ dra, si vous désirez m'ecrire ; faites le/ en expédiant la lettre à mon nom et adresse,/ par valise diplomatique, soit aux bons/ soins de monsieur le Consul Géneral de/ France à Barcelone, ou par le/Docteur Laugier, a la Direction Générale/ des Rélations Culturelles, 16 rue Lord/ Byron- Paris 8e.

Nous sommes tous en très bonne/ santé ; Dolorés est devenue une jolie/ jeune fille qui fait des grands progrés/ avec son anglais.

Ça nous à fait mal au coeur ce/ que vous nous dites au sujet de votre mère/ et de Marguerite, j'espère qu'elles se/ sont dejà remises de tout ce qu'elles ont/ dû subir pendant cette térrible période. Et votre père, comment va –t-il ?/

Je travaille toujours énormement.

Je me réjouis à l'idée de vous/ revoir bientót et nous espérons qu'il nous/ sera bientôt aussi possible de revoir.

[p. 2]

Teeny et les enfants- ne vous inquiétez/ pas, mon cher, je garde soigneusement/ dans un dossier toute votre correspon-/ dance et il nous sera très facile de/ mettre en ordre nos choses quand on/ se verra.

L'échange de céramique contre/ des catalogues que votre client vous propose/ ne nous intéresse pas, ni Artigas ni/ moi, nous préférons garder la poterie. Nous ne sommes qu'au début de ce travail,/ et celui-là prendra de la valeur plus tard.

On m'a proposé de faire une grande/ exposition à Paris l'hiver prochain/ de toute l'oeuvre faite pendant la guerre./ Comme il ne s'agit pas d'un simple fait/ artistique, mais d'un fait d'une portée/ humaine, de montrer le travail réa-/ lisé dans des circunstances où l'on vou-/ lait, et où l'on veut encore dans mon/ pays, piétiner et assassiner les choses/ que nous chérissons le plus au monde,/ il est indispensable que les gouaches,/ lithos et céramique que vous avez expo-/ sées le soient aussi à Paris. Pour la/ expédier à Paris ce serait l'Ambassade/ de France à Washington qui se charge-/ rait de tout et qui vous écrirá à son temps en vous de demandant.

J'ai écrit une lettre pas double/ à Duarte, une à Paris et l'autre à/ New York, chez vous, j'espére/ qu'il aura reçu un des deux.

[p. 3]

Comment vont les amis ?- Depuis/ longtemps que je n'ai pas de leurs/ nouvelles.- Racontez-moi un peu/ ce qu'ils font.

Ma famille se joint à moi pour vous/ envoyer à vous et aux votres nos plus/ affectueuses pensées.

Veuillez aussi croire à ma plus/ sincère amitié,

Miró. »

13.05.1945

[Carta de Miró a Christian i Yvonne Zervos.]

Vegeu UMLAND 1993, p. 337, fragment i ROWELL 1993, (completa), p. 90-91.

"4, Pasaje Crédito

Barcelone, le 13 mai 1945

Mon cher Zervos, ma chère Yvonne, J'ai été ému de voir votre écriture et je suis encore ému de pouvoir à nouveau vous écrire longuement.

Comment allez-vous, comment vont les amis, comment va Robert?

Ici nous allons tous très bien, Dolores est devenue une jeune fille. Elle est partie maintenant à Majorque avec Pilar pour quelques jours. J'ai été hereux d'apprendre que votre revue va à nouveau paraître. Ça a été bien dur de passer tout ce temps-là.

Et Pierre et Silvia que sont-ils devenus? Depuis très longtemps que je n'ai pas de leurs nouvelles seulement celles, très vagues, que son frère Edouard m'a données. Dites-moi ce qu'ils deviennent.

Pendant tout ce temps j'ai énormément travaillé et j'espère que ce j'ai fait vous intéressera.

Mon ami Monsieur Rebeyrol viendra vous voir en mon nom et vous parlera de la proposition que le Docteur Laugier m'a fait d'organiser une grande exposition de mon oeuvre faite pendant la guerre, l'hiver prochain à Paris. Pour l'organisation, je me permettrai de vous demander vos conseils et votre aide.

Comme je vous l'ai dit, j'ai énormément travaillé pendant cette période de temps il fallait entrer en action d'une manière ou d'autre, ou se brûler la cervelle, il n'y avait pas de choix à faire: j'ai travaillé à des aspects entièrement nouveaux de mon oeuvre -50 grandes lithographies, céramique, scupltures. En tout, j'ai 400 choses environ -dessins-aquarelles-pastels-peintures de tous les formats, depuis les plus petits aux plus grands. Comme vous le voyez. J'ai assez de matériel pour faire une manifestation très importante. Comme je l'ai dit à Monsieur Rebeyrol, cette exposition ne doit pas être considérée comme un simple fait artistique, mais un fait à portée humaine, par la raison d'être une oeuvre réalisée pendant cette terrible période ou l'on voulait nier toute valeur de l'esprit et anéantir tout ce que l'homme a de plus précieux et digne dans la vie.

Maintenant je me permets de vous demander un service. J'ai écrit à "Argus de la Presse" pour qu'ils passent chez vous et me suis permis de dire que vous leur payerez une facture que je dois de Frs 116. Aussi, je voudrais que vous me fassiez parvenir les numéros de "Cahiers d'Art" dès qu'il paraîtront, le dernier livre d'Eluard et l'album avec de reproductions des dernières oeuvres de Picasso. Ouvrez-moi un compte de tout cela, car en ce moment je n'ai pas les moyens de vous envoyer de l'argent d'ici et ne sais pas comment est mon compte en Banque à Paris. Vous pourrez m'expédier tout ça par l'intermédiaire de monsieur Rebeyrol, du Docteur Laugier ou par valise diplomatique à mon nom et adresse et aux bons soin de Monsieur le Consul Général de France à Barcelone.

Merci, mon vieux, et excusez-moi de vous déranger.

Dites milles bonnes choses de ma part à tous les amis, Picasso, Eluard.

En attendant le plaisir de vous lire longuement et de vous revoir bientôt je vous envoie à tous les deux toute mon affection.

Miró.”

18.05.1945

[Carta de Candido Costa Pinto des de Lisboa a la Downtown Gallery de New York]

“ Rua da Alameda, 6-b-2q
Lisbon, 18th May 1945

The Downtown Gallery
New York, N.Y.
U.S.A.

Gentlemen,

By confidential reasons, surely unterstood by you,/ came to Portugal 22 pictures of the great artist Miro, to be sold/ to the United States of America. My intervention was asked as I/ am a personal friend of Dr. Paulo Duarte, Director of the Latin/ Department of the Modern Art Museum, in New York. However, as/ this friend will soon be away from New York, I decided to adress/ myself directly to several organizations and personalities, in/ order to help the person interested in the question.

They are special strong 70 x 50 cms. Cartoons, pastel/ and gouache, beautiful designs, some of which absolutely original/ marking a new phase in the evolution of the genial artist. Titles in French. The enclosed photo

represents the work “Bonheur de/ papillon”. Price dollars $300 each. Total $6,600 including/ transportation and insurance.

The sale may be through any representative from you/ or a Bank, against shipping documents.

I would like to be enabled to offer better garanties./ Thus, I thought sending the referred cartoons case on delivery/ through a Bank, but the respective collecting taxes are excessively/ high. The Banco Espirito Santo e Comercial de Lisboa here require/ a rate of 4% we cannot pay. Should you have any suggestion on/ the matter, I would be willing to see my way to comply with/ same.

Hoping to be favored with your valued news my Air Mail,

I remain,

Yours truly,

Candido Costa Pinto.”

18.06.1945

[Carta de Miró a P. Matisse. Des de Barcelona]

Vegeu UMLAND 1993, p. 337, fragment.

4, Pasaje Crédito

Barcelone,

le 18 Juni 1945

Mon cher ami; Je viens de recevoir/ vos lettres du 17 Janvier et du 2 Fevrier/ avec les coupures de presse et les catalogues/ de l'exposition qui sont très bien impri-/ més. Je suis particulièrement touché/ par les si gentils mots que les amis y ont inscrit/ dessus, dites leur combien je serai heureux/ de pouvoir bientôt leur serrer la main.

J'espère que cette lettres vous par/ viendra à temps. D'aprés ce que vous/me dites l'exposition a très bien marché/ et la façon dont vous l'avez organisée/ a été excellente./ Sur ce que vous me/ dites de que je suis le prémier artiste/européen d'avoir exposé en Amèrique,/ ceci était un but que je me proposé/ d'ateindre et qui a été atteint. Votre/ galerie peut aussi se flatter d'avoir,/ été la première d'avoir organisé/ cette exposition, ce qui est une belle/ performance.

J'ai été très contrarié par le fait/ de que la lettre concernant l'envoi de/ mes oeuvres, confiée a Duarte, ne/ [il·legible] été remise. Mon silence

[p. 2]

êut été une impolitesse vis-à-vis de/ vous. Dans cette lettre il était question/ des gouaches vous appartenant comme/ je vous l'ai déjà dit, je garde dans un/ dossier toute notre correspondance,/ ce sera donc très facile de préciser/ éxactement, quand je vous verrai,/ tout ce qui concerne nos affaires.

Nous avons été très naurés d'apprendre/ ce qui est arrivé à votre mère et à Mar-/ guerite et sommes heureux d'appren-/ dre en même temps qu'elles s'en sont/ bien tirées. J'ai recu une carte de/ votre père, il a l'air très bien.

Comme je me trouve dans une situa-/tion d'argent de plus en plus embarrassée/ à cause de la mort de ma mère qui a fait/ que nous dûmes divisir sa fortune entre/ ma soeur et moi et de l'autre cóte mes/ frais qui augmentent sensiblement à/ cause de la vie qui coute très cher, avec/ une femme et un enfant, je vous prie/ de faire toutes les demarches nécéssaires/ pour que, de l'argent qui vous parvienu/ de la vente de mes toiles vous me remettiez/ tous les mois régulièrement par cablé-/ gramme le maximun qui vous sit/ possible, en concept d'aide de famille,/ en parlant d'un minimun de 300/ $ par mois. Ce serait encore mieux,/ si vous le pouvez, de me faire parvenir,/ par des moyens sûrs, un chèque. Je/

[p. 3]

II) regrette de vous déranger, mais/ j'y suis oblige.

De ce que vous me dites de ne rien/ faire auprès d'autres marchands avant/ de vous avoir vu, je suis disposé à agir/ ainsi mais toujours dans la mesure/ du possible et en tenant compte des/ événements imprevus de la vie et/ des bousculades plus on moins cruelles/ que celle ai peut encore me reserver./ Le temps passe et je n'ai plus la force/ de me contenter de parer les coups. Je dois marcher sur des faits très concrets,/ ce n'est pas pas la phaséologie des/ propositions et des projets que je pourrai/ me tirer d'affaire.

Votre idée d'échanger un vase con-/tre des catalogues d'exposition de céra-/ mique ne nous intéresse pas, comme/ je vous l'ai déjà dit.

Je vous autorise pleinement à changer/ les prix que je vous ai fixés si vous l'estimez/ nécéssaire entenant toute fois compte/ de ceci.

Je suis entièrement décidé à parier/ le tout par le tout. Ou je réussirai à/ pouvoir vivre comme le faisaient à/ mon âge (52 ans) les hommes de/ la génération précédante - Picasso,/ Matisse, Braque- ou je me débrouille-/ ai pour trouver un moyen de hausser

[p. 4]

mes dettes, en vendant un immeuble cela/ sera fait, et avec ce qui me restera/ *aller vivre à Montroig, où je continue-/rais à travailler avec la même passion/ et enthousiasme que je l'ai toujours/ fait. Ce qui constitue un besoin pour/ moi et ma raison de vivre*- mais / en cessant entièrement tout commerce/ extérieur avec qui que ce soit, de sorte/ que plus personne n'entendre parler/ de moi ni de mon oeuvre. La/ vie médiocre d'un petit monsieur/ est désormais écartée de mes concep-/ tions. *Je m'excuse de vous parler/ sur ce ton, mais la vie a été assez/ dure pour moi ces dernières années pour/ que je puisse faire autrement. Je/ dois envisager mon avenir d'une/ façon nette et courageuse/ et être digne de mon époque.*

On m'a offert officiellement de/ faire une grande exposition de mes/ oeuvres réalisées pendant la guerre,/ qui aurait lieu à Paris l'automme/ prochain. C'est possible que je profi-/te maintenant d'une occassion qui se/ présente pour expédier un lot de/ grandes toiles. Pour que toute mon/ oeuvre faite pendant ces années soit/ répresentée, il serait indispensable/ d'exposer aussi quelques gouaches,

[p. 5]

III) lithographies et céramiques. De/ tout cela ce serait l'Ambassade/ de France en Amérique qui se char-/gerait de tout et qui se me trait/ d'accord avec vous. De Washing-/ ton on se mettrait en rapport avec/ vous.// Dans l'attente de vous revoir/ bientót je vous envoie à vous et à/ tous les vôtres nos plus affectueures/ salutations,

Miró."

18.06.1945

[Carta de Joan Miró a Marie Cuttoli].

Vegeu ROWELL 1993, (completa), p. 92.

"4, Pasaje Crédito

Barcelone, le 18 juin 1945.

Ma chère amie; Je suis particulièrement heureux de pouvoir vous écrire à nouveau après ces années terribles. Je vous supposais encore en Amérique, mais Duarte vient de m'apprendre que vous étiez déjà rentrée en France.

J'espère que vous allez bien et me réjouis à l'idée de pouvoir vous revoir bientôt. Ici, nous allons très bien, notre santé est excellente. Dolorès est partie à la champagne, elle est devenue une jolie jeune fille.

Pendant ces années j'ai beaucop travaillé, c'était le seul moyen de ne pas sombrer et se tenir debout au milieu de cette horrible tragédie. J'espère que vous aurez vu l'exposition que j'ai fait à New York au début de l'année. Je vous suppose aussi au courant de la grande exposition que je dois faire à Paris en automme prochain.

Comment vont les tapisseries? J'ai une très grande envie de m'y remettre; maintenant il faut que nous travaillions tous avec plus d'enthousiasme et d'élan que jamais et prouver.

En espérant vous revoir bientôt, je vous envoie mes hommages et vous embrasse respectuesement,

Miró".

19.06.1945

[Carta de Joan Miró a M. Rebeyrol].

Vegeu ROWELL 1993, p. 92.

4, Pasaje Crédito

Barcelone, le 19 Juin 1945.

Cher Monsieur et ami; J'ai bien reçu votre lettre du 30 mai et vous remercie par toute la correspondance que vous avez eu la gestillesse de me faire parvenir.

J'ais lu les coupures de presse concernant mon exposition à la Galerie Vendôme et suis ému de la façon -inatendue pour moi- dont on m'a accueilli à Paris après ce tragique parenthèse.

J'ai beaucop réfléchi à l'exposition de mes oeuvres réalisées pendant la guerre qui doit avoir lieu à la rentrée. J'estime qu'il faut faire abstraction de la date qui me convient le mieux personnellement et que je fasse acte de présence à Paris le plutôt possible, même dans le cas auquel les tableaux importants qui m'occupent maintenant ne fussent pas terminés, il faudrait -à mon avis- sacrifier ceci au retard de mon exposition.

D'ailleurs, comme vous le savez, j'ais déjà maintenant asez de matériel:

Peintures

Gouaches

Aquarelles

Dessins

Pastels

Lithographies

Céramique

Esculptures

En tout 400 choses environ avec quoi on peut faire une exposition importante.

Nous avions l'intention de faire une première expédition avec le lot des grandes toiles en même temps que le matériel du pavillon français de la Foire de Barcelone, mais il y a eu des difficultés qui ont impossibilité ceci.

Nous allons peut-être nous heurter à une difficulté sérieuse, c'est le manque des verres. Vous savez qu'une grande partie de ces oeuvres ont été faites en employant diverses matières -pastel-gouache- huile simultanément sur la même toile ce qui les rend très fragiles; il s'agit d'ailleurs d'oeuvres extrêmement représentatives qu'on ne pourrait pas éliminer. Les formats de choses qu'il faudrait mettre sous verre varie entre 0'15 m et 1 m. Plusieurs de ces choses -vous vous en rappelez sans doute- ont été faites sur des morceaux irréguliers d'étoffe qui faudrait appliquer sur d'autres toiles -comme le font au musée de Gobbélins- ce qui donne une grande vie à tout cela.

Y-a-t-il un produit qui remplace le verre? Je ne le crois pas. En tout cas, on pourrait toujours mettre dans la salle un gardien qui surveille à ce personne ne touche aux choses fragiles.

Vous pourrez peut-être trouver un moyen pour surmonter toutes ces difficultés. Sans doute monsieur Zervos vous serà très utile et vous donnera de conseils, aussi pourriez.vous vous renseigner si Pierre Loeb est déjà rentré à Paris. Pierre Matisse doit aussi rentrer bientôt.

Dans le cas où il doive rentrer, voudriez-vous être assez aimable de lui remettre la lettre pour lui qui vous est sans doute arrivée et ne pas la faire suivre à New York.

Voici, cher ami, un aperçu général de tout ce qui m'est venu à l'idée. Il faudrait s'y mettre dès maintenant à organiser cette exposition. Pour elle j'estime qu'il faudrait que vous puisez avoir tout le matériel en main et savoir exactement à quoi se tenir.

Comment faire pour envoyer tout ce matériel à París?. Pour l'emballage il n'y aurait pas de grandes difficultés. A part les grandes toiles, il y en a 19 d'un format qui va de 130 x 97 à 195 x 130 les autres toiles sont d'un format qui n'est pas volumineux, il y a aussi l'avantage qu'une grande partie des choses sont gardées dans des cartons à dessin, ce qui facilitera grandement la chose. La plus encombrant ce serait les 20 sculptures dont vous avez vu les pièces originales.

Pour l'exposition, il faudra faire naturellement un choix -mais ce choix j'estime qu'il faut qu'il soit fait à Paris où tout le matériel en entier doit, à mon avis, être envoyé. De même que pour l'encadrement, ce que, en plus de faciliter l'emballage, pourra être fait par des spécialistes qui se sont toujours occupés d'encandrer mes oeuvres. Pour les verres, en tout cas, ce qu'on pourrait faire c'est de les faire venir de Barcelone une fois le choix aura été fait et les dimensions exactes prises par les encadreurs.

Une autre question importante de laquelle il faut s'ocupper c'est de faire venir de New York tout ce qu'on pourra de ce que j'ai exposé chez Pierre Matisse

Gouaches 1940-41

Lithographies

1944

Céramique

C'est de la plus haute importance que toute mon oeuvre réalisée pendant la guerre soit représentée à cette exposition, sans qu'il y ait aucune lacune, car il ne s'agit pas simplement d'un fait estétique mais par dessus tout d'un fait humain. Les gouaches 1940-41 sont extrêmement importantes et la lithographie et céramique des fases inédites de ma production qu'il faut que l'on conneise à Paris.

Et pour que je puisse venir à Paris que faut-il que je fasse? Pourriez-vous faire quelque démarche pour que je sois prié de me rendre à Paris organiser mon exposition? J'aimerais aussi beaucop que ma femme et ma fille puissent venir pour quelques jours seulement pour assister au vernissage.

J'ai mis Monsieur Deffontaine et Monsieur Matet au courant de ce que je vous écris et il faut espérer que tout s'arrangera pour le mieux.

Mille bonnes choses au Docteur Laugier et à tous les amis.

Croyez, cher Monsieur Rebeyrol, à mon meilleur souvenir et recevez toutes mes plus affectuauses salutations.

Miró. »

1945?

[Telegrama de P. Matisse a Miró, sense data]

« REÇU LETTRE DIX-HUIT JUIN FAIS NÉCESSAIRE EN ATTENDANT VOUS/ VOIR BIENTÔT SERAI PARIS AOÛT AMITIES

PIERRE MATISSE. »

10.08.1945

[Telegrama de P. Matisse a Miró]

« J'AI FAIT NÉCCESSAIRE STOP ESPÈRE VOUS VOIR DANS DEUX SEMAINES/ PRENEZ PATIENCE ET ATTENDEZ-MOI SI POSSIBLE AVANT ENVOYER/TABLEAUX-- AFFECTUEUSEMENT

PIERRE MATISSE. »

30.08.1945.

[Carta de Joan Miró a Pierre Loeb].

Vegeu ROWELL 1986, p. 197-198; ROWELL 1993 (completa), p. 85, i RUSSELL 1999, p. 260-61, fragments.

« (Tarragone)

Montroig, le 30/8/45

Mon vieux Pierre; En recevant vos lettres du 27 et du 31 juillet, qui me sont arrivées avec un sensible retard, j'ai été ému de vous lire à nouveau. Despuis le début de la guerre, comme vous étiez encore en France, vous avez négligé de me donner de vos nouvelles, qui me parvenaient, d'une façon imprécise, par des amis communs. Par des revues étrangères qui de temps à autre me tombaient en main, j'ai été aussi un peu au courant de la suite de vos activités.

J'ai été très touché par vos mots de sympathie à l'occasion de la mort de ma mère et vous prie d'accepter les miens, très sincères, pour le deuil qui vous afflige.

Maintenant passons à une autre chose. Vous pouvez absolument compter sur moi. Je serais heureux si mon coup d'épaule peut vous aider au démarrage de votre vieille galérie; je suis d'ailleurs certain que vous y arriverez très rapidement. Je ne peux pas, vous le comprendez bien, vous dire quelles sont mes conditions, car tout a été entièrement bouleversé et je me trouve dans la plus pleine ignorance du cours des choses, la seule chose que je sais très exactement, c'est que, tant ici comme ailleurs, tout a énormément changé et augmenté.

Pour nous deux, ceci doit être une affaire de confiance de l'un à l'autre.

Réciproquement, de mon côté, voici ce que je vous demande.

Je sais, depuis des longues années, que vous êtes un esprit libre à qui il ne faut pas que je demande un dépouillement absolu de toute idée préconçue, en peinture. Je sais également que vous n'êtes pas de ceux qui croient que la peinture est finie avec nos ainés; leurs découvertes ont été "géniales" et leurs ouvres mervelleuses, mais l'horizon reste toujours ouvert à l'infini, et nous aussi, nous marchons en avant, toujours en avant.

Ces années ont été très dures pour moi, heureusement que la guerre est terminée au moment où je brûlais ma derniève cartouche, au moment où toutes mes réserves matérielles sont presque épuisées. Pendant ces années tragiques je n'ai pas cessé un seul jour de travailler grâce à quoi j'ai pu conserver l'équilibre, grâce au travail, j'ai pu rester debout, autrement je serais sombré et ça aurait été la catastrophe.

Je vais vous parler dans les mêmes termes employés récemment avec Pierre Matisse.

J'ai 52 ans passés et il faut que j'envisage les choses très sérieusement, d'une manière claire et précise en pleine conscience des responsabilités que j'ai dans la vie, dont je ne puis nullement me dérober.

Il ne me reste que deux chemins à suivre dignes de moi:

a) me faire une situation matérielle comme celle qu'à mon âge avaient les artistes qui représentaient la génération précédente - il n'y a pas de raison pour que ce soit autrement.

b) vendre un immeuble pour payer mes dettes et avec ce qui me reste me retirer à la campagne où je continuerais à travailler avec la même passion et enthousiasme de toujours, ce qui est ma raison de vivre, mais dans le plus complet isolement et silence.

Ce que je n'accepterai plus désormais est la vie médiocre d'un petit monsieur, la médiocrité n'a plus le droit d'exister.

Pensez-y, mon vieux, à tout ceci, je vous parle peut-être dans langage trop brutal, mais les temps présents ont guère plus pour se racconter des fleurettes.

Monsieur Rebeyrol et le Docteur Laugier m'ont proposé de faire une grande exposition à Paris prochainement, ce qui m'honnore beaucoup. J'ai prié Zervos, Pierre Matisse et vous le prie à vous également de se mettre d'accord avec nos amis, car je voudrais rester à l'écart de tout ceci. Monsieur Rebeyrol vous dira quelle est ma manière d'envisager cette question. Dans le cas d'y aboutir on chercherait un moyen pour que vous et Matisse vous occupiez du côté commercial, et que le nom, qui a déjà une belle histoire, de la galérie Pierre y joue un rôle morale.

Permettez-moi de vous dire que <u>je sens</u> -j'ai pu flanner par ci par là- que nous vivons au moment précis où il faut lancer à fond mon oeuvre.

Evidemment, vous ne pouvez acunement être fixé, sans connaître ma production de ces dernières années, sans quoi nous divagons.

Aussitôt rentré à Barcelone je m'occupairai d'organiser mon voyage à Paris et d'y expéndier tout le matériel.

Pierre Matisse m'a cablé me disant qu'il viendra me voir incécemment, je l'attends d'un jour à l'autre il pourra vous parler de moi et de tout ce que je lui montrerai et vous saurez mieux à quoi vous tenir. Il m'a aussi chargé de vous dire comme il serait heureux de reprendre avec vous cette ancienne solidarité.

Et Sylvia et les enfants comment vont?. Dites-leur mille bonnes choses de ma part et embrassez-les.

En vous disant à bientôt, je vous serre très cordialement la main, et vous prie de croire à ma plus sincère et vieille amitié,

<u>Miró</u>."

14.09.1945

[Carta de Miró a P. Matisse. Des de Montroig. Fragment]

"Comment vont les amis/ de Paris?. J'espère que/ vous aurez longuement/ parlé avec Pierre et Zer-/ vos, et surtout n'oubliez/ pas de leur demander/ qu'ils vous présentent à/ monsieur Rebeyrol, il/ me voyait souvent à Bar-/ celone et c'est lui qui s'/ occupe de mon exposi-/tion."

03.10.1945

[Postal de Miró a P. Matisse. Des de Barcelona. Fragment]

"J'attends/ votre visite pour m'orienter et/ prendre une décision sur mon/ avenir".

08.10.1945

[Carta de Miró a P. Matisse. Des de Barcelona. Fragments]

"Je vous ai toujours promis de vous attendre/ avant de prendre une décision, et que mon/ plus grand plaisir serait de continuer avec/ vous et avec Pierre Löeb, comme pour le/ passé, sur des nouvelles bases, naturellement./ J'ai reçu plusieurs offres de marchands,/ très sérieux de Paris et de New York et, j'ai/ toujours poliment répondu par évasi-/ ves en disant que que je n'avais encore/ aucun projet commercial pour l'avenir".

"Pourriez vous me faire parvenir/ une photo du tableaux dont vous me parlez/ "Bonheur du papillon" titre ridicule que/ je n'ai jamis mis à aucun de mes/ tableaux."

07.11.1945

[Carta de Miró a P. Matisse. Des de Barcelona. Fragment]

"J'espère que vous aurez mis au/ clair cette histoire de faux tableaux/ qu'on vous a offert de Lisbonne/ tout ceci; l'autre jour j'ai recu/ une lettre de Paris, avec une belle / photo d'un tableaux de moi (!)/ que je n'ai jamais peint, ce/ que j'ai ete dans l'obligation de/ le dire à la personne qui l'avait/ acheté."

1946

27.01.1946

[Carta de Miró a Pierre Loeb]

Vegeu ROWELL 1993, (completa), p. 85.

« 4, Pasaje Crédito

Barcelone, le 27 janvier 1946

Mon cher Pierre; Il y a bien longtemps que je n'ais pas reçu de vos bonnes nouvelles. L'espère que vous allez bien. Comment vont Sylvia et les enfants? ne manquez pas de leur dire bien des choses de notre part quand vous leur écrirez.

Par l'intermédiaire de mon ami Rebeyrol -qui vient de faire un court séjour à Barcelone- vous recevrez cette lettre. Allez le voir, il vous donnera de nouvelles directes de moi.

Au début de la semaine prochaine j'aurai l'occasion d'expédier à Paris -par de moyens non officiels - une toile récente que Diorival choisit pour le musée de Perpignan. Voudriez vous avoir la gentillesse d'aller le voir et vous entendre avec lui pour le prix; je vous autorise pleinement à prendre les décisions que vous estimiez nécessaires et à fixer vous-même la valeur de ce tableau, veuillez aussi garder l'argent, dont j'aurai besoin à mon arrivée à Paris.

Je tiens aussi à vous dire comme je me ferais un grand honneur que cette toile, la première qui sera connue en Europe depuis 1940 soit exposée chez vous auparavant. Je ferai un geste d'acte de présence à Paris et en même temps je rendrai hommage à la Galerie Pierre. Je vous demande très

vivement à ce que vous surveilliez la façon de la tendre sur le châssis, pour que la toile soit posée exactement sur celui-ci, à l'endroit marqué.

Monsieur Rebeyrol vous parlera aussi de quelles sont mes idées sur l'exposition de mes oeuvres qu'il faudra faire à Paris et de très grandes difficultés aux quelles je devrais forcément me heurter maintenant si j'essayais d'expédier tout mon travail de ces années. J'ai la nette impression que les choses vont ici très bientôt changer et les difficultés que je rencontre maintenant vont se convertir en facilités. Tout le temps qui passe joue en ma faveur, ne soyons pas pressés si nous avons confiance en nous-mêmes.

Il faudra que cette exposition que nous envisageons soit très bien présentée, ce qui demande du temps. Beaucoup de choses sont faites en employant plusieurs procédés à la fois -huile, aquarelle, gouache, pastel- ce qui exige de les mettre sous verre; il faut en même temps penser aux sculptures et aux céramiques qui devront être très bien montées sur des socles.

J'ai énormément travaillé pendant ces années: le seul moyen d'échapper à tant de misères. C'est pour cela que j'insiste à vous dire que cette exposition doit avoir un grand retentissement. J'insiste sur mon idée de qualité, en ces moments il n'est pas permis de faire ce que ce soit de médiocre, il faut se lancer à fond et joeur fort. Je doute qu'on puisse trouver à Paris une galerie suffisamment spacieuse pour pouvoir exposer toutes ces oeuvres, dont beaucop de très grandes.

En parlant de l'idée de que les choses vont changer ici, il faut penser aux possibilités que nous aurons alors de trouver des vastes locaux, ce que une galerie privée ne pourrait pas nous offrir. Bref, il faut donner un grand coup ou se borner, pour le moment, à faire une petite exposition qui

marque tout simplement ma présence. En tout cas, jamais de la vie de mi-teintes ni de choses médiocres.

Vous me connaissez assez pour ne pas interpréter ce que je viens de vous écrire comme un sentiment de vanité personnelle de ma part. C'est seulement pour faire quelque chose de vivant et pour dire à haute voix, à plein poumon, qu'on n'a pas étouffé les choses qui nous sont plus chères dans la vie, ce que l'on voulait faire d'une façon si tragique et d'une si sinistre bouffonnerie, et pour dire aussi comme nous travaillons avec passion et avons pleine foi dans l'avenir.

Je tiens également à vous redire que vous ne voyez pas en cela une idée préconçue de me dérober de vous. Je veux absolument que cette exposition soit organisée par vous, par Pierre Matisse et par Zervos et que vous occupiez du côte commercial.

Je suis convaincu aussi que entre nous aucune arrière-pensée s'interposera et que, en parlant d'homme à homme, loyalement et sincèrement, toute entente sera possible.

Pierre Matisse est-il déjà parti en Amérique? Ça a été grand dommage sa mésaventure.

Vous troverez ci-joint une facture de l'"Argus de la Presse", voudriez-vous avoir la gentillesse de la régler de ma part et de la mettre sur mon compte.

Comment va la santé de Zervos? A lui, à Yvonne, à Picasso et à tous les amis de toujours dites-leur mille bonnes choses de ma part et que j'espère les voir bientôt.

Veuillez embrasser de la part de nous trois votre mère, et croyez, mon vieux, à la vieille amitié et affection de,

Miró.

J'espère que vous vous occupez énergiquement de cette histoire de faux tableaux de moi qui circulent dans Paris.

x

Henriette et son mari que sont-ils devenus?."

03.02.1946

[Carta de Miró a P. Matisse]

« 4, Pasaje Crédito

Barcelone, le 3 Février 1946

Mon cher ami; Je vous suppose/ déjà rentré chez vous et bien heureux/ parmi les vótres. J'espère que Teeny/ ne doit pas trop m'envoloir par ce/ malheureux retard!

J'ai bien recu votre lettre du/ 17 Janvier. C'est entendu, j'atten-/ drai votre retour, vers le 10 mars,/ pour aller à Paris et ne m'occupe-/ rai nullement de l'expédition de/ toiles. Ceci est, d'ailleurs, plein/ de très grandes difficultés, et il/ est infiniment préférable que vous/ veniez ici vous en occuper vous-mê-/ me car vous avez beaucoup plus/ d'expérience que moi en ces choses/ là et saurez vous débrouiller da-/ vantage et trouverons certainement/ les deux ensemble un moyen pour/ y parvenir. Aussi, il sera d'un/ grand intérêt documentaire pour/ vous, de la plus grande importance,/ de voir ces oeuvres dans mon atélier,/ à l'endroit precis où elles ont été crées,/ ceci vous expliquera beaucoup de/ choses:

Veuillez avoir l'amabilité de me/ tenir au courant de la date éxacte/ de votre prochain voyage pour que je/ puisse organiser mes choses. Je/ vous prie aussi de me faire parvenir/ d'une façon regulière de catalogue/ de mes

péintures, ce qui/ est ennuyeux c'est que je suis contraint/ à les vendre à tres bas prix ici.

Je vous ai déjà dit comme Pilar/ et moi serons heureux de vous avoir/ à la maison, il y a de la place, et/ vous serez en famille.

Si cela ne vous encombre pas trop,/ pourriez-vous me rapporter quelque/ livre ou revue qui puisse m'intère-/ sser?

Rebeyrol a passé quelques jours/ ici, oú il a fait une conférence sur/ Matisse; nous avonz beaucoup/ parlé de Paris.

Je suis heureux d'apprendre que/ vous vous êtes mis d'acord avec Pierre/ pour ce qui concerne notre reprise/ de rélations. Je dois vous dire comme/ je suis optimiste à ce sujet. S'il/ n'y a aucune arrière-pensée/ entre nous et si l'on envisage/ les choses d'une façon humaine/ et loyale, d'homme à homme,/ comme je l'espère, toute entente sera/ possible et nous permettra de/ méner à bout de choses impor-/ tantes.

J'espère que vous ne négligerez/ point de vous ocuper énergique-/ ment de l'affaire de faux-tableaux/ de moi.

J'ai passé votre télégramme/ en me demandant d'envoyer des/ photos à la revue "Vrille" à/ mon ami Prats, qui avec mon/ ami Gomis a constitué un/archive photographique de mes oeuvres/ de ces annees./ Ils ont déjà trié environ/ 300 clichés et ils continuent à le/ faire pour le reste de ma produc-/ tion. Ils photographient le tableau/ dés la naisance jusqu'à le qu'il est/ terminé, ce qui est un document/ de la plus haute importance. Ils font/ aussi de photos de mon atélier et de/ ce qui m'entoure, ceci leur permet/ d'avoir de vastes projets d'editions/ pour l'avenir dont il vous parle-/ ront comme vous serez ici.

Sweeney aussi a demandé de pho-/ tos pour une nouvelle édition de son/ livre sur moi. Je leur ai dit de/ lui écrire de se mettre d'accord au-/

paravant avec vous, car c'est à vous/ que j'ai donné la préférance/ pour publier le prémier ces répro-/ ductions.

Pilar et Dolorès se joignent à moi/ pour vous envoyer à Teeny, aux/ enfants et à vous nos meilleurs/ pensées et vous prions de croire/ à notre affection,

Miró."

25.07.1946

[Carta de P. Matisse a Miró. Hi ha nombroses correccions manuscrites]

"PIERRE MATISSE GALLERY

MODERN PAINTINGS. PRIMITIVE SCULPTURES. ANCIENT ART OF AMERICA. 41 EAST 57 STREET. NEW YORK 22. TEL. ELDORADO 5·6269. CABLE PIERMATI-NEW YORK.

Paris, 25 Juillet, 1946

Mon cher Miro,

Comme suite à la visite de Teeny à Barcelone et/ après un examen minutieux des documents qu'elle a rapportés/ comme des demandes que vous avez formulées par son interméd-/ iaire voici dans quelles conditions je vous propose de vous/ acheter ferme les tableaux, gouaches, aquarelles, dessins et/ sculptures que representant votre oeuvre de guerre, c'est à/ dire les oeuvres que vous avez exécutées entre 1942 et 1946.

Suivant votre désir de constituer une reserve de/ peintures représentant votre oeuvre je vous abandonne les/ peintures, gouaches, aquarelles, sculptures, lithographies,/ céramics enumérées ci-dessus/

1946 - Peintures	146x114)		
«	25x25)	à rester Barcelone	
«	65x54	que vous devez envoyer à New York	
2 gouaches		à prendre sur celles que vous	
		devez envoyer à New York	

les exemplaires 4-8 des huit sculptures en voie
de réalisation.

J.M. P.M.

1945 - Pour compenser le petit nombre de peintures de 1944/ que je vous donne j'ai ajouté aux trois grands tab-/ bleaux de 1945 trois autres grandes toiles à l'huile/ ce qui fait en tout six grand tableaux pour 1945.

Peinture	120-32	195x130)	
«	100-33	162x130)	
«	100-38	162x130)	qui partiront à New York
«	100-42	162x130)	
«	80-40	146x114)	
«	80	146x114)	qui resterà à Barcelone
Gouache sur liège		100x11	«
Aquarelle		21x18	«
«		24x20	«
«		45x20	«

[p. 2]

"PIERRE MATISSE GALLERY

MODERN PAINTINGS. PRIMITIVE SCULPTURES. ANCIENT ART OF AMERICA. 41 EAST 57 STREET. NEW YORK 22. TEL. ELDORADO 5·6269. CABLE PIERMATI-NEW YORK.

1944 - Toutefois afin que vous ayez quelques oeuvres de/ 1944 pour représenter cette année je vous abandonne/ les tableaux suivants.

Peinture 22x16)
« 22x16) qui partiront à New York
« 35x27)
« 227x20
3 « Sur fibro ciment qui resteront à Barcelone
Gouache sur toile (Les numéros suivants qui figurent sur votre liste)
44-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-73
250 lithographies envoyées par Duarte.

1943 - 94 à 97 inclus

1942 - 98-99-101-106-107-108-110-111-112-113-115-116-121
122-123-132-144

1935 - 141-145

OEUVRES QUI RESTERONT A BARCELONE/ ET QUI DOIVENT ME REVENIR:

Les peintures de 1946 dont les photographies Gomis/ portent les numéros qui suivent me reviendront

146x114	Ph.	M. 721
146x114	“	M. 722
145x22	“	M. 727
65x51	“	M. 725
106x44	“	M. 724

Les exemplaires No. 1-2-3 des 6 sculptures en cours/ de réalisation.

[p. 3]

“PIERRE MATISSE GALLERY

MODERN PAINTINGS. PRIMITIVE SCULPTURES. ANCIENT ART OF AMERICA. 41 EAST 57 STREET. NEW YORK 22. TEL. ELDORADO 5·6269. CABLE PIERMATI-NEW YORK.

1945-	Gouaches sur liège	100x11
«		100x11
«	sur toile	86x10
«		36x20
«		38x33
«		50x30
«		49x26
«		47x32
«		49x25

Pour toutes les oeuvres restantes, y compris celles/ que Teeny a rapportées de Barcelone je vous propose un achat/ ferme, dégagé de tout impôt, et net pour vous de trent cinq/ mille dollars ($35,000). Etant donné l'importance de cette/ somme je vous propose de vous faire le versement en deux/ parties, soit $17,500 fin 1947 et le solde ($17,500) courrant/ 1948.

Je m'engage à me charger des frais de transport des/ tableaux que vous allez m'envoyer à New York des frais/ d'assurance, et du remboursement des différences occasionées/ par les dépôts que vous avez été obligé de faire pour obtenir/ la sortie ces tableaux.

En ce qui concerne votre future production, je vous/ offre pour les trois quarts de ce que nous considérons comme/ une production normale annuelle, c'est à dire qui n'aura pas/ été interrompue par des voyages ni par l'exécution de commandes/ de décoration une somme de quinze mille dollars pour une durée/ de deux ans avec option de renouvellement pour deux ans sur des/ bases à convenir entre nous. Cette somme vous sera versèe par mensualité de $1,250 pour chaque mois passé chez vous à votre/ travail régulier. Ce contrat partira de Janvier, 1947, sur/ lequelle il vous sera dû votre première mensualité.

Je m'engage d'autre part à prendre à ma charge le trans-/ port des oeuvres exécutées pendant la durée de notre contrat./ Dans l'eventualité d'una importante exposition en France je/ m'engage également à envoyer les tableaux nécessaires à la re-/ presentation de votre oeuvre.

Les sculptures à venir seront éditées à huit exemplaires/ signés et numérotés de 1 à 8. Il me sera reservé les exemp-/laires 1-2-3-5-6-7, les exemplaires 4-8 seront votre propieté/ et vous serez libre de les vendre à des prix convenus entre/ nous. Les frais de l'édition seront couverts par moi.

[p. 4]

“PIERRE MATISSE GALLERY

MODERN PAINTINGS. PRIMITIVE SCULPTURES. ANCIENT ART OF AMERICA. 41 EAST 57 STREET. NEW YORK 22. TEL. ELDORADO 5·6269. CABLE PIERMATI-NEW YORK.

Dans le cas ou vous feriez des gravures à Paris,/ ou en tout autre lieu, nous envisagerions un arrangement/ mais vous vous engagez de toute façons à me reserver les/ 3/4 du tirage d’artiste comme nous avions fait à Paris en/ 1939.

Dans le cas ou vous accepteriez de faire des pochoirs/ en couleurs, à l’exception de pochoirs por livre ou revues,/ vous vous engagez à ne pas en faire plus d’un par an pour/ la durée du contrat et d’une éditions ne dépassant pas plus/ de soixante exemplaires. D’autre part vous ferez faire un/ timbre sec de votre signature que vous apposerez sur une/ partie colorée du pochoir afin qu’on ne puisse le faire/ passer pour oeuvre originale.

En cas de guerre je m’engage à vous réserver les/ mensualités convenues pour la durée du contrat et de votre coté vous vous engagerez à me réserver les 3/4 de votre pro-/ duction ainsi qu’il est enumeré ci-dessus.

Pour toute commande, décoration, ballet, etc... ob-/ tenue en Amérique par mon entremise je recevrai une commi-/ ssion de 30% sur le prix que vous recevrez et de 10% sur/ toute commande que vous obtiendrez directement. [aclaració il·legible signada per P.M. i J.M.] Le meme/ arrangement sera fait avec votre représentant de Paris. En/ tant que votre représentant et agent je m’engage de mon coté/ a vous représenter ici aux mieux de vos interêts. Il est/ entendu que vous me consulterez avant de discuter ou signer/ aucune proposition ceci afin que vous soyez protegé par mon/ expérience.

En arrivant à ces conclusion j'ai envisagé la situa-/ tion avec le plus d'objectivité possible et aussi en pensant/ à l'avenir car il ne s'agit pas d'une exploitation intensive/ d'un marché mais de diriger et faire grandir chez un public/ fantasque la curiosité et l'appreciation de vos oeuvres./ Etant donné les enjeux il faut être prudent et circonspect./ Ceci est dans votre interêt comme dans le mien.

[p. 5]

"PIERRE MATISSE GALLERY

MODERN PAINTINGS. PRIMITIVE SCULPTURES. ANCIENT ART OF AMERICA. 41 EAST 57 STREET. NEW YORK 22. TEL. ELDORADO 5·6269. CABLE PIERMATI-NEW YORK.

Enfin je vous demande le secret le plus absolu sur/ cet arrangement qui doit rester tout à fait confidentiel/ dans notre interêt respectif. A cette occassion je me per-/ met de vous rappeler, mon cher Miro, que nous avions convenu/ que ma proposition ne serait envisagé que par vous seul et/ j'espère que vous le ferez avec la plus grande objectivité.

Si vous approuvez les modalités de ce contrat/ veuillez avoir l'obligeance de me retouner le double que/ je vous envoie revetu de votre signature.

[Signat Pierre Matisse]

Lu et approuvé

[Signat Joan Miró]

Barcelone le 30 Juillet-1946

P.S. Il est convenu que pendant la durée de notre contrat/ les oeuvres que vous vous reservez sur votre oeuvre/ de guerre ainsi que celle à venir

ne seront pas à/ vendre. Dans les cas ou vous seriez desireux de vendre/ vous vous engagez à me donner la première vue.

[Signat J. M. i P. M.]

P.S. 2, Les frais des transport des oeuvres exécutées/ pendant la durée du contrat 1947-1948 comprendront:/ Transport, assurance, et différences de change dans/ la mesure ou ces frais resteront dans les propositions/ des frais relatifs à l'oeuvre de guerre.

[Signat J. M. i P. M.]

P.S. 3, Les 98 gouaches restées à Barcelone seront divisées/ en trois lots égaux. Miro en recevra un et les deux/ autres me reviendront.

[Signat J. M. i P. M.]".

8.3 LA BIBLIOTECA DE L'ARTISTA: EDICIONS ABANS DE 1945

Com ja ha posat de manifest amb prou eloqüència gran part de la bibliografia sobre l'artista, Mirñ sempre ha tingut un especial desig de plasmaciñ de l'esperit poètic en la seva obra plàstica. La poesia i els poetes sempre han estat font d'inspiraciñ i l'han acompanyat al llarg de la seva trajectòria, amb moments especialment intensos com els anys vint amb els poetes surrealistes. A causa de la gran quantitat de referències literàries que apareixen als manuscrits que hem estudiat, s'ha cregut necessari l'estudi de la biblioteca personal. La recerca, a causa dels límits temporals del nostre estudi 1939-45, s'ha centrat en edicions d'abans de 1945. Així mateix, s'ha tingut especial cura pels autors i les obres que l'artista cita en les anotacions i que ens ha permès establir una fructífera relació i contrastació de referents literaris en el seu pensament plàstic.

En qualsevol cas, l'estudi d'una biblioteca personal d'un artista o d'un escriptor només es pot considerar indicativa de certes pautes de lectura i d'interessos. Després de la primera cata general del material, hom s'adona que en certs casos de llibres més antics, Miró no els va poder llegir, perquè els fulls encara estaven sense obrir. Això ens pot servir d'atenciñ per no caure en relacions massa ràpides i simplistes, i per ser molt cauts en la comprovació de possibles connexions. També cal tenir en compte que encara que la immensa majoria de llibres foren adquirits per l'artista, n'hi ha alguns que ens inciten a suposar que podien ser d'algun familiar seu o de la dona, i així no podem saber exactament l'origen de tots els volums. Un altre aspecte que cal suposar és que Miró no necessàriament va llegir

aquests títols en les edicions que hi ha en aquesta biblioteca, i pot donar-se la circumstància de que l'adquisiciñ del llibre fos posterior.

Es fa difícil saber exactament, a hores d'ara, l'abast i el volum d'aquesta biblioteca, especialment si tenim en compte la constància de llibres que en algun moment foren de Mirñ, i que es troben, a hores d'ara, almenys en quatre llocs diferents [1067]. La major part de la col·lecció es troba al mateix espai físic de la biblioteca de la seva casa a Son Armadans. Joan Punyet Mirñ, net de l'artista i actual resident, s'ha encarregat de l'ordenaciñ i la catalogació, d'un volum aproximat de mil set-cents exemplars [1068].

Dintre dels aproximadament quatre-cents vint exemplars amb data d'ediciñ anterior a 1945, podem establir, a mode d'exemples representatius, una sèrie de grups. Com era de suposar, l'apartat de poesia francesa surrealista, d'autors reconeguts per aquests com pioners o d'altres afinitats conceptuals, és la majoritària. Miró sempre havia reconegut la gran influència que va tenir la poesia surrealista en la seva obra dels anys vint a Paris, així com la major afinitat d'esperit amb els poetes que no pas amb els pintors. Resulta ben eloqüent d'aquest fet, constatar l'àmplia nòmina d'escriptors que apareixen al catàleg d'aquesta biblioteca personal i que per diversos motius podem relacionar amb Miró. En molts casos es tracta de les primeres edicions aparegudes als anys vint o trenta i sovint, quan hi havia amistat hi ha una dedicatòria de l'autor. Un llistat representatiu, encara que no exhaustiu, és el següent: Apollinaire, G., Aragon, L., Baudelaire, Ch., Breton, A., Cocteau, J., Diderot, D., Eluard, P., Hirtz, L., Huguet, G., Jarry,

[1067] Baltasar Porcel constatava llibres i revistes als prestatges de l'estudi Sert l'any 1966: "Als prestatges, revistes i llibres d'art. Sobretot, però, volums de poesia: castellana del Renaixement, xinesa, Éluard, Verlaine… *Ubu roi*". Porcel 1966, p. 40.

[1068] Vegeu les diverses informacions en la premsa local i nacional: Pons, Josep,: "La biblioteca personal de Mirñ serà accessible als investigadors", *Avui*, 3-1-99; Sarriegui, José M.: "La biblioteca personal de Joan Mirñ tendrá un acceso restringido para los investigadores", *El Mundo/ El día de Baleares*, 17-1-99, p. 71

A., Lautremont, Leiris, M., Mallarmé, Malraux, A., Moliere, Nerval, de, G., Péret, B., Reverdy, P., Rimbaud, A, Roussel, R., Sade, Salmon, A., Tzara, T., i Valery, P..

Pel que fa a autors de l'àmbit de la literatura catalana i espanyola, és evident la seva escassesa. Això pot obeir a diverses causes, apart de a la natural afinitat intel·lectual i formaciñ en l'escena francesa. És de suposar que, especialment en el primer cas, molts llibres d'autors catalans foren llegits per l'artista en la seva etapa de formaciñ acadèmica a Barcelona abans de 1920 [1069]. El seu parador resulta difícil de saber tot i la constància, a través d'entrevistes, que tenim del seu interès. Pel que fa a la literatura espanyola, destaquen les lectures de poesia mística de Santa Teresa de Jesús i Sant Joan de la Creu. Mirñ s'havia referit a aquest fet, que cal relacionar amb els moments tan especials d'introspecciñ personal que va suportar en el període analitzat. Tant en el cas de la literatura catalana com l'espanyola, també cal constatar que tenim molts d'altres exemples d'obres editades amb posterioritat a 1945.

Alguns exemples que hi trobem són aquests:

Calderón de la Barca, P., Capdevilla, Josep M., Carner, J., Cervantes, García Lorca, F., Góngora, Huidobro, V., Quevedo, Moratín, L. F., Salvat-Papasseit, J., San Agustín, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Unamuno, M..

Un altre capítol important està format per títols i autors considerats clàssics de la literatura universal i que ens ofereix un panorama ampli i divers d'interessos. Una selecciñ representativa inclou els següents:

[1069] "De lectures comunes, [amb J. Prats] Mirñ recorda que s'havien passat un a l'altre aquells petits llibres de "L'Avenç", amb obres de literatura de creaciñ catalana, però sobretot amb tantes traduccions d'obres estrangeres. Una lectura comuna que els havia impressionats havia estat, entre les obres literàries, la dels poemes i el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull". Cirici 1976, p. 41.

Byron, Dant, Darío, R., Dos Passos, J., Dovstoievski, F., Esquil, Faulkner, W., Freud, S., Goethe, Heminway, E., Homer, Joyce, J., Longus i Apulei, Nietzche, Pirandello, Poe, E., Shakespeare, Sòfocles, Stendhal, Tolstoi, L., Virgili, Wallace, E.

Finalment, un darrer apartat podria incloure tot un conjunt d'autors relacionats amb la bibliografia sobre art, bé sigui l'assaig teòric d'historiadors, bé la publicaciñ-manifest d'artistes. És un indici variopint de l'avantguarda històrica, bàsicament, relacionat amb el surrealisme, el cubisme i l'abstracciñ:

Petite anthologie poetique du surrealisme. 1934. París : Jeanne Bucher.

Dictionaire abreuge du Surrealisme. 1938. París : Publications de la Galerie des Beaux-Arts.

LEVY, J. 1936. *Surrealism*. Nova York: The Black Sun Press.

Surrealist Objects & Poems. c. 1942. Londres: London Gallery.

SACS, J. 1917. *La pintura francesa moderna fins al cubisme*. Barcelona: Publicacions de "La revista".

YANAGI, S. 1939. *El arte popular japonés*. Tokio: Kokusai Bunka Shinkokai.

Chirico de, G., Coquiot, G., Clevel, R., Dalí, S., Gleizes, A., Mondrian, P., Picabia, F., Man Ray, Raynal, M., Rosemberg, L., Torres-García, J., Picasso, Vantongerloo, G., Leonardo da Vinci, Vollard, A..

Per altra banda, hi ha una prestatgeria a la biblioteca de la Fundació Pilar i Joan Mirñ a Mallorca que conté llibres de l'artista tot i que no em pogut saber les causes del seu trasllat. Per les possibles connexions que podem establir amb la nostra investigaciñ en destaquem, a tìtol d'exemples, els següents:

Poesia mística espanyola:

DE LA FUENTE, Vicente (Ed.). 1881. *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Tomo 1. Madrid: Compañía de impresores y libreros del Reino. Es tracta de les obres ascétiques de la santa: *El camino de la perfección*; *Los conceptos del amor de Dios*; *El castillo interior* ó *Las moradas*.

Poesia francesa:

RIMBAUD, Arthur. 1922. *Poésies*. París : Mercure de France. [Cinquena edició]. *Les illuminations*. 1924. París : Mercure de France. [Sèptima edició].

APOLLINAIRE, Guillaume. 1925. *Calligrames*, *Poemes de la paix et de la guerre 1913-1916.* París : Gallimard. [Croisième édition. Inclou: *Odes, Étendards, Case d'Amous, Lueurs des tirs, Obus couleur de lune, La tête étoilée*].

CENDRARS, Blaise. *La fin du monde*. 1919. Paris : Ed. De la Sirène. [Filmée par l'Ange N.-D. Composition en couleurs par Fernand Léger. Inclou litografies de Léger].

Llibres sobre la natura animal i vegetal:

FABRE, J.-H. 1924. *Moeurs des insectes*. Paris: Librairie Delagrave. [Llibre il·lustrat sobre hàbits d'insectes com la cigala, la mantis religiosa, l'escarabat d'or, el grill campestre, etc.] (Fig. 119).

ROBERT, Léo-Paul. [Sense data]. *Les oiseaux dans la nature*. Nenchâtel (Suisse) : Ed. Delachaux et Niestlé. [sèrie II,III i IV]. [Són estampes comprades a l'antiga estamperia de la Plaça del Pi de Barcelona: Destaquen les formes aerodinàmiques i la vivesa resaltada dels ulls dels ocells].

ROBERT, Léo-Paul et Robert, Paul-A. *Insectes papillons*. Nenchâtel (Suisse) : Ed. Delachaux et Niestlé. [sèrie I, II i IV]. [En aquest cas es tracta de papallones i insectes sobre fulles].

Tema d'Ubu, d'Alfred JARRY:

"Ubu enchainé". [És un petit programa de mà on hi col·laboren poetes i artistes amb dibuixos. És feu en ocasiñ d'una representaciñ a la *Comédie des Champs-Élysées* el setembre de 1937 de dues peces d'A. Jarry. Hi ha un retall de diari amb una il·lustració del propi Jarry del ninot Ubu. També a la pàgina 23 hi ha una il·lustració de Miró *Potrait de la Mère Ubu*].

"Le theatre alfred jarry et l'hostilité publique". [Llibret d'un espectacle del juny del 1930 de R. Vitrac i *mis en scene* d'A. Artaud. Hi ha moltes fotos-collages de personatges en un teatret].

Poesia japonesa:

BONNEAU, Georges. 1935. *Le Haiku*. París : Paul Geuthner. [Tome Neuvième. Yoshino. Collection japonaise pour la Présentation de textes poétiques. La col·lecció completa constava de 12 volums. En aquest cas està dedicat als poetes Bashô i Issa. Cal relacionar els haikus amb els títols poètics de les obres. Es tracta de poemes de tres versos]. Exemples:

p. 23 Bashô. n. 16. La lune complaisante. L'huile de ma lampe/ Consumée, - dans la nuit,/ Par une fenêtre, la lune!. Issa p. 33, n.30. Oiseaux de passage. Ne vous querellez jamais,/ Vous, faits pour vous aider l'un l'autre,/ Oiseaux de passage!. 31. L'oiseau menacé. Mais ou va le couper, cet arbre!/ Ne le sais-tu done pas, oiseau qui/ Fais ton nid?. P. 35. 33 A une hirondelle. Quand tu reviendras,/ N'oublie pas ma maison,/ Hirondelle qui t'en vas!. p. 39. 41. Lune. La lune brille, et/ Il n'est jusqu'an petit buisson/ Qui ne se sente en fête!.

Altres:

RÀFOLS, J.F. *Antoni Gaudí*. 1928. Barcelona: Canosa. [Dedicatòria de l'autor. Exemplar núm. 3].

LLORENS I ARTIGAS, Josep. 1922. *Les pastes ceràmiques i els esmalts blaus de l'antic Egipte*. Barcelona: Mancomunitat de Catalunya. Impremta de la Casa de la Caritat.

Una darrera part estan a la biblioteca de la Fundació Joan Miró de Barcelona. Fou una donaciñ de l'artista realitzada per consolidar el fons bibliogràfic de la Fundació en el moment de la seva gestació. La majoria són llibres i catàlegs d'exposicions sobre art contemporani, normalment rebuts per l'artista com a regals i intercanvis, i de dates posteriors al nostre interès. Pel que fa a les revistes com *Cahiers d'Art*, *Minotaure*, etc. tampoc sembla que es trobin agrupades i, tret d'algun exemplar aïllat que es conserva al fons de la Fundació Joan Miró, la resta de les que suposem que l'artista devia tenir, no sabem la seva ubicaciñ. Finalment, una petita part de la bibliografia sembla que restaven en mans de David Fernández Miró, nét de l'artista.

Cal anotar que en el catàleg de l'exposiciñ *Festegem Miró*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica del 23 juny-30 setembre de 1993. Generalitat de Catalunya. Apart d'haver-hi moltes d'imatges dels objectes familiars de l'artista, al darrera hi havia les fotografies d'alguns llibres de la seva biblioteca personal, concretament els següents:

P. 89, FABRE, J.-M. 1924. *Moeurs des insectes*. Paris : Librairie Delagrave.

P. 92, CHAR, René.

Recherche de la base et du Sommet [il·legible] *Pauvreté et Privilège*. Paris: Gallimard. [Collection Espoir. Dirigee par Albert Camus].

Fureur et Mystere

Poèmes des deux années 1933-1934

Le marteau sans maitre

La paroie et la prairie

Le soleil des eaux

Lettera amorosa

P. 93, ÉLUARD, Paul.

1924. *Mourir de ne pas mourir*. Paris : Editions de la Nouvelle Revue Francaise.

Les yeux fertiles

L'amour la poesie

Capitale de la doule

La vie immédiate

La rose publique

P. 94, DESNOS, Robert. *Domanie public.*

TZARA, Tristan. *Grains et issues*. Denoël et Stele.

L'antitête. Paris : Editions des Cahiers Libres.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas*. Barcelona: Tartesos. (Fig. 119). [Prólogo y revisión del texto original a cargo de Ángel Valbuena Prat. Edición del cuarto centenario de su nacimiento].

P. 95, BRETON, André. *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. Paris : Aux editions du Sagittaire. [Cinquieme édition].

Les champs magnétiques. par André Breton et Philippe Soupault.

Le revolver à cheveux blancs

L'amour fou. Paris : Editions de la Nouvelle Revue Française.

Per altra part, cal destacar les referències als autors que l'artista realitza en les anotacions dels quaderns i que les hem remarcat en negreta. Els claudàtors indiquen que està taxat per l'artista :

QUADERN FJM 1323-1411

1363

"Abans de començar "La Tempetê" llegir "La Religion/du Tourne-Sol" en "Les Resposoirs de la Procession"/

1364

de Saint-Pol-Roux ».

1401a

"...com aquestes teles seran fetes amb el cap fred, després de temps/ de reflexiñ, llençar-s'hi sense cap temença// **pensar en Jarry**//"

1410a

"Sonets de **Petrarca**// **Garcilaso de la Vega**// **Edgar Poë**/ "Euréka, la genèse d'un poème, **Le Corbeau**"/ (trad. Baudelaire)/ (L. Conard éd.)// "L'Art en mésopotamie"/ (Cahiers d'art)// "Le Planisme"/ **Charles Sirato** (éd. La Nouvelle Réalite, 84, Bld. Montparnasse)// **Shelley**// **Lope de Vega**: La Dorotea; Fuenteovejuna; Peri-/ báñez// **Spencer**// **Garcilaso**// **Moratín**// **Espronceda**".

1410b

"**Lewis Carrol** ("Lletres" (publicades per la N.R.F.- / en llibre o en la revista mes Septbre (?) // **Lewis Carrol**/ "La caça de l'Snarck" // **Salvador Dalí**/ "La conquesta de l'Irracional" (ed. Surréalistes) // **Delayahe**/ "Souvenirs de famille" (**Rimbaud**)/ (Messein éd)// **Hugo**/ "Les Misérables"// **Paul Verlaine**// **Francis Picabia**/ "Unique Eunuque" / "Pensées sans langage"// **Paul Eluard**/ ["Facile" /(éditions G.L.M.)]// **Gisèle Prassinos**/ "Une demande en mariage" (éd. id.) // **Alberti** recomana: / **Gil Vicente**/ **Lope**/ **Gongora**/ **Becquer** ("Rimas y Leyendas")// **Sant Joan de la Creu**."

1411a

"[**Achim d'Arnim**/ "Contes bizarres" (Cahiers Libres)]// **Benjamin Péret**/ ["De derriere les Fargots" (Cahiers Libres)]// **Dalí** "Interpretation de l'Angelus de Millet"/ (aux éditions surréalistes)// ["Art now"// **M. Read**]// **Emil Ludwid**/ "Napoleñn// **Guy Mangeot**/ "Histoire du Súrrealisme" / éd. René/ Henriquez)// **René Char**/ "Le marteau sans maître" (éd. Corti)// **Raymond Roussel**/ "Comment j'ai écrit certains de mes livres"/ (A. Lemene éd.) / "Commune" amb respostes pintors/ "L'ase d'or o La Metamorfosis"/ **Apulei**// "Jean-Arthur Rimbaud"/ par **Paterne Berrichon**/ (éd. Mercure de France)."

1411b

"**Lewis Carrol**/ " La traversée du Miroir (Denoël et Stecle)// **Aragon**/ Persecuté persecuteur (25 frs)/ **Breton** Misère de la poésie (5 frs)// **René Char**/ Artine (30 frs)// **Eluard**/ [a toute épreuve (1frs)]// **Breton, Char, Eluard**/ "Ralentir travaux" (30 frs)/ L'age d'or (10 frs)/ Joves poetas russos (Kra?)// **Engels**// **Héraclite**// **Crevel**/ Etes vous fous (N.R.F.)/ [Vida William Blake (**Cassanyes?**)]// **Péret**/ au 125 Bld. St. Germain (Littérature)/ Immortelle Maladie (Littérature)/ Dormir, Dormir dans les pierres (éd. Surréalistes)/ [Et les seins mouraient (?)]// **Jarry**/ [" L'Amour absolu"]."

QUADERN 1415-1463

1461

Eté1930. LaBible/ Ulysses/**Sade**/ **Schakespeare/ Wallace/ Cervantes/ Goethe/ Pascal**.

1463a

"**Charles Coss** [cross]/['Le grand jeu de Péret] et/ toute son ouvre)
Aragon/ son poeme "Le Front Rouge"
Arp/ [Livre sur le "Ism"]
Hemingway/ "L'adieu aux armes" (M.R.F.)
Dalí/ [L'amour et la Mémorie"]/ (Chez Cotty= 7 frs.)
Kant
Ramon Llull/Llibre de Meravelles/ (Els nostres clàssics)
Cocteau/ [L'essai de critique Indirecte"]/ (Grasset)
Cofessions **St. Agustí** en (catala)."

1463b

["Le serpent à plumes"]
[**D.H. Laurence** (Stock éd)]
"Travesée du miroir" (éd. Denoël et Stede)
Lewis Carol
"Les Mille et une nits"
"L'Enfant"
Dr. **Victor Pauchet** (Oliven éd.)
["Histoire du Dadaïsme"]
[per **Ribemont Dessaignes**]
[deux volumes de la N.R.F. parus/ je crois en Ma Juin]
["La Femme Visible" / **Salvador Dalí**]
et les éditions surréalistes Chez Corti
Tomas Hardy

Tot **Freud**
"En Rade"
["Là Bas"]
Huysmans

Villon

Rabelais
Alphonse Rabbe
[poemes del/promés/**Sanchez-Juan**]

QUADERN FJM 1464-1501.

1499

[**Aurèlia, Gerard de Nerval**]
[**Jarry**- Cesar Anti-christ] cite par **Breton** dans
Nouveau- Poeme "Ignorant" le préface d'**Arnim**.
Apollinaaire- Cortège
Nijinsky- par **Mne. Nikinsky**
[Gertrude Stein]/ [Biographie **d'Alice Tolelas** (N.R.F.)]
Rafael Alberti/ poesia 1924-30/ Cruz y Raya- Madrid)
Eluard/ ["La Rose Publique" (N.R.F.)]
Edgar Poë/ "La Genése d'un poéme"
Goethe/ "Werther"
[**Tzara**/ "Grains et Issues" (Denôel et Satlle)]

1499b

" llegir **Alberti**
" **Béquer x**
" Léonard da Vinci
" Historia Revolució Francesa
" Historia Revolucio Russa.
Borel
Breto-Misère de la poésie
Max Ernst "La Femme 100 têtes"
" Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au couvent
pàgines escollides de **Ramon Llull** (col. popular Barcino)
André Gide- "Corian"
Ford
[Eluard "Comme deux gouttes d'Eau" (éd. Surréalistes, 6 mede/clichy)]
Materialisme
Dialectique
[Aurélia**- Gerard de Nerval**]
Pitagores
Herálit
Hegel
Sócrates
Spinoza
Jacques Lacan "Les Psychoses Paranoïques".
Eugène Gué: Mystères de Paris
Bret - Mont de Pieté (....sans pareil)
[Llegit]

Légitime Defénse (éd. Surrealiste
Introduction au Discours sur le Peu de Realite (N.R.F.)
Nouvelle édition du Manifeste du Surrealisme (4ra)
Ralentir travaux (éd. surréalistes)
Second manifest du Surrealisme (.....)
[L'immaculée conception (ed. surrealistes)]
Misère de la Poésie (ed. surrealistes)
Vida abreujada de Ramon Llull- **Mn. Ll. Riber**
(associaciñ protectora de l'Esenyança Catalana)
pàgines escollides de Ramon Llull- **R. alós- Moner**
(col. popular Barcino)
[**Hemingway** "le soleil se léve sussi"]/ [M.R.F.] ».

La relació dels autors i obres de la biblioteca personal de l'artista, que es troben en aquests moments al mateix espai fisic de la seva llar de son Abrines, és la següent:

ADRIAN, P.G. 1954. *Reflexions sur l'univers sonore*. París: Richard Masse. [Dedicat].

ALARCON, (de) Pedro. 1929. *La alpujarra*.

ALLIGHIERI, Dant. 1903. *La vida nova*. Barcelona. L'Avenç.

Almanach des modes et des moeurs Parísiennes. 1818. París: Rosa.

Alocuciones militares. 1903. Madrid: Biblioteca universal.

ANGELON, d. Manuel. 1862. *Espinas de una flor*. Barcelona.

ANIANTE, Antonio. 1934. *Un jour tres calme*. París. [Dedicat].

ANONIM. 1797. *Le Moine* (iii) (iv). París.

ANONIM. 1797. *Le Moine* (i), (Ii). París.

ANÒNIM. 1904. *Comtes populars del Japó*. Barcelona: l'Avenç.

APOLLINAIRE, Guillaume. c. 1915. *Le poete assassine*. París: Edition Biblioteque des Curieux.

APOLLINAIRE, G. 1918. *Les mamelles de Tiresias*. París: Editions Sic.

APOLLINAIRE, G. 1920. *La femme assise*. París: Gallimard.

APOLLINAIRE, G. 1920. *Alcools*. París: Gallimard. [2 exemplars].

APOLLINAIRE, G. 1921. *L'enchanteur pourrissant*. París : Gallimard.

APOLLINAIRE, G. 1922. *L'heresiarque et cie*. París: Delamain/stock.

APOLLINAIRE, G. 1925. *Il y a*. París: Albert Messein.

ARANDA Y SANJUAN, Manuel. 1891. *Los misterios del mar*. Barcelona: Montaner y Simon editores.

ARCINIS, Augusto. 1878. *El telescopio moderno 1 i II*. Barcelona: Montaner y Simon.

D'ARNIM, Achim. 1933. *Contes bizarres*. Cahiers Libres. [Dedicat per l'il·lustrador Valentine Hugo].

ARP, Jean. 1938. *Sciure de amme*. París.

ARP, J. s/d. *Des taches dans le lide*. París: Saliesse.

ARTAUD, Antonin. 1934. *Heliogabale*. París: Denoèl et Steele.

AUSTIN, Hugh. 1937. *De qutre `a sept*. París: Gallimard.

AVEBURY, Lord. 1906. *Els plaers de la vida*. vols. I i II. Barcelona: L'Avenç.

BARON, Jacques. 1930. *Paroles*. Marsella. Les cahiers du sud.

BARON, J. 1924. *L'allure poetique*. París: Gallimard.

BASLER, Adolphe. 1929. *Le cafard apres la fete*. París: Editions Jean Burry & cie.

BATAILLE, Georges. *Le coupable - l'alleluiah.*

BATLLE, J. 1922. *Caps de casa*. Barcelona: Llibreria Verdaguer.

BAUDELAIRE, Charles. 1910. *Journaux intimes*. París: Editions G. Cres et cie.

BAUDELAIRE, Ch. 1925. *L'art romantique*. París: Calmann-Levy.

BAUDELAIRE, Ch. 1927. *Curiosités esthetiques*. París: Colmann-Levy.

BAUDELAIRE, Ch. 1929. *Morleaux choisis, poemes et proses*. París: Gallimard.

BAUDELAIRE, Ch. 1929. *Vers retrouves*. París: Editions Emile-Paul Freres.

BAUDELAIRE, Ch. s/d. *Les fleurs du mal*. París: Calmann-Levy.

BÉCQUER, G.A. s/d. *Rimas*. París: Garnier Freres.

BELLAFILA. 1927. *Tres estels i un rossec*. Sabadell: La mirada.

BERENGUER, M. 1785. *Poesies*. (II). Londres.

BERNANOS, Georges. 1938. *Les grands cimetieres sous la lune*. París: Plon.

BERTRAND, Aloysius. 1925. *Gaspard de la nuit*. París: Payot.

La Santa Biblia. 1871. Barcelona: Montaner i Simon editores. [4 toms].

BLAKE, William. 1927. *Premiers livres prophetiques*. París: Editions Riede.

BLAKE, W. 1927. *Chants d'innocence et d'experience*. París: Editions les cahiers libres.

BOSSCHERE, Jean de. *Le Bourg*. 1922. París: Emile Paul Foeres editeurs.

BOSSCHERE, J. d. s/d. *Jaloux de leur seigneur*. París: Editions Sagesse.

BRETON, Andre. 1920. *Les champs magnetiques*. París: Editions Sans Pareil.

BRETON, A. 1923. *Clair de terre*. París.

BRETON, A. 1924. *Manifeste du surrealisme*. París: Editions du Sagittaire.

BRETON, A. 1924. *Les pas perdus*. París: Gallimard.

BRETON, A. 1927. *Au grand jour*. París: Editions Surrealistes.

BRETON, A. 1928. *Nadja.* París: Gallimard.

BRETON, A. 1930. *Second manifeste du surrealisme*. París: Editions KRA.

BRETON, A. 1930. *L'immaculée conception*. París: Editions Surrealistes.

BRETON, A. 1932. *Les vass comunicants*. París: Editions les Cahiers Libres.

BRETON, A. 1932. *Le revolver à cheveux blanes*. París: Editions les Cahiers Libres.

BRETON, A. 1933. *Violette nozieres*. París-Bruxelles. Nicolas Flamel.

BRETON, A. 1934. *L'air de l'eau*. París: Editions Cahiers d'Art.

BRETON, A. 1934. *Qu'est-ce que le surrealisme?*. Bruxelles : Rene Henriquez.

BRETON, A. 1935. *Position politique du surrealisme*. París: Ed. Du Sagittaire.

BRETON, A. 1936. *Notes sur la poesie*. París: Gallimard.

BRETON, A. 1937. *L'humour noir*. París: Publication de l'Exposition Internationale Comedie les Champs Elysees.

BRETON, A. 1937. *L'amour fou*. París: Gallimard.

BRETON, A. 1940. *Anthologie de l'humour noir*. París: Editions du Sagittaire.

BRETON, A. 1945. *Le surrealisme et la peinture*. Nova York: Brentano's inc.

BYRON, Lord. c. 1910. *Don Juan*, París : Librairie Garnier Freres.

CALDER, Alexander. 1944. *Three young rats*. Nova York: Curt Valentin.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1926. *Autos sacramentales*. Madrid: Ediciones de "La Lectura".

CAPDEVILLA, Josep Maria. 1925. *Les cent millors poesies líriques de la llengua catalana*. Barcelona: Els nostres classics.

CARCO, Francis. 1924. *Instincts*. París: Delamain/stock.

CARNER, Josep. *Floretes de sant Fransesch*. 1909. Barcelona: Lluis Gili libreter.

CARNER, J. *La malvestat d'oriana*. 1910. Barcelona: De tots colors.

CARROLL, Lewis. s/d. *Alice au pays des merveilles*. París: Denoel et Steele.

CASTELAR, Emilio. 1879. *Fra Filippo Lippi*. Barcelona: Emilio oliver y compañía.

CASTELAR, E. 1891. *Neron* vols. I i II. Barcelona: Montaner y Simon editores.

CELA, Camilo José. 1945. *Pisando la dudosa luz del dia*.Barcelona: Ediciones del zodiaco.

CERVANTES, Miguel de. 1919. *Entremeses*. Madrid. Biblioteca Universal.

CERVANTES, M. de. c. 1920. *El Ingenioso Hidalgo Quijote de la Mancha*. Barcelona: Sopena.

CERVANTES, M. De. 1880. *Don Quijote de la Mancha I i II*. Barcelona: Montaner y Simon editores.

CHAR, Rene. 1945. *Seuls semeurent, poemes*. París: Gallimard.

CHENIER, Andre de. c. 1820. *Poesies*. París: Lemerre.

CHIRICO, Giorgio de. 1929. *Hebdomeros*. París: Editions du carrefons.

COCTEAU, Jean. 1923. *Picasso*. París: Delamain/Stock.

COCTEAU, J. 1922. *Le secret professionnel*. París: Delamain/Stock.

COCTEAU, J. 1926. *Le rappel a l'ordre*.París: Stock.

COCTEAU, J. *Le coq et l'arlequin*. 1918. París: Editions de la Sirene.

COCTEAU, J. *Essai de critique indirecte*. 1932. París: Grasset.

COLERIDGE, Samuel Taylor. 1939. *Koubla Khan*. París: Galllimard.

CONDESA DE GENLIS. 1867. *Las veladas de la quinta*. Barcelona: Sociedad editorial la mascarilla.

Congres international pour la defense de la culture: du temps que les surrealistes avaient raison. 1935. París: Editions Surrealistes.

CONRAD, Joseph. 1921. *Lord Jim*. París: Gallimard.

COQUIOT, Gustave. s/d. *Cezanne*. París: Librairie Ollendorff.

COQUIOT, G. s/d. *Les independants*. París: Librairie Ollendorff.

COQUIOT, G. 1914.*Cubistes, Futuristes, Passeistes*. París: Librairie Ollendorff.

COX, Erle. 1929. *La sphere d'or*. París: Librairie des champs elysees.

CLEVEL, Rene. 1931. *Dali ou l'anti-obscurantisme*. París: Editions Surrealistes.

CLEVEL, R. 1933. *Les pieds dans le plat*. París: Editions du Sagittaire.

Dafnis y Cloe y De Amor y Psiquis. 1905. Barcelona: Publicació Joventut.

DALÍ, Salvador. 1930. *La femme visible*. París: Editions Surrealistes.

DALÍ, S. 1931. *L'amour et la memoire*. París: Editions Surrealistes.

DALÍ, S. 1932. *Babaouo, c'est un film surrealiste*. París: Editions des Cahiers Libres.

DALÍ, S. 1935. *Conquest of the Irrational*. New York: Julien Levy.

DARÍO, Rubén. 1939. *Azul*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.

DE LA FUENTE, Vicente. (ed.). 1881. *Obras de Santa Teresa de la Cruz*. Madrid. Compañía de impresores y libreros del reino. [El mateix títol que el que es troba a la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Aquí hi ha, però, els volums 1, 4, 5, 6, per tant, el primer volum estava repetit].

DELEROT, Emile. 1912. *Conversations de Goethe*. vols. I i II. París.

FASQUELLE DELTEL, Joseph. 1925. *Jeanne d'arc*. París: Bernard Grasset.

DESBORDES, Jean. 1928. *J'adore*. París: Bernard Grasset.

D'hourec, Jean. 1925. *La fille au mensque pourpre*. París: Gallimard.

Dictionaire abreuge du surrealisme. 1938. París: Publications de la Galerie des Beaux-Arts.

DIDEROT. c. 1920. *Paradoxe sur le comedien*. París: Artheme Fayard & Cie.

DIDEROT. 1928. *Distances, distances*. París: Gaston Dehoy.

Documents n. 34. 1934. Bruxelles : Intervention surrealiste.

DOS PASSOS, John. 1929. *Manhattan transfer*. vols. I i II. París: Gallimard.

DOVSTOIEVSKI, Fiodor. 1923. *Les freres Karamazov.* 3 vols. París: Bossard.

DUCASSE, Isidore/ Lauetramont, comte de. 1932. *Preface a un livre futr*. París: De la sirene.

DURUY, Georges. 1890. *Historia de los griegos*. 3 vols. Barcelona: Montaner y Simon editores.

ÉLUARD, Paul (Fig. 120). 1921. *Les nécessités de la vie et les consequences des reves*. París: Editions Au Sans Pareil.

ÉLUARD, P. 1922. *Repetitions*. París: Editions Au Sans Pareil.

ÉLUARD, Paul. ; Ernst, P. 1922. *Les malheus des immortels*. París: Librairie six.

ÉLUARD, P. 1924. *Mourir de ne pas mourir.* París: Gallimard.

ÉLUARD, P. 1925. *152 proverbes mis au gout du jour*. París: La Revolution surrealiste.

ÉLUARD, P. 1926. *Capitale de la douleur*. París: Gallimard.

ÉLUARD, P. 1926. *Les dessours d'une vie*. París: Les cahiers du Sud.

ÉLUARD, P. 1928. *Defense de savoir*. París: Editions surrealistes.

ÉLUARD, P. 1929. *L'amour la poesie*. París: Gallimard.

ÉLUARD, P. 1930. *A toute epreuve*. París: Editions surrelistes.

ÉLUARD, P. 1930. *A toute epreuve*. París: Editions surrealistes.

ÉLUARD, P. 1932. *La vie immediate*. París: Editions Cahiers Libres.

ÉLUARD, P. 1933. *Comme deux gouttes d'eau*. París: Editions surrealistes.

ÉLUARD, P. 1934. *La rose publique*. París: Gallimard.

ÉLUARD, P. 1935. *Facile.* París: Editions GLM.

ÉLUARD, P. 1936. *Les jeux fertiles*. París: Gallimard.

ÉLUARD, P. 1937. *Avenir de la poesie*. París: GLM.

ÉLUARD, P. 1938. *Cours naturel*. París: Editions du Sagittaire. [Dedicat]

ÉLUARD, P. 1942. *Poesie et verite 1942*. París: Editions de la Main a Plume.

ÉLUARD, P. 1944. *Le lit la table*. Ginebra. Editions les trois collines.

EMERSON, R.W. 1910. *La confiança en si mateix/l'amistat*. Barcelona: L'avenç.

ESCHYLE. c. 1920. *Les choèphores*. París: Artheme Fayard & cie.

ESPRONCEDA, José de. 1873. *El diablo mundo*. Madrid: Gaspar y Roig editores.

ESPRONCEDA, J. De. 1941. *Poesia lírica*. Zaragoza: Ebro.

FARGUE, Leon-Paul. 1919. *Poemes*. París: Gallimard.

FAULKNER, W. 1935.*Lumiere d'aout*. París: Gallimard.

FELS, F. 1924. *Vincent van Gogh*. París: Delamain/Stock.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. 1919. *La derrota de los pedantes*. Madrid: Biblioteca Universal.

FERRY, Jean. s/d. *Document hermetique*. París: Cymbalum pataphysicum

FIGUIER, L.; ZIMMERMANN, F.A.. 1870. *El mundo antes de la creación del hombre.* toms 1 i 2. Barcelona: Montaner y Simon.

FRAY LUIS DE GRANADA. 1904. *Sermones*. Madrid: Biblioteca Universal.

FRAY LUIS DE LEÓN. s/d. *Poesias selectas*. París: Casa editorial franco-iberico-americana.

FREUD, Sigmund. 1927. *Un souvenir d'enfance de L. da Vinci*. París: Gallimard.

FREUD, S. 1928. *Journal psychanalytique d'une petite fille*. París: Gallimard.

FREUD, S. 1928. *Le reve et son interpretation*. París: Gallimard.

Quatre Gats, publicació artístico-literària. Barcelona: n. 1-15. feb-maig 1899.

GALWEY, Enric. 1934. *El que he vist a can Pares*. Barcelona: Sala Parés.

GARCÍA LORCA, Federico. 1927. *Canciones 1921-1924*. Màlaga: Litoral.

GASTINE, L. 1929. *Mort?... ou vif?!*. París: Librairie des Champs Elysees.

GIDE, A. 1937. *Retouches a mon retour de l'urss*. París: Gallimard.

GLEIZES, Albert. 1920. *Du cubisme et des moyens de le comprendre*. París: Editions "lo cible".

GOETHE. 1904. *La margueridetа*. Barcelona: L'Avenç.

GOETHE. s/d. *Faust et le second faust*. París: Garnier Freres.

GOETHE. 1909. *Eridon y amina*. Barcelona: Biblioteca Teatralia.

GÓNGORA. Luis. 1939. *Antología.* Buenos Aires. Espasa Calpe.

GÓNGORA, L. 1936. *Al poeta Paul Eluard*. Barcelona: Adlan.

GONZENBACH, E.V. 1890. *Viaje por el Nilo*. Barcelona: Montaner y Simon editores.

GOURMONT, Remy de. 1923. *M. Croquant*. París: Delamain/Stock.

GREEN, Julien. 1929. *Leviathan*. París: Plon.

HAMMETT, Dashiell. s/d. *La maison rouge*. París: Gallimard.

HEMINGWAY, Ernest. 1928. *Cinquante mille dollars*. París: Gallimard.

HEMINGWAY, E. 1933. *Le soleil se lese aussi*. París: Gallimard.

HERNÁNDEZ, Miguel. 1942. *El rayo que no cesa*. Buenos Aires: Rafael Alberti.

HERRERO GARCÍA, Miguel. s/d. *San Juan de la Cruz y el cantico espiritual*. Madrid: Escelicer.

HIRTZ, Lise. 1922. *Images lansle lasdu locher*. París: Editions les Semilles Libres.

HOFFMANN. c. 1890. *Contes fantastiques*. París: Charpentier.

Hommage a Jean Maucoisin. S/d. París. France College de Pataphysique.

HOMER. c. 1930. *Odissea.* Barcelona: Editorial Catalana.

HUGNET, Georges. [Tots dedicats]. 1930. *Le droit de varech*. París: Editions De la Mortague.

HUGNET, G. 1932. *Ombres portees*. París: Edit. De la mortague.

HUGNET, G. 1933. *La bella en dormant*. París: Editions cahiers libres.

HUGNET, G. 1934. *Onan*. París: Editions surrealistes.

HUGNET, G. 1934. *La chevelure*. París: Ssgesse.

HUGNET, G. 1937. *Habitude de la poesie*. París: Gallimard.

HUGNET, G. 1938. *Une ecriture lisible*. París: Editions des chroniquess du jourm.

HUGNET, G. 1942. *Non vouloir.* París: Jeanne Bucher.

HUGNET, G. 1943. *La chevre-feuille*. París: Robert Godet.

HUGO, Victor. 1863. *Les miserables.* 5 vols. Madrid. Gaspar y Roig.

HUGO, V. *Les contemplations i les quatre vents de l'esprit*. París: S/d.

HUIDROBO, Vincent. 1932. *Gilles de raiz*. París: Totem.

HUIDROBO, V. 1932. *Tremblement de ciel*. París: Editions de lás de Colur.

Saisons choisies poemes. 1921. París: Editions la Cible.

HUME, David. 1842. *Historia de Inglaterra*. 4 vols. Barcelona: Francisco Oliva.

HUYSMANS, J.K. 1924. *A rebours*. París: Au sans fareil.

HUYSMANS, J.K. 1933. *La-bas*. París: Plon.

IBSEN, Enric. 1910. *Espectres*. Barcelona: L'avenç.

JACOB, Max. 1921. *Le laboratoire central*. París: Au sans fareil.

JACOB, M. 1922. *Le cornet a des*. París: Delamain/Stock.

JALABERT, Denise. 1924. *La sculpture romane*. París: Stock.

JAMMES, Francis. 1926. *El llibre de Sant Josep*. Barcelona: Tipografía occitania.

JARRY, Alfred. 1899. *Almanach du Pere Ubu*. París: Thuillier-Chauin (Le Gerart).

JARRY, A. 1923. *Gestes et opinions du Dr. Faustroll*. París: Delamain-Stock.

JARRY, A. 1932. *Les minutes de sable memorial*. París: Fasquelle.

JARRY, A. 1932. *L'amour absolu*. París: Les Marges.

JARRY, A. 1945. *Oeuvres poetiques completes*. París: Gallimard.

JOUBERT, Josep. 1918. *Pensaments*. Barcelona: Ricard Duran Alsina. Jouhandeau, Marcel.

JOUBERT, J. 1924. *Les pincengrain*. París: Gallimard.

JOUBERT, J. 1928. *Opales*. París: Gallimard.

JOUBERT, J. 1926. *Monsieur Godeau intime*. París: Gallimard.

JOYCE, James. 1926. *Gens de Dublin*. París: Plon.

JOYCE, J. 1930. *Ulysse*. París: Munnier/Fourcade.

JUNOY, Josep Maria. 1918. *Guynemer*. Barcelona: Llibreria Antonio López.

KASYADE, Eouard. 1927. *Pretexte*. París.

KEMPIS, Tomas de. 1925. *La imitació de Jesucrist*. Barcelona: Foment de Pietat Catalana.

KIPLING, Rudyard. c. 1920. *Primer i segon llibre de la jungla*. Barcelona: Selecta.

KLINGSOR, Tristan ; GERMAIN, Jules. 1920. C*harles Guerin*. París: Gallimard.

LACLOS. 1925. *Les liaisons dangereuses.* vols. I i II. París: Bossard.

LA FONTAINE, Jean. c. 1920. *Dem fables*. París: Nelson.

LA FONTAINE, J. c. 1920. *Fables de lafontaine*. París.

LAFUENTE, Modesto. 1877. *Historia General de España.* 6 vols. Barcelona: Montaner y Simon.

LAUETRAMONT, Le Comte de. 1925. *Les Chants de Maldonor*. París: Au Sans Pareil.

LAUETRAMONT, Le c. de. 1938. *Oeuvres completes*. París: Gallimard.

LAWRENCE, D.H. 1932. *Le serpent au plumes*. París: Stock.

LECOMTE, Roger Gilbert. s/d. *Antigone*. París: Cybalum pataphysicum. College de pataphysique.

Lectura popular. c. 1920. vol I. Barcelona: Il·lustració Catalana. [Antologia de la poesia catalana].

LEIRIS, Michel. 1936. *La nereide de la mer rouge*. París: Mesures.

LEIRIS, M. s/d. *Bagatelles vegetales*. París: Anbier.

LE ROUGE, Gustave. 1927. *Le secret de la marquise*. París: Gallimard.

LEVY, Julien. 1936. *Surrealism*. New York. The black sun press.

LONDON, Jack. 1926. *Jerry dans l'ile*. París: Cres.

LOPE DE RUEDA. 1912. *Orígenes del teatro español*. Madrid: Biblioteca Universal.

LOPE DE VEGA. 1920. *La moza del cántaro*. Madrid: Biblioteca universal.

LOTI (et al.). 1893. *Las capitales del mundo*.

MAISTRE, Xavier de. 1904. *Viatge al voltant de la meva cambra*. Barcelona: L'avenç.

MALAN, Emile Chavin de. 1848. *Vie de Sainte Catherine de Sienne*.

MALLARMÉ. 1914. *Poesies*. París: Gallimard.

MALLARMÉ. 1914. *Un coup de de jamais n'abolira le hasard*. París: Gallimard.

MALLARMÉ. 1920. *Vers de circonstance*. París: Gallimard.

MALRAUX, André. 1928. *Les conquerants*. París: Grasset.

MALRAUX, A. 1928. *Royaume-Farfelu*. París: Gallimard.

MANGIN, A.. *La navigation aerienne*. 1855.

MANZONI, A. 1908.*Los novios*. Madrid.

MARITAIN, J. 1927. *Art et scilastique*. París.

MARITAIN, J. 1927. *Frontieres de la poesie*.

MARTIN, L. 1866. *Les dangers de l'amour*.

MARTIN, L. 1911. *The masterpieces of Giotto*.

MATHERON, L. 1890. *Goya*. Madrid.

Max Ernst. Oeuvres de 1919 a 1936. S/d. París.

MICHAUX, H. 1945. *L'espace du dedans*. París: Gallimard.

Minotaure. París. Anys 1933, i 1936-39. ed. A. Skira.

MIRÓ, Gabriel. 1910. *Las cerezas del cementerio*. Barcelona: Domenech.

MOLIERE. 1903. *L'avar*. Barcelona: L'avenç.

MOLIERE. c. 1915. *Tartufe*.

MOLIERE. c. 1915. *L'etourdi*.

TIRSO DE MOLINA. 1922. *El burlador de Sevilla*. Madrid.

Maria o un ángel en la tierra. 1862. Barcelona. [Llibre dedicat per Antonio Nadal a Lola Ferrà i Oromí, la mare de J. Miró].

MOLLET, Jean. s/d. *Jarry inconnu*. College pataphysique.

MOLTKE, Conde de. 1891. *La guerra franco alemana de 1870-71*.

MONDRIAN, Pietr. 1920. *Le neo-plasticisme*. París.

MORAND. 1925. *Bouddhavivant*. París.

MONTHE FENELON, Salignac de la. (trad.). 1863. *Les aventures de Telemaque fils d'Ulysse*.

Salvador Dalí. [catàleg exposició]. 1941. New York. The Museum of Modern Art.

MUSSET, Alfred de. c. 1920. *Poesies*.

MUSSET, A. de. c. 1920. *La nuit venitienne*.

NERVAL, Gerard de. 1924. *Deuvres choisies. Prose & Poesie*. París.

NERVAL, G. de. S/d. *La boheme galante*.

New York University, Museum of Living Art. 1936.

NIETZSCHE. 1942. *Ecce homo*. París: Gallimard.

NIETZSCHE. *Le voyageur et son ombre*. 1919.

Nord-sud. revue litteraire. París: 1917. nums. 2 i 4-5.

NOUVEAU, German. 1922. *Valentines*.

NOUVEAU, G. 1924. *Poesies d'humilis*.

OLIVER, Miquel dels Sants. 1903. *L'hostal de la bolla*. Barcelona.

OLIVIER, F. 1933. *Picasso et ses amis*.

Organographes. c. 1920. París: Cymbaum Pataphysicum.

ORLAN, Pierre Mac. 1920. *La bete conquerante*.

PAALEN, Alice. 1936. *A meme la terre*.

PARROT, L. 1945. *Paul Eluard*.

PASCAL, Blaise. 1904. *Pensaments*.

PASCAL, Bl. c. 1920. *Pensees*.

PENROSE, Roland. 1937. *Premier cahier de habitude de la poesie*. París: Gallimard

PENROSE, R. 1939. *The roads is wider than long*. Londres. [tres exemplars].

PÉRET, Benjamin. 1925. *Il etait une boulangere*.

PÉRET, B. 1928. *Le grand jeu*.

PÉRET, B. 1934. *De derriere les fagots*.

PÉRET, B. 1936. *Je sublime*.

PÉREZ-ARCASM, L. 1874. *Elementos de zoología.*

PÉREZ-JORBA, J. 1920. *Pierre Albert Birot*.

Petite anthologie poetique du surrealisme. París: Jeanne Bucher. 1934.

PETRONE. 1923. *Le satiricon*.

PEUVERGNE, A. 1843. *Notices sur les chemins de fer*.

PIA, Pascal. 1930. *Andre Masson*. París: Gallimard.

PICABIA, Francis. 1918. *Poemes et dessins de la fille nee sans mère*. Lausanne. Reunier.

PIRANDELLO, L. 1923. *Le livret rouge*.

PLANA, A. 1917. *L'obra d'Issidre Nonell*. Barcelona.

PLUTARC. c. 1930. *Vides d'Alexandre i de Cesar*. Barcelona.

POE, E.A. 1918. *Els assassins del carrer de la morgue*. Barcelona.

POE, E.A. 1928. *Les poemes d'Edgar Poe*. París.

PONCE, Francis. 1942. *Le parti pris des choses*. París.

PRASSINOS, Gisele. s/d. *La revanche*. París.

QUEVEDO. 1882. *Obras*. vols. I-II. Valencia.

QUINTANA, Manuel Jose. 1888. *Poesías sueltas*. Madrid.

RAMUZ, C.F. 1938. *Une province qui n'en est pas une*. París.

RAMUZ, C.F. 1933. *Raphael, M. Proudhon, Marx, Picasso*. París.

MAN RAY. 1937. *Les mains libres*. París.

RAYNAL, Maurice. 1919. *Quelques intentions du cubisme*. París.

RAYNAL, M. 1922. *Picasso*. París.

RAYNAL, M. 1927. *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nous jours*. París: Éditions Montaigne.

REAMRQUE, Enrich Maria. 1929. *A l'ouest rien de nouveau*. París.

Recueil de textes, Seize dits. 1925. Gallimard.

REVERDY ET AUBERT, G. *Pablo Picasso*. París: 1924.

REVERDY, M. 1918. *Les jockeys camoufles*. París.

REVERDY, M. 1924. *Les epaves du ciel*.

REVERDY, M. 1945. *Plupart du temps*. París.

RIBEMONT-DESSIGNES, G. 1927. *Clara de jours*.

RICHARD, l'Abbe. 1766. *La theorie des songes*.

RIDER HAGGARD, H. 1887. *She*. Londres.

RIMBAUD, Arthur. 1926. *Une saison en enfer*. París: Mercure de France.

RIVAS, Duque de. 1918. *El moro exposito*. 2 vols. Madrid.

ROGER-MArx, Claude. 1931. *Seurat*.

RONSARD, Pierre de. 1919. *Les plus beaux poemes*. París.

ROSEMBERG, Leonce. 1920. *Cubisme et Tradition*. París.

ROUJOUX, Barón de. 1845. *Historia de Inglaterra*.

ROUSSEL, Raymond. 1910. *Impressions d'afrique*. París.

ROUSSEL, R. 1925. *L'etoile au front*. París.

ROUSSEL, R. 1926. *La poussiere de soleils*. París.

ROUSSEL, R. c. 1930. *Locus solus*.

ROUSSEL, R. 1932. *Nouvelles impressions d'afrique*. París.

ROUSSEL, R. 1935. *Comment j'ai ecrit certains de mes livres*. París.

ROUSSEAU, Jean Jacques. 1930. *Confessions 1-3*.

SACS, Joan. 1917. *La pintura francesa moderna fins al cubisme*. Barcelona : Publicacions de "La Revista".

SADE, Marquès de. 1927. *Historiettes. Contes et Fabliaux*. París: Simon Kra.

SADE, M. de. *Histoire de juliette*. 1797. vols. 2, 3, 4, 6. Hollande.

SAGE, Monsieur le. 1890. *Aventuras de Gil Blas de Santillana.* vols. I i II. Barcelona.

SAINT-MARTIN, Vivien de. et al.. 187(?). *Nueva geografía universal.* vols. 1 i 2. Barcelona.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. 1865. *Paul et Virgine*. París.

SAINT-POL-ROUX. 1893. *Les reposoirs de la procession 1*. París.

SAND, George. 1867. *Le dernier amour*. París.

SALMON, André. 1922. *Propos d'atelier*. París: Editions G. Cres & Cie.

SALMON, A. 1923. *Cézanne*. París: Delamain/Stock.

SALMON, A. 1924. *Le mannuscrit trouve dans un chapeau*. París: Delamain/Stock.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan. 1919. *Poemes en ondes hertzianes*. Barcelona: Mar vella. [Dedicat].

SAN AGUSTÍN. 1941. *Confesiones*. Madrid. Aguilar.

SCOTT, Sir Walter. 1874. *Rob-Roy*. Palma de Mallorca. José Gelabert.

SCOTT, W.1870. *El cruzado*. Palma de Mallorca. José Gelabert.

SEMBAT, Marcel; Germain Jules. 1920. *Henri Matisse*. París: Gallimard.

SEVIGNE, Madame de. 1875. *Lettres choisites*.

SHAKESPEARE, W. 1909. *El marxant de Venecia*, Barcelona.

SHAKESPEARE, W. c. 1920. *Oeuvres completes*. vols. I i III. París: Garnier Freres.

SOFOCLES. c. 1930. *Antigona Electre*. Barcelona: Editorial Catalana.

Surrealist Objects & Poems. c. 1942. London Gallery.

SOUPAULT, Ph. 1920. *Rose des vents*. París: Au sans pareil.

FANTOMAS. 1912. *La guepe rouge*. París.

FANTOMAS. 1912. *Les souliers du mort*.

FANTOMAS. 1912. *Le train perdu*.

FANTOMAS. 1912. *La livre du crime*.

FANTOMAS. 1912. *Le bouquet tragique*.

FANTOMAS. s/d. *L'agent secret.*

FANTOMAS. s/d. *L'assassin de Lady Beltham*.

STEIN, Gertrude. 1934. *Autobiographie d'Alice Toklas*. París: Gallimard.

STEIN, G. 1930.*Dix portraits*. París: Gallimard.

STENDHAL. 1930. *El roig i el negre* vols. I i II. Barcelona: Proa.

Tesoro de la poesía castellana. 1892. Madrid. Biblioteca universal.

THIERS, M.A. 1836. *Historia de la revolución de Francia*. 6 vols. Barcelona: Bergnes.

TOLSTOI, Lleó. 1903. *Contes*. Barcelona: L'Avenç.

TORRES GARCÍA, J. 1919. *L'art en relació amb l'home etern i....* Sitges: Edició dels amics de Sitges.

TOURNEUR, M. 1769. *Les nuits d'young*. 2 vols. París.

TWAIN, M. c. 1920. *L'elefant blanc,robat*. Barcelona: Edit. Catalana.

TZARA, Tristan. 1918. *Vingt-cinq poemes*. Zurich. Collection dada.

TZARA, T. c. 1925. *Sur le champ*. París: Sagesse.

TZARA, T. 1931. *L'homme approximatif*. París: Fourcade.

TZARA, T. 1932. *Ou boi vent les coups*. París: Cahiers libres.

TZARA, T. 1933. *L'antitete*. París: Editions des Cahiers libres.

TZARA, T. 1935. *Grains et issues*. París: Denoel et Steele.

TZARA, T. 1939. *Midis gagnés, poemes*. París: Denoel.

UHDE, W. 1939. *Picasso et la tradition française*. París: Quatre-Chemins. 1939.

UNAMUNO, Miguel de. c. 1910. *El espejo de la muerte*. Madrid. Renacimiento.

VALBUENA, A. 1942. *Poesías completas de San Juan de la Cruz*. Barcelona: Tartessos.

VALERY, Paul. *Variete*. 1924. París: Gallimard.

VALERY, P. *Charmes*. 1926. París: Gallimard.

VALERY, P. *Monsieur teste*. 1927. París: Gallimard.

VALERY, P. *La jeune parque*. 1927. París: Gallimard.

VANTONGERLOO, G. 1924.*L'art et son avenir*. Anvers. Edition de Sikkel.

VIGNY, Alfred de. c. 1920. *Stello*. vols. I i II. París.

VIGNY, A. De c. 1920. *Quitte pour la peur*. París.

VINCHON, Jean. 1924. *L'art et la folie*. París: Delamain/stock.

VINCI, Leonard de. 1942. *Les carnets*. París: Gallimard.

VIOT, Jacques. 1932. *Deposition de blanc*. París: Stock.

VIOT, J. 1933. *Malaventure*. París: Stock.

VIRGILI. 1918. *La Eneida*. vols. I-II. Barcelona: Edit. Catalana.

VIRGILI. 1941. *Églogas. Georgicas*. Madrid. Espasa-Calpe.

VITRAC, Roger. 1926. *Connaissance de la mort*. París: Gallimard.

VOLLARD, A. 1926. *Paul Cezanne*. París: Editions Georges Cres & Cie. 1926.

VOLLARD, A. 1937. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. París: Albin Michel.

VOLTAIRE. c. 1920. *Zaire*. París.

WALLACE, Edgar. 1928. *L'affaire Walton*. París: Librairie des Champs Elysees.

WALLACE, E. c. 1929. *Les quatre*. París: Gallimard.

WALLACE, E. 1929. *Le gentelman*. París: Galli.

WALLACE, E. 1929. *La main dans l'ombre*. París: Librairie des Champs Elysees.

WALLACE, E. s/d. *Le cercle rouge*. Ginebra. J.H.Jeheber.

WALLACE, E. s/d. *Le vagabond*. Ginebra.

WALLACE, E. s/d. *L'etrange expiation*. Ginebra.

WALLACE, E. s/d. *Jack le justicier*. Ginebra.

WALLACE, E. s/d. *La chaise de la mort.* Ginebra.

WALLACE, E. s/d. *Le vengeur*. Ginebra.

WHITFIELD, Raoul. s/d. *Les emeraudes sanglantes*. París: Gallimard.

WHITMAN, Walt. 1909. *Fulles d'herba*. Barcelona: L'avenç.

WILLIAMS, Valentin. 1928.*Les vengeances du piea bot*. París.

YANAGI, Soetsu. 1939. *El arte popular japonés*. Tokio. Kokusai Bunka Shinkokai.

9. SIGLES I BIBLIOGRAFIA •

AJG	Arxiu Joaquim Gomis, Barcelona
BPJM	Biblioteca personal de Joan Miró, Palma
CRP	DUPIN. Jacques. ; LELONG-MAINAUD, Ariane. 2000 i ss. *Joan Miró. Catalogue raisonné. Paintings*. París: Daniel Lelong-Successió Miró. [Segona catalogació de l'obra pictòrica de l'artista]
D	DUPIN, J. 1961. *Joan Miró*. París : Flammarion. [Primera catalogació]
FJM	Fundació Joan Miró, Barcelona
FPIJM	Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma
PML	*The Pierpont Morgan Library*, Nova York
SM	Successió Miró, Palma

• Nota a la bibliografia.
La bibliografia específica només conté aquelles publicacions que tracten, exclusivament, d'obres o de temes del període objecte de la tesi.
S'ha cregut adient diferenciar les publicacions que inclouen declaracions, textos i correspondència, majoritàriament inèdita, a causa de la seva importància. Així mateix, s'ha seguit un ordre cronològic a efectes d'una major evidència en la concentració dels textos.

9.1 BIBLIOGRAFIA GENERAL

À Rebours. La rebelión informalista. 1939-1968. 1999. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofìa.

ABELLA, Rafael. 1985. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos-Vergara.

AGUILERA CERNI, Vicente. 1970. *Iniciación al arte español de postguerra*. Barcelona: Península.

AFFRON, M.- ANTLIFF, M. (Eds.). 1997. *Fascist visions: art and ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton University Press.

André Breton y el Surrealismo. 1991. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Apollo. 1988. vol. CXXVII. n. 313: "Homage to 45. rue Blomet".

ARACÍL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. 1982. *El Siglo XX entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo.

ARANDA, Francisco. 1981. *El Surrealismo Español*. Barcelona: Lumen.

ARGAN, Giulio Carlo. 1991. *El arte modreno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

ARIZA, Javier. 2003. *Las imágenes del sonido: una lectura pluridisciplinar en el arte del siglo XX*. Conca: Universidad de Castilla-La Mancha.

ARNALDO, Javier (ed.). 1987. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

ARNASON, H.H. 1972. *Historia del arte modreno*. Madrid-Barcelona-Mèxic: Daimon-Manuel Tamallo.

Art i poder: l'Europa dels dictadors: 1930-1945. 1996. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Art of the forties. 1991. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: *The Museum of Modern Art*.

Arte y escritura. 1995. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

ARTIGAS, Josep Llorens. 1948. « Ma collaboration avec Miró ». *Derrière le miroir*. París. N. 14/15.

Automatismos paralelos. La Europa de los Movimientos experimentales 1944-1956. 1992. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid Plaza de España.

BAER, Brigitte. 1999. "Where Do They Come From-Those Superb Paintings and Horrid Women of „Picasso's War'?". A: *Picasso and the war years 1937-1945*. 1999. p. 81-97 i 241-243.

BALSACH, M.J. 2001. "Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu *cortège des obsessions* »,. A:*Joan Miró. Desfilada d'obsessions*. 2001. p. 79-91.

BARASCH, Moshe. 2000. *Theories of Art, 3. From Impressionism to Kandinsky*. Nova York-Londres: Routledge.

BARAÑANO, Kosme de. 1993. "El calìgrafo del Mediterráneo". *El Correo Español del Pueblo Vasco*. (20-04-1993). p. 45.

BARILLI, Renato. 1994 (1984). *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. Milà: Feltrinelli.

BARILLI, R. 1987. *Informale oggetto comportamento. La ricerca artistica negli anni 50 e 60*. Milà: Feltrinelli.

BARR, Alfred H. 1945. "Picasso 1940-1944". *The Museum of Modern Art Bulletin*. Nova York. vol.XII. n. 3. p. 2-9.

BARR, A. H. 1980. *Picasso. Fifty Years of His Art*. Nova York: The Museum of Modern Art.

BARR, A.H. 1989. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza.

BATAILLE, Georges. 1997 (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

BATCHELOR, David. 1999. “”Esta libertad, este orden”: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial”.. A: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. 1999, p. 7-90.

BAUM, Timothy. 1997. “The surrealist as printmaker”. A: KAPLAN. G. (Ed.). 1997. p. 80-108.

BEAUMELLE, Agnès de la. 1999 a. “Joan Mirñ. l’invention du fond”. A: *Miró. La Collection du Centre Georges Pompidou. Musée National d’Art Moderne*. 1999. p. 16-23.

BÉHAR, Henri ; CARASSOU, Michel. 1996. *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona: Península.

BELGRAD, D. 1989. *The culture of spontaneity. Improvisation and the arts in the postwar america*. Chicago: Chicago University Press.

BERNADAC, Marie-Laure. 1999. “Ceci est l’écriture de mes rêves... Dessins de Mirñ”. A : *Miró La collection du Centre Georges Pompidou. Musée national d’art moderne*. 1999. p. 24-25.

BERNIER, Rosamond. 1961. “Propos de Joan Mirñ. Recueillis par Rosamond Bernier”. *L’Oeil*. París. n. 79-80. p. 12-19.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence. 1993. *L’Art de la défaite. 1940-1944*. París : Le Seuil.

BERTRAND DORLÉAC, L. 1996. « La joie de vivre et après ». A : *Histoire de l’art a París entre 1940 et 1944 : ordre national, traditions et modernités*. 1996.

BILLETER, E. ; PIERRE, J. 1988. (Eds). *La femme et le surrealisme* [catàleg d’exposiciñ]. Laussana : Musée Cantonal des Beaux-Arts.

BLOCK, Cor. 1982 (1975). *El arte abstracto 1900-1960*. Madrid: Cátedra.

BOIX, Antoni. 1998. “Joan Mirñ : arte y sociedad. El compromiso”. A: *Actas XII Congreso CEHA “Arte e identidades culturales”*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología.

BONET CORREA, Antonio 1981. *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra.

BONET CORREA, A. (Coord.). 1983. *El surrealismo*. Madrid: Cátedra.

BONET, Juan Manuel. 1995. *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936*. Madrid. Alianza.

BORRÀS, Maria Lluïsa. 1993. *Joan Miró de la figuración al gesto: obra gráfica 1933-1963*.

BORRÀS, M. Ll. 1995. “Joan Prats, biografia col·lectiva”. A: *Record de Joan Prats* 1995, p. 9-24.

BORRÀS, M. Ll. 1999. “Joan Mirñ y el *Guernica* en el espacio americano”. A: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. 1999. p. 73-79.

BOSSEUR, Jean-Yves. 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au Xxe siècle*. París : Minerve.

BOZAL, Valeriano ; LLORENS, Tomás (eds.). 1976. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOZAL, V. 1992. *Pintura y Escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Vol. XXXVI de *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe.

BOZAL, V. 1993. *Pintura y Escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Vol. XXXVII de *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe.

BOZAL, V. 1996. *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la colección Arte Contemporáneo.* [catàleg d’exposiciñ]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BRETON, A.; ELUARD, P. 1938. *Dictionaire abrégé du surrealisme*, París : Publications de la Galerie des Beaux-Arts.

BRETON, André. 1973. *Documentos políticos del surrealismo*. Madrid: Fundamentos.

BRETON, A. 1977. *El surrealismo : puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral.

BRETON, A. 1992. *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona: Labor.

BRIHUEGA, Jaime. 1981. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo.

BRIHUEGA, J. 1982. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra.

BRIHUEGA, J. (ed.). 1982. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*. Madrid: Cátedra.

BURNETT, David. 1980. "The Poetics of the Painting of Mirñ", *Artscanada*. Vol. 37. n. 3. p. 6-11.

BUTLER, Christopher. 1994. *Early Modernism. Literature. music and painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Claredon Press.

CABANNE, Pierre. 1982 a. *El siglo de Picasso. II. Las metamorfosis*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CABANNE, P. 1982 b. *El siglo de Picasso. III. La guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CABANNE, P. 1983 (1969). *El arte del Siglo XX*. Barcelona: Polígrafa.

CABRAL DE MELO, Joâo. 1950. *Joan Miró*. Barcelona: Edicions de l'Oc.

CABRERA, Mª. Isabel. 1998. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Universidad de Granada.

CABANNE, Pierre. 1983 (1969). *El arte del Siglo XX*. Barcelona: Polígrafa.

Cahiers d'Art. 1934. París, vol. 9, n. 1-4. [Número especial dedicat a Miró].

CALVO SERRALLER, Francisco. (et al.) 1985. *España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. 2 vols. Madrid: Fundación Santillana-Ministerio de Cultura.

CALVO SERRALLER, F. (et al.) 1991. *Enciclopedia general del Arte Español*. 2 vols. Madrid: Mondadori.

CALVO SERRALLER, F. (Dir.). 1999. *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

CALVO SERRALLER, F. (Coord.). 2000. *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*. Madrid: Ediciones *El País*.

CALVO SERRALLER, F.; GONZÁLEZ, Ángel; MARCHÁN FIZ, Simón. 1979. *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945).* Madrid. Turner.

CASASNOVAS, Miquel Àngel. 1998. *Història de les Illes Balears*. Palma: Moll.

CASASSAS, Jordi (Coord.). 1999. *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*. Barcelona: Pòrtic.

CASTELMAN, Riva. 1973. *La gravure contemporaine depuis 1942*. Friburg (Suissa) : Office du Livre.

CASTELMAN, R. « Introduction ». A : *Art of the forties*. 1991. p. 9-13.

CASTIN, Nicolas. 2002. "Le surréalisme et la musique, un assourdissant malentendu". A: *La Révolution Surréaliste*. París. 2002. p. 386-392.

CASTRO, Fernando. 1988. "Meditaciñn sobre el signo de Laoconte". A: *Ut pictura poesis. Com la pintura així és la poesia*. 1988. p. 55-109.

CAWS, Mary A.; KUENZLI. Rudolf; RAABERG. Gwen (Ed.). 1995 (1991). *Surrealism and Women*. Londres: The MIT Press.

CELA, Camilo José (dir.). 1957. « Joan Miró ». *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca. Año II, tomoVII, n. XXI. [Número extraordinari dedicat a l'artista, desembre 1957].

CHADWICK, W. 1991. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Londres: Thames and Hudson.

CHEVALIER, Denys. 1962. "Mirñ". *Aujourd'hui: Art et Architecture*. París. vol. 7. n. 39. p. 6-13.

CHIPP, Herschel B. 1995 (1968). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.

"*Chronology*". 1991. A: *Art of the Forties*. 1991. p. 147-157.

CIRICI, Alexandre. 1949. *Miró y la imaginación*. Barcelona: Omega.

CIRICI, A. 1971. *Miró llegit*. Barcelona: Edicions 62.

CIRICI, A. 1976. *Presència de Joan Prats*. Barcelona: Polígrafa.

CIRICI, A. 1977. *Miró Mirall*. Barcelona: Polígrafa.

CIRICI, A. 1979. "Discurs de contestaciñ per...". A: *Joan Miró. Frederic Mompou. Pierre Vilar. Doctors Honoris Causa*, p. 15-32.

CIRLOT, Juan-Eduardo. 1949. *Joan Miró*. Barcelona: Ediciones Cobalto.

CIRLOT, J.E. 1958. *Informalismo*. Barcelona: Omega.

CIRLOT, J.E. 1985. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

CIRLOT, J.E. 1992 (1954). *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Madrid: Ediciones Libertarias.

CIRLOT, L. 1983. *La pintura informal en Cataluña: 1951-1970*. Barcelona: Anthropos.

CIRLOT, L. 1984. “Procesos mironianos: hacia la configuraciñn de la obra”. *D’ART*. Barcelona. N. 10. [maig 1984].

CIRLOT, Lourdes (ed.). 1993. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor.

CLAIR, Jean. 1998 (1997). *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Madrid. Visor.

COMBALÍA, V. (Coord.). 1980. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume.

COMBALÍA, V. 1990-91. “Joan Mirñ. Cartas de estudiante y de soldado”. *Rosa Cúbica*. Barcelona. N. 5. p. 31-43.

COMBALÍA, V. 1993. *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español* [catàleg d’exposiciñ]. Barcelona: Fundaciñ “La caixa”.

COMBALÍA, V. 1998. *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa.

COMBALÍA, Victoria; LEBEL. Jean-Jacques. 1999. *Jardín de Eros* [catàleg d’exposiciñ]. Madrid: Electa.

CORK, Richard. 1994. *A Bitter Truth. Avant-garde and the Great War*. New Haven-Londres: Yale University Press.

CORREDOR-MATHEOS, José. 1996. *Història de l’Art Català*. Barcelona: Edicions 62. vol. IX.

CORTÉS, José M. 1997. *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001. 1999. [catàleg d’exposiciñ]. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

CRAMER, Patrick. 1989. *Joan Miró: Catalogue raisonné des livres illustrés*. Ginebra : Patrick Cramer Éditeur.

CSATÒ GASMAN, Lydia. 1999. "Death Falling from the Sky: Picasso's Wartime Texts". A: *Picasso and the war years 1937-1945*. 1999. p.55-67 i 234-237.

Dada, Surrealism and Their Heritage. 1968. Nova York: The Museum of Modern Art.

DAVENPORT, Guy. 1991. "Civilization and its Opposite in the Ninenteen-forties". A: *Art of the forties* 1991. p. 15-32.

DE DIEGO, Rosa; VÁZQUEZ, Lydia (Eds.). 1996. *De lo grotesco*. Vitoria-Gasteiz: Rosa de Diego y Lydia Vázquez edit.

DE MICHELI, Mario. 1979 (1966). Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza.

De Picasso a Dalí. As raizes da vanguardia espanhola. 1907-1936. 1998. [catàleg d'exposiciñ]. Lisboa.

DECO, Francisco. 2002. "La lengua de los pájaros: André Breton, *Constelaciones*". A: Breton 2002, p. 9-30.

DELMAS, Gladis. 1945. « French Art During the Occupation ». *Magazine of Art*. Vol. 38. n. 3. p. 82-88.

DELPORTE, Henri. 1982 (1979). *La imagen de la mujer en el arte prehistòrico*, Madrid : Istmo.

DENIZEAU, G. 1995. *Musique et arts.* París : Champion.

DEROUET, Christian. "Kandinsky in París: 1934-1944". A: *Kandinsky in París. 1934-1944* 1985, p. 12-60.

Derrière le Miroir. 1948. n. 14-15. [catàleg d'exposiciñ a la Galerie Maeght].

DESNOS, Robert. 1929. « Peinture surréaliste ». *Züricher Zeitung*. (25-10-1929). A: Combalía 1990, p. 265.

Dessins de Miró, provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone. 1978. [catàleg d'exposiciñ]. Parìs : Centre Georges Pompidou.

"Dibuixos de Miró": Treballs damunt paper del Fons. 1993. [Catàleg d'exposiciñ]. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca-Electa.

"Dibuixos inèdits de Joan Miró": Treballs damunt paper del Fons de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. 1994. [Catàleg d'exposiciñ]. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca-Electa.

DIEHL, Gaston. 1999. *La peinture en France dans les Années Noires, 1935-1945*. Parìs: Z'éditions-G. Diehl.

DORFLES, Gillo. 1966. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor.

DUCAN, Carol. 1993. *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.

DÜCHTING, Hajo. 1997. *Paul Klee. Painting Music*. Munic-Nova York : Prestel.

DURAN, Miquel. 1992. *Sicut oculi. Un tiempo pasado que no fue mejor. Vigilantes y vigilados en la Mallorca de la postguerra 1941-1945*. Palma: Miquel Font.

DUPIN, Jacques. 1961. *Joan Miró*. París : Flammarion.

DUPIN, J. 1984. *Miró engraver I. 1928-1960*. París : Daniel Lelong.

DUPIN, J. 1987 a. "The Birth of Signs". A: *Joan Miró: A Retrospective*. 1987. p. 33-40.

DUPIN, J. 1987 b (1985). "Miró's Woman in Revolt, 1938". A: *Joan Miró: A Retrospective*. 1987, p. 41-45.

DUPIN, J. 1998. "Joan Mirñ and Catalonia". A: *Joan Miró. Creator of New Worlds*.

DUPIN, J. 1992. "Joan Mirñ et Pierre Matisse". A: *Joan Miró. Centenial Exhibition: The Pierre Matisse Collection*. 1992. p. 177-181.

DUPIN, J. 1993. *Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa.

DUPIN. J. 1998. *Miró. Firebird*. París: Galerie Lelong.

DUPIN. J. ; LELONG-MAINAUD, Ariane. 1999, 2000, 2002. *Joan Miró. Catalogue raisonné. Paintings*. París: Daniel Lelong-Successió Miró. Vols. I (1908-1939); II (1931-1941); III (1942-1955).

El surrealismo en España. 1995 [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El surrealismo y la Guerra Civil española. 1998. Teruel: Museo de Teruel.

El surrealismo y sus imágenes. 2001. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

ERBEN, Walter. 1988. *Joan Miró. 1893-1983. The Man and His Work*. Colònia: B. Taschen.

ESCUDERO, C.; MONTANER, T. 1993. "Cronologia". A: *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 483-498.

ESCUDERO, Carme; MONTANER, Teresa. 2001. "Joan Mirñ. Desfilada d'obsessions". A: *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*. 2001. p. 11-26.

ESCUDERO, C. 1994. "Theatrum chemicum. Mirñ i l'art de la transmutaciñ". A: *Miró en escena*. 1994. p. 131-166.

Estel fulgurant. Homenatge a la senyora Pilar Juncosa en els seus noranta anys. 1994. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

EVERITT, Anthony. 1975. *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Labor.

Explosante-Fixe. Photographie & Surréalisme. 1985. [catàleg d'exposiciñ]. Parìs : Centre Georges Pompidou.

Face à l'histoire. L'artiste moderne dans l'événement historique. 1996. París : Centre Georges Pompidou.

RIBAS, Antoni (Recollides per). 1997. *Elvira Farreras i Joan Gaspar. Memòries. Art i vida a Barcelona 1911-1966*. Barcelona: La Campana.

FER, Briony. 1999. "Surrealismo, mito y psicoanálisis". A: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. 1999, p. 175-253.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. 1999 (1993). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945*). Madrid: Akal.

FERNÁNDEZ MIRÓ, David. 1990. "Cerca de Mirñ". A: Combalìa 1990, p. 7-13.

FERNÁNDEZ MIRÓ, Emili. 1993. "Mirñ. La seva biografia en relaciñ amb Mallorca". *Estudis Baleàrics*. Palma. n. 47-48. (set.1993-abril 1994). p. 31-37.

FERRER, Mathilde (et al.). 1989. *Groupes, mouvements, tendences de l'art contemporain depuis 1945*. París : Ecole Nationale des Beaux-Arts.

FERRIER, Jean-Louis ; LE PICHON, Yann (eds.). 1990 (1988) . *El arte del siglo XX*. 2 vols. Barcelona: Salvat.

Festegem Miró. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.

FOIX, J.V. 1932 i 1934. "Joan Mirñ. [Mirñ: el pessebrista astral]". Barcelona: *La Publicitat*. (21-4-1932/ 29-5-1934). [Reeditats a Foix 1990, p. 511-513].

FOIX, J.V. 1934. "La pintura de Joan Mirñ". Parìs: *Cahiers d'Art*. n. 1-4. [Reeditats a Foix 1990, p. 514-515].

FOIX, J.V. 1973. "Joan Mirñ, 1918. En el natalici de Joan Mirñ". Barcelona: *Serra d'Or*, abril. [Reeditats a Foix 1990, p. 516-523].

FOIX, J. V. 1990. *Obres completes. Sobre literatura i art*. Vol. 4. Barcelona: Ed. 62.

FUSI, Juan Pablo. 1999. *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons.

GABRIEL, Pere; TERMES, Josep (Dir.). 1988. *Història de la cultura catalana*. Vol. X: Resistència i redreçament 1939-1990. Barcelona: Ed. 62.

GALLEGO, Antonio. 1979. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra.

GÁLLEGO, Julián. 1983. *Arte abstracto español*. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Fundaciñn Juan March.

GARCÍA, Antonio; HERNÁNDEZ, Teresa. 1988. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.

GASCH, Sebastià. 1963. *Joan Miró*. Barcelona : Alcides.

GATEAU, Jean-Charles. 1982. *Paul Eluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*. Ginebra : Librairie Droz.

GEORGE, Waldemar. 1926-27. « Les expositions ». A: *Comédie* Champs *Elysées. Théatre Louis Jouvet. Revue Programme*. [Programa de mà].

GEORGE, W. 1929. « Miró et le miracle ressuscité ». *Le Centaure* Brussel·les. Vol. 3. n. 8. (01-05-1929), p. 200-205.

GEORGEL, Pierre. 1978. « Les dessins de Miró ». A: *Dessins de Miró, provenant de l'atélier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*. p. 5-13.

GIMFERRER, Pere. 1978. *Colpir sense nafrar*. Barcelona: Polígrafa.

GIMFERRER, P. 1985. "De Montroig à Varengeville". A : *Picasso, Miró, Dalí : Evocations d'Espagne*. Brussel·les : Europalia.

GIMFERRER, P. 1993. *Les arrels de Miró*. Barcelona: Polígrafa.

GINARD, David. 1991. *La resistència antifranquista a Mallorca (1939-1948)*. Palma: Documenta Balear.

GINARD, D. 1994. *L'esquerra mallorquina i el franquisme*. Palma: Documenta Balear.

GINARD, D. 1999. ""Els anys de la fam". Una aproximaciñ a l'economia mallorquina durant la postguerra (1939-1951)". *Randa*. n. 43. p. 123-152.

GIRALT MIRACLE, Daniel. 1994. "Mirñ vist per Gomis: Retrat d'un univers". A : *Joaquim Gomis. Joan Miró. Fotografies 1941-1981* 1993, p. 8-19.

GITTES, Archie. 1942. "Los caminos del arte: J. Mirñ o la lucha con los monstruos". *La Almudaina*, Palma, 21-1-1942.

GLUECK, Grace. 1998. "Ogres and Victims Dance in Savage Webs of Tyranny". *The New York Times*. Nova York. 11-12-1998.

GOLDING, J.; PENROSE, R. (Comps.). 1973. *Picasso in Retrospect*. Nova York: Harpers&Row.

GOLDING, J. 1973. "Picasso and surrealism". A: Golding. J.; Penrose. R. 1973.

GOLDWATER, Robert. 1967. *Primitivism in Modern Art*. Nova York.

GÓMEZ MOLINA, J.J. (Coord.). 1999. *Estratégias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. 1999 (1979). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

GOUTIER, Jean-Michel. 2002. « La surréalisme à l'épreuve de la politique ». A: *La Révolution Surréaliste*. 2002. p. 393-401.

GREEN, Christopher. 1987. *Cubism and its Enemies*. Londres: Yale University Press.

GREEN, C. 1991. *Picasso y Miró. 1930. El mago. el niño y el artista*. València: IVAM.

GREEN, C. 1993. “Joan Mirñ, 1923-1933: el darrer i primer pintor”. A: *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 499-531. p. 49-82.

GREEN, C.; KRAMER, Hilton. 1991. *Joan Miró i la mort de la pintura: dos excursos*. Barcelona: Barcanova.

GREENBERG, Clement. 1941. “Art”. *The Nation*. Nova York. Vol. 152. n. 16. (19-4-1941), p. 481-82.

GREENBERG, C. 1944. “Art”. *The Nation*. Nova York. vol. 158. n. 21. (20-5-1944), p. 604-05.

GREENBERG, C. 1945. “Art”. *The Nation*. Nova York. vol. 160. n. 23. (9-6-1945), p. 657 i 659.

GREENBERG, C. 1947. “Art”. *The Nation*. Nova York. vol. 164 (9-6-1947), p. 692-94.

GREENBERG, C. 1948. *Joan Miró*. Nova York: The Quadrangle Press.

GREENBERG, C. 1979 (1961). *Arte y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.

GULLÓN, Ricardo. 1945. “Juan Mirñ por el camino de la poesìa”, *Leonardo*. Vol. VIII, n. XI.

GUÉGUEN, Pierre. 1957. “L’humour féerique de Joan Mirñ”. *Xxe Siècle*. París. n. 8. p. 39-44.

GUILBAUT, Serge. 1990. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Barcelona: Mondadori.

GUILLÉN, Esperanza. 2000. “El ojo como objeto de indagaciñn en el arte contemporáneo”. en *Actas del XIII Congreso CEHA*. Granada: Universidad de Granada. vol. I. p. 511-519.

GUIGON, Emmanuel. 1999. “A la sombra del fascismo”. A: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. 1999. p. 117-123.

HAAS, Alois M. 1999. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela.

HALL, James. 1996. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza.

HAMILTON, George Herad. 1980. *Pintura y Escultura en Europa: 1880-1940*. Madrid: Cátedra.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.) 1997 (1992). *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.

HARRISON Charles ; FASCINA, Francis ; PERRY, Gills *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*. 1998. Madrid: Akal.

HIRSCHFELD, S.; LUBAR, R. 1987. "Chronology". A: *Joan Miró. A Restrospective*. 1987. p. 249-256.

Histoire de l'art a París entre 1940 et 1944 : ordre national, traditions et modernités. 1996. París : Publications de la Sorbonne.

HOFMANN, Werner. 1992. *Los fundamentos del Arte Moderno*. Barcelona: Península.

Homage to Miró. 1972. G. di San Lazzaro, ed. Nova York: Tudor Publishing Co. Número especial de la revista *Xxe Siècle*.

HUGNET, Georges. 1930. "Peinture poésie". *Pagany*. Boston. vol. I. n. 2. p. 105-112.

HUGNET, G. 1931. "Joan Mirñ ou l'enfance de l'art". *Cahiers d'Art*. París. Vol. 6. n. 7-8. p. 335-340. [Traducció al castellà a *Kalías*. València. N. 9, 1993. p. 78-84].

HULTS, Linda C. 1996. *The Print in the Western World: An Introductory History.* Madison: University of Wisconsin Press.

HUNTER, Sam. 1958. *His Graphic Work*. París: Calmann-Lévy.

HUNTER, S. 1986. "Picasso y la Guerra: Royan. 1940. Cuaderno nº 110. 1940". A: *Je suis le Cahier. Los cuadernos de Picasso*. 1986. p. 141-177.

Impactes Joan Miró 1929-1941. 1988. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Infancia y arte moderno. 1998. [catàleg d'exposiciñ]. València: Institut Valencià d'Art Modern-Generalitat Valenciana.

JACKSON, Rafael. 2000. *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.

Je suis le Cahier. Los cuadernos de Picasso. 1986. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Mondibérica.

JEFFETT, William. 1988. "Una constel·laciñ d'imatges: poesia i pintura. Joan Miró. 1929-1941". A: *Impactes. Joan Miró. 1929-1941*. 1988. p. 17-24.

JEFFETT, W. 1988. "Cronologia". A: *Impactes. Joan Miró. 1929-1941*. 1988. p. 130-135.

JEFFETT, W. 1988. "Homage to 45 rue Blomet". *Apollo*, Londres, (març 1988)

JEFFETT, W. 1996. "Assassinating Painting: Collage and Scuplture as a Crisis of Identity?". A: SCHILDKRAUT. Joseph J.- OTERO. Aurora (Ed.). 1996. p. 159-171.

Joan Miró. 1942. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: Pierre Matisse Gallery.

Joan Miró. 1945. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: Pierre Matisse Gallery.

Joan Miró. 1947. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: Pierre Matisse Gallery.

Joan Miró. 1948. [catàleg d'exposiciñ *Derrière le Miroir*. N. 14-15]. París: Galerie Maeght.

Joan Miró. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Museum of Modern Art.

Joan Miró 1893-1993. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Joan Miró: A Retrospective. 1987. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat. 1983. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundaciñ Joan Mirñ.

Joan Miró: Paintings and Gouaches. 1944. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: Pierre Matisse Gallery.

Joan Miró. Campo de estrellas. 1993. [catàleg d'exposició]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Joan Miró. Centenial Exhibition: The Pierre Matisse Collection. 1992. [catàleg d'exposiciñ]. Yokohama: Yokohama Museum of Art.

Joan Miró: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2003. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Joan Miró. Creator of New Worlds. 1998. [catàleg d'exposiciñ]. Stockholm: Moderna Museet.

Joan Miró. Desfilada d'obsessions. 2001. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Joan Miró. Equilibri a l'espai. 1997. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Joan Miró, litógrafo. 1999. Barcelona: Fundació la Caixa.

Joan Miró: Magnetic Fields. 1972. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

Joan Miró, Margit Linck, Oskar Dalvit. 1949. [catàleg d'exposiciñ]. Berna: Kuhsthalle.

Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern. 2002. [catàleg d'exposiciñ]. Düsseldorf: Museum Kunst Palast.

Joan Miró: The Development of a Sign Language. 1980. [catàleg d'exposiciñ]. Saint Louis: Washington University Gallery of Art.

Joan Miró: Watercolors and Gouache. 1965. [catàleg d'exposiciñ]. Detroit: Donald Morris Gallery.

Joaquim Gomis. La poètica de la modernitat. 1986. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Joaquim Gomis fotògraf. 1997. [catàleg d'exposiciñ]. València: IVAM.

Joaquim Gomis. Joan Miró. Fotografies 1941-1981. 1994. Barcelona: Gustavo Gili.

JOUFROY, Alain; TEIXIDOR, Joan. 1973. *Miró sculptures*. París: Maeght.

JULIAN, Immaculada. 1986. *Les avatguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona: Diagràfic.

JUNCOSA, Enrique. 1993. "Mirñ i la música". *Estudis Baleàrics*. Palma. n. 47-48. (set.1993-abril 1994). p. 39-48.

JUNCOSA, Lluìs. 1994 a. "Apunts per a una petita biografia". A: *Estel Fulgurant. Homenatge a la senyora Pilar Juncosa en els seus noranta anys*. 1994. p. 29-42.

JUNCOSA, Pilar. 1994 b. "Monòleg d'una bella memòria". A: *Estel Fulgurant. Homenatge a la senyora Pilar Juncosa en els seus noranta anys*. 1994. p. 15-28.

KAGAN, A. 1983. *Paul Klee/Art and Music*. Ithaca- Londres: Cornell University Press.

KANDINSKY, Vasili. 1996 (1912). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

KANDINSKY, V. 1988 (1926). *Punto y linea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor.

Kandinsky in París. 1934-1944. 1985. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

KAPLAN, G. (Ed.). 1997. *Surrealist Prints*. Los Angeles: Atlantis.

KLEE, Paul. 1989 (1957). *Diarios*. Madrid: Alianza.

Klee et la musique. 1985. [catàleg d'exposiciñ]. Parìs: Centre Georges Pompidou.

Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge. 1999. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundaciñ Joan Mirñ.

KRAUSS, Rosalind. 1972. "Magnetic Fields: The Structure". A: *Joan Miró: Magnetic Fields*. 1972. p.11-38.

KRAUSS, R.; ROWELL, M. 1972. "Epilogue" a *Joan Miró: Magnetic Fields* 1972.

KUSPIT, Donald. 2003. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal.

L'Art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle. 1997. [catàleg d'exposiciñ] Parìs : Hazan-Bibbliothèque Nationale de France.

L'Art face à la crise. 1929-1939. 1980. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne.

L'Aventure de Pierre Loeb : La Galerie Pierre, París, 1924-1964. 1979. [catàleg d'exposiciñ]. Parìs : Musée d'Art Moderne.

La Femme et le Surréalisme. 1988. [catàleg d'exposiciñ]. Lausanne: Musée Cantonal de Beaux-Arts.

La Guerra Civil española. 1980. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Palacio de Cristal del Retiro. Ministerio de Cultura.

La Révolution Surréaliste. 2002. [Catàleg d'exposiciñ]. Parìs : Centre Pompidou.

LANCHNER, Carolyn. 1993. « *Peinture-Poésie*, Its Lógic and Logistics ». A: *Joan Miró* 1993, p. 15-82.

LAUDE, Jean. 1980. « La crise de l'humanisme et la fin des utopies. (Sur quelques problèmes de la peinture et de la pensée européennes 1929-1939 ». A : *L'Art face à la crise. 1929-1939*. 1980. p. 295-391.

Le surréalisme et l'amour. 1997. [catàleg d'exposiciñ]. Parìs : Gallimard/Electa- París musées.

LEIRIS, Michel. 1929. "Joan Mirñ". *Documents*. París. Vol. 1, n. 5, p. 263-269.

LEIRIS, Michel. 1947. *The prints of Joan Miró*. Nova York: Curt Valentin.

LEIRIS, Michel; MOURLOT, Fernand. 1972. *Joan Miró litógrafo (1939-1952)*. vol. I. Barcelona: Polígrafa.

LELONG-MAINAUD, A. 1993. "Escrits i entrevistes; Principals obres; Principals articles". A: Dupin 1993. p. 468-472.

LEMAIRE, Gérard-Georges. 1990. "Femmes, oiseaux, nuits et constellations". A : *Miró Oeuvre Gravé* 1990.

LEROI-GOURHAN, Andre. 1984 (1983). *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid: Istmo.

LICHTENSTERN, Christa. 2002. "Zwischen spiel und gewaltanklage. Mirñs deformationen der zwanziger und dreissiger jahre". A: *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, p. 78-87.

LOFF, Manuel. 1999. "La polìtica cultural de los "Estados Nuevos" español y portugués (1936-1945): tradicionalismo. modernidad y confesionalizaciñn". *Revista de Occidente*. n. 223. p. 41-62.

LOMAS, David. 1996. "The Black Border: Joan Mirñ Self-portraits. 1937-1942". A: SCHILDKRAUT; OTERO 1996. p. 131-149.

LOTTMAN, Herbert. 1994. *La rive gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets.

LUBAR, Robert S. 1987. "Joan Mirñ Before *The Farm*: A Cultural Perspective". A: *Joan Miró: A Retrospective* 1987. p. 10-28.

LUBAR, R. 1993. “La Mediterrània de Mirñ: concepcions d’una identitat cultural”. A: *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 25-48.

LLORENS ARTIGAS, Josep. 1948. « Ma collaboration avec Miró ». *Derrière le Miroir*. París : n. 14-15. (novembre-desembre).

L’art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya. 1996. Barcelona: Columna.

MALDONADO, Guitemie. 1999. “Biomorphisme: une histoire de temps et de mots”. *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne. Centre Pompidou* (París). n.70, p. 63-87.

MALET, R.M. 1988. “De l’assassinat de la pintura a les Constel·lacions”. A: *Impactes Joan Miró: 1929-1941* 1988. p. 9-16.

MALET, Rosa M. 1992. *Joan Miró*. Barcelona: Edicions 62.

MALET, Rosa M. 1996. “Chaos as a Stimulus”. A: SCHILDKRAUT; OTERO 1996. p. 150-158.

MALET, R.M. 1998. “Keyworks in times of crisis”. A: *Joan Miró. Creator of New Worlds* 1998. p. 132-144.

MARQUARDT, H. (Ed.). 1997. *Art and journals on the political front. 1919-1940*. Gainsville.

MARTÍ, Teresa. 1993. “Bibliografia”. A: *Joan Miró 1893-1993* 1993, p. 499-531.

MARTIN, Silvia. 2002. “Uber die lesbarkeit der zeichen. Mirñs weg vom rätselhaften zum komischen bildzeichen in den zwanziger und dreissiger”. A: *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, p. 64-77.

MASSOT i MUNTANER, Josep. 1978. *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra (1930-1950)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Monserrat.

MASSOT i MUNTANER. J. 1992. *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Monserrat.

MASSOT i MUNTANER. J. 1996. *El primer franquisme a Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat.

MASSOT, Josep; PLAYÀ, Josep. 1994. "Sis anys de correspondència entre Mirñ i Dalì". *Revista de Girona*. Girona. núm. 164. p. 36-41.

McCANDLESS, Judith. 1982. "Mirñ seen by his american critics". A: *Miró in America* 1982, p. 49-66.

MENDELSON, Jordana; DE DIEGO, Estrella. 1997. "Political Practice and the Arts in Spain. 1927-1936". A: MARQUARDT 1997. p. 183-214.

MESTRES QUADRENY, Josep Maria. 1995. "Joan Prats i la música". A: *Record de Joan Prats* 1995, p. 35-40.

MINGUET BATLLORI, Joan M. 2000. Joan Miró. *L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat.

Miró. 1968. [catàleg d'exposiciñ]. Sant Pau de Vença: Fondation Maeght.

Miró. 1997. [catàleg d'exposiciñ]. Martigny (Suissa): Fondation Pierre Gianadda.

Miró. La collection du Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne. 1999. París : Centre Georges Pompidou.

Miró-Artigas. Ceràmiques. 1998. [catàleg d'exposiciñ]. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

Miró ceramista. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Miró damunt paper. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Palma: Govern Balear-Conselleria de Cultura.

Miró in America. 1982. [catàleg d'exposiciñ]. Houston: The Museum of Fine Arts.

Miró Mein Atelier ist Mein Garten. 2000. [catàleg d'exposiciñ]. Wilhelm-Hack-Museum/Ostfildern-Ruit : Cantz Verlag.

Miró : obras de 1925 a 1976. 1989. [Catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Galeria Theo. (Maig-juny).

Miró Oeuvre Gravé. 1990. París : Maeght Éditeur.

Miró : Retrospective. 1940. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Museum of Modern Art.

MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere. 1981. *L'oposició antifeixista a Catalunya (1939-1950)*. Barcelona. Edicions de la Magrana.

MOLINERO, Carme;YSÀS, Pere. 1985. *"Patria . Justicia y Pan". Nivell de vida i condicions de treball a Catalunya. 1939-1951*. Barcelona.

MOLL, Francesc de Borja. *Els altres quaranta anys*. Palma. Moll.

MONEGAL, Antonio. 1998. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.

MORATA, José. 1991. "Imágenes referenciales en los talleres de Joan Mirñ: Son Abrines y Son Boter". A: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía*. Madrid. Fundación Universitaria Espaðola. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya". Tomo I. n. 8, p. 221-227.

MORENO GALVÁN, José Marìa. 1968. "Joan Mirñ y su mundo prehistñrico". *Triunfo*. N. 327, p. 30-39.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. 1971 (1960). *La estética contemporánea. Una investigación*. Buenos Aires: Losada.

MORRIS, George L.K. 1938. « Miro and the Spanish Civil War ». *Partisan Review*. Nova York. vol 4. n. 5, p. 32-33.

MOSZYNSKA, Anna. 1996 (1990). *El arte abstracto*. Barcelona: Destino.

MOTHERWELL, Robert. 1959. "The significance of Mirñ". *The Art News* . Nova York. vol. 58. n. 4. p. 32-33 i 66-67.

MOURLOT, Fernand. 1979. *Gravés dans ma mémoire, cinquante ans de lithographie avec Picasso, Matisse, Chagall, Braque, Miró...* . París : Robert Laffont.

MUNNÉ, Antonio. "Joan Mirñ, un clásico contemporáneo". *El País*. Madrid. (20-4-1983). [Reeditat a Calvo Serraller 2000, p. 153-156].

Musée Picasso. París. Catalogue des collections. Dessins. Aquareles. Gouaches. Pastels. 1987. vol II. París: Musée Picasso.

NADEAU, Maurice. 1972. *Historia del Surrealismo*. Barcelona: Ariel.

NASH, Steven A. 1999. "Introduction: Picasso, War, and Art". A: *Picasso and the war years 1937-1945*. 1999. p. 13-37 i 229-232.

Obra de Joan Miró. 1988. Barcelona: Fundació Joan Miró.

PALERMO, Charles. 2002. *Translucidez táctil: Miró, Leiris, Einstein*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM.

PARDO, José M. 1993-94. "D'Altamira a Son Boter: entre el ritu i la màgia. Aproximació al procediment pictòric de Joan Mirñ". *Estudis Baleàrics*. Palma. n. 47-48, p. 75-92.

PARDO, J. M. 1993. "Joan Mirñ i el paper". A: *Miró damunt paper* 1993. p. 23-27.

PARIENTE, Ángel. 1996. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid : Alianza.

Paris-Paris, 1937-1957. 1981. [catàleg d'exposiciñ]. Parìs: Centre Georges Pompidou.

PARRAT, J. 1987. *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*. Nice : Z'éditions.

PASSERON, Réne. 1968. *Histoire de la peinture surréaliste*. París : Livre de Poche.

PASSERON, R. 1982. *Enciclopedia del surrealismo*. Barcelona: Polígrafa.

PENROSE, Roland. 1972. *Creación en el espacio de Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa.

PENROSE, R. 1973. "Beauty and the Monster". A: GOLDING; PENROSE. 1973.

PENROSE, R. 1991 (1970). *Miró*. Barcelona: Destino.

PERICOT, Luis, 1934. *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos.* Barcelona: Instituto Gallach, tom I (Épocas primitiva y romana).

PERMANYER, Lluís. 1975. *Los años difíciles de Miró, Llorens Artigas, Fenosa, Dalí, Clavé, Tàpies*. Barcelona: Lumen.

PERMANYER, Lluís. 1999. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona : La Campana.

PERUCHO, Joan. 1970. *Joan Miró i Catalunya*. Barcelona: Polígrafa.

Picasso and the war years 1937-1945. 1999. [catàleg d'exposiciñ]. Londres: Thames and Hudson.

Picasso Écrits. 1989. París : Réunion des Musées Nationaux-Gallimard.

Picasso, Miró, Dalí : Evocations d'Espagne. 1985. Brussel·les : Europalia.

Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936. 1991. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Centro de arte Reina Sofía.

PICON, Gaëtan. 1981. *Diario del Surrealismo*. Barcelona: Destino.

PIERRE, José. 1969. *El Surrealismo*. Madrid : Aguilar.

PIERRE, J. ; CORREDOR-MATHEOS, José. 1974. *Miró et Artigas, céramiques*. París, Maeght Éditeur.

PUNYET MIRÓ, Joan ; LOLIVIER, Gloria. *Miró. Le peintre aux étoiles*. París : Découverte Gallimard.

PRAZ, Mario. 1979 (1970). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.

Primitivism in 20th Century. 1984. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Museum of Modern Art.

QUENEAU, Raymond. 1949. *Joan Miró ou le poète prehistorique*. París : Albert Skira.

RAILLARD, Georges. 1983. "El surrealismo arraigado de Mirñ". A: BONET CORREA (Coord.). 1983, p. 135-142.

RAINWATER, Robert. 1997. "Au rendez-vous des amis: Surrealist Books and the Beginning of Surrealist Printmaking". A: KAPLAN 1997. p. 10-30.

RAMÍREZ, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

Record de Joan Prats. 1995. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

RODRÍGUEZ-ESCUDERO, Paloma. 1989. "Idea y representaciñn de la mujer en el surrealismo". A: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*. Madrid. Fundación Universitaria Espaðola. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya". Tomo II. n. 4, p. 417-423, i Lám. CXL-CXLIII.

ROSS, Clifford (ed.). 1990. *Abstract Expressionism. Creators and Critics. An Anthology*. Nova York: Harry N. Abrams.

ROSE, Barbara. 1996. "Mirñ Finds His Vocation as an Artist". A: SCHILDKRAUT; OTERO 1996. p. 172-185.

ROSENBLUM, Robert. 1999. "Picasso's Disasters of War: The Art of Blasphemy". A: *Picasso and the war years 1937-1945* 1999. p. 39-53 i 232-233.

ROWELL, Margit. 1970. *Miró*. Nova York: Harry Abrams.

ROWELL, M. 1972 a. "Magnetic Fields: The Poetics". A: *Joan Miró: Magnetic Fields* 1972. p. 39-67.

ROWELL, M. 1972 b. *La peinture, le geste, l'action. L'existencialisme en peinture*. París : Klincksieck.

ROWELL, M. 1974. "Mirñ in the Collection of The Museum of Modern Art". *Art News*. Nova York, Vol. 73, p. 94-96.

ROWELL, M. 1976. *Joan Miró : Peinture-poésie*. París : Éditions de la Différence.

ROWELL, M. 1991. "André Breton et Joan Mirñ". A: BEAUMELLE 1991. p. 179-182.

ROWELL, Margit. 1993. "Joan Mirñ: Campo-Stella". A: *Joan Miró. Campo de estrellas* 1993, p. 14-41.

ROWLEY, George. 1981 (1947). *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza.

RUBIN, William. 1959. "Mirñ in Retrospect". *Art International*. Zurich, vol.3. n. 5-6 (Setembre 1959), p. 34-41.

RUBIN, W. 1969. *Dada and Surrealist Art*. Londres: Thames and Hudson.

RUBIN, W. 1973. *Miró in the Collection of The Museum of Modern Art*. Nova York: The Museum of Modern Art.

RUBIN, W.; VARNEDOE, Kirk (eds.). *"Primitivism" in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Museum of Modern Art, 2 vols.

RUBIO, Oliva Mª. 1994. *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos.

RUIDO, Marìa. 1998. “Histéricas, visionarias, seductoras. De las iconografìas clásicas al surrealismo”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*. Granada. Vol. 5. n. 2. p. 379-410.

SALILLAS, José Manuel; MANZANO, Rafael. 1993. *La casa de Miró del “Passatge del Crèdit”*. Barcelona: Grupo Gargallo.

SAMSÓ, J. 1994. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona: PAM.

SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad. 1998. “La ceràmica de Mirñ”. A: *Miró-Artigas. Ceràmiques*. 1998. p. 25-29.

SANDLER, Irving. 1996 (1970). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza.

SANTOS TORROELLA, Rafael. 1994. *35 años de Joan Miró*. Barcelona: Parsifal.

SAWIN, Martica. 1995. *Surrealism in Exile and The Beginning of The New York School*. Cambridge: The MIT Press.

SCHAPIRO, Meyer. 1988. *El arte moderno*. Madrid: Alianza.

SCHILDKRAUT, Joseph. J.; HIRSHFELD. Alissa J. 1995. “Mind and Mood in Modern Art I: Mirñ and “Melancolie”“. *Creativity Research Journal*. vol. 8. n. 2. p. 139-156.

SCHILDKRAUT, J. J.; OTERO, A. (Eds.). 1996. *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homage to Miró*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd..

SCHILDKRAUT, J. J.; HIRSHFELD, Alissa J. 1996. “Rain of Lyres. Circuses on Melancholy”: Homage to Mirñ”. A: SCHILDKRAUT; OTERO 1996. p. 112-130.

SERRA, Cristóbal. 1968. « Joan Miró y el surrealismo », *Majorca DailyBulletin.* Palma. (31-12-1968).

SERRA, Pere. 1984. *Miró i Mallorca*. Barcelona: Polígrafa.

SOBY, James Thrall. 1959. *Joan Miró*. Nova York : The Museum of Modern Art/Doubleday.

SOURIAU, Étienne. 1969. *Correspondance des arts.* París : Flammarion.

SPIES, Werner. 2002. "Introduction". A: *La Révolution Surréaliste*. 2002. p. 15-40.

STICH, Sidra. 1980. "Joan Mirñ: The Development of a Sign Language". A: *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, p. 8-64.

SUBIRATS, Eduardo. 1980. "Angustia y abstracciñn". A: COMBALÍA, V. (Coord.). 1980. p. 66-89.

Surrealisme a Catalunya 1924-1936. De l'Amic de les Arts al Logicofobisme. 1988. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.

Surréalisme et philosophie. 1992. París: Centre Georges Pompidou.

Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York. 1999. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

SWEENEY, James Johnson. 1941. *Joan Miró*. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Museum of Modern Art, p. 13-78.

SWEENEY, J.J. 1945. "Miró's Modern Magic". *Town and Country*. Nova York: vol. 100, n. 4271 (abril 1945), p. 93, 126-27.

SWEENEY, J.J. 1948. "Joan Mirñ: comment and interview". Nova York : *Partisan Review*. vol. 15. n. 2. p. 206-212.

SWEENEY, J.J.; GOMIS, Joaquim; PRATS, Joan. 1959. *Atmósfera Miró*. Barcelona: R.M.

SWEENEY, J.J.; CATALÀ-ROCA, Francesc; GOMIS, J.; PRATS, J. 1970. *Joan Miró*. Barcelona : Políngrafa.

TAILLANDIER, Yvon. 1959. “Je travaille comme un jardinier/ propos recueillis par Yvon Taillandier”. *XXe Siècle*. París : vol. 1 n. 1. (15 de febrer 1959). p. 4-6.

TAILLANDIER, Y. 1972. *Miró à l’encre*. París : Xxe Siècle.

TAPIÉ, Michel. 1970. *Joan Miró*. París: Hachette-Fabri.

TASHJIAN, Dickran. 1995. *A Boatload of Madmen. Surrealism and The American Avant-Garde 1920-1950*. Nova York. Thames and Hudson.

The Captured Imagination: Drawings by Joan Miró from the Fundació Joan Miró. 1987. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

The Dada and Surrealist Word-Image. 1989. Los Angeles: Los Angeles County Museum.

The Spiritual in Art. Abstract Painting. 1890-1985. 1986. [catàleg d’exposiciñ]. Nova York-Londres-París : Abbeville Press.

Okkultismus und Avant-garde. Von Munch bis Mondrian.1900-1919. 1995. Francfort.

TOMÁS, F. 1998. *Escrito. pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor.

TONE, Lilyan. 1993. “Exhibition History”. A: *Joan Miró* 1993, p. 437-457.

TUSELL, Javier. 1988. *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza.

TUSELL, Javier. 1999. *Arte. Historia y política en España (1890-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

TZARA, Tristan. 1940. “A propos de Joan Mirñ”. *Cahiers d’Art*. París. Vol 15. n. 3-4. p. 37-47.

TZARA, T. 1945-46. “Pour passer le temps... ». *Cahiers d’Art*. París. Vol. 20-21, p. 277-293.

TZARA, T. 1948. “Joan Mirñ et l’interrogation naissante”. A: *Derriére le Miroir* 1948.

UREÑA, Gabriel. 1982. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1939-1959*. Madrid: Istmo.

Ut pictura poesis. Com la pintura així és la poesia. 1988. Barcelona: Fundaciñ "la caixa".

UMLAND, Anne. 1992. « Joan Mirñ's *Collage* of Summer 1929: „La peinture au défi' ? ». *Studies in Modern Art 2 : Essays on Assemblage*. Nova York: The Museum of Modern Art.

UMLAND, A. 1993. "Cronology". A: *Joan Miró* 1993, p. 317-361.

VALLÈS, Isidre. 1990. "L'univers simbòlic de Joan Mirñ. 1930-1980". *D'ART*. Barcelona. n. 16. p. 147-162.

VERNON, Kathleen. (Ed.) 1990. *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ithaca (EUA): Cornell University.

Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal. [catàleg d'exposiciñ]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VOLBOUDT, Pierre. 1957. « L'humour et le siècle ». *XXe Siècle*. París. n. 8. p. 65-68.

WALDBERG, Patrick. 1997 (1965). *Surrealism*. Londres: Thames and Hudson.

WATSON, Peter. 1941. "Joan Mirñ". *Horizon*. Londres. Vol. 4. n. 20. p. 131-133.

WATKINS, Nicholas. 1990. "Mirñ and the "siurells"". *The Burlington Magazine*. Vol. CXXXXII. n. 1043, p. 90-95.

WEELEN, Guy. 1960. *Miró: 1924-1940*. París: Fernand Hazan.

WEELEN, G. 1960. *Miró: 1940-1955*. París: Fernand Hazan.

WEELEN, G. 1989. *Miró*. Nova York: Harry N. Abrams.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. 1999 (1993). *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.

ZERVOS, Christian. 1945-46. "Nouvelles acquisitions du Museum of Modern Art de New York". *Cahiers d'Art*. París. Vol. 20-21. p. 421-423.

ZERVOS, Ch. 1949. "Remarques sur les oeuvres récentes de Miró ». *Cahiers d'Art*. París. Vol. 24, n. 1. p. 114-138.

ZULIÁN, Claudio. "Universo con música". *El Día del Mundo*, 20-4-1993, p. 19.

9.2 BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BEAUMELLE, Agnès de la. 1999 b. "La Course de taureaux". A: *Miró. La Collection du Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne*. 1999. P. 100-103.

BREUNING, Margaret. 1945. "Mirñ Lithopraphs". *The Art Digest*. Nova York. Vol. 19, n. 10 (febrer 1945), p. 16.

BORRÀS, Maria Lluïsa. 1984. "Joan Mirñ. Sèrie Barcelona". A: *Joan Miró. Sèrie Barcelona*. 1984.

BRETON, André. 2002. *Constelaciones*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

CORBELLA, Domènec. 1993. *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la SÈRIE BARCELONA 1939-1944*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CORBELLA, D. 1985. *Anàlisi del sistema idiolectal de la Sèrie Barcelona de Joan Miró (Morfogènia i Composició)*. [Tesi doctoral inèdita]. Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona. 610 pàgines mecanografiades.

FAVREAU, B. 1977. *De la fonction des jeux plastiques dans Barcelona*. Aix-Marseille Institut d'art. Université de Provence.

IRMER, Heidi. 2002. "Die Barcelone-serie. Fünfzig lithographien 1939-1944. A: *Joan Miró. Schnecke, Frau, Blume, Stern*. 2002, p. 88.

Joan Miró. Sèrie Barcelona. 1984. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Consell Municipal de l'Eixample-Ajuntament de Barcelona.

MALET, Rosa Maria. 1987. « « L'estel matinal », de Joan Miró, de la sèrie « Constel·lacions » ». *Barcelona: Metrópolis mediterrània*. Barcelona. n. 4. p. 53-56.

MATTHEWS, J.H. 1980. "André Breton and Joan Mirñ. *Constellations*". *Symposium*. Vol. 34. n. 4. p. 353-376.

MIRÓ, Joan ; BRETON, André. 1959. *Constellations*. Nova York : Pierre Matisse.

PAZ, Octavio. "Constelaciones: Breton y Mirñ". *El País*. Madrid. 15-1-1984.

RAILLARD, Georges. 1976. "Comment André Breton s'est appropié les Constellations". *Opus International*. París. n. 58. p. 52-60.

RAILLARD, Georges. 1992. "Mirñ: les Constellations. un objet philosophique". A: *Surréalisme et philosophie.* [Catàleg d'exposiciñ]. París : Centre Georges Pompidou, p. 73-89.

RILEY, Maude. 1945. "New Temperas and Ceramics by Mirñ", New York: *The Art Digest*. Vol. 19. p. 13.

SARRIEGUI, José Marìa. 1993. "La vocaciñn celeste de Mirñ". *Gala*. Palma. N. 6. p. 30-35.

[Sense autor]. 1973. "Mirò's [sic] Barcelona Suite". Nova York: *Art Journal*. Vol. 32, p. 440.

TEIXIDOR, Joan. 1972. « Les "Constellations" de Mirñ ». A: *Homage to Miró*. 1972.

TONE, Lilian. 1993. "The Journey of Mirñ's Constellations". Nova York: *MoMA Magazine of the Museum of Modern Art*. n. 15. p. 1-6.

9.3 DECLARACIONS, TEXTOS I CORRESPONDÈNCIA

1928

TÉRIADE, E. "On expose...". *L'intransigeant*. París. (07-05-1928).

"Joan Mirñ en Madrid". *La Gaceta literaria.* Madrid. vol. 2, n. 37 (01-07-1928), p. 6.

TRABAL, Francesc. "Les Arts: Una conversa amb Joan Mirñ". *La Publicitat.* Barcelona. vol. 50, n. 16.932 (14-07-1928), p. 4. [Traduït al castellà a Combalía 1990, p. 206-213 i Rowell 2002, p. 148-158. Reedició: Sabadell, Fundació La Mirada, 1993].

1929

XURRIGUERA, Ramon. "Una estona amb Joan Mirñ". *La Publicitat.* Barcelona. vol. 51, n. 17.218 (15-06-1929), p. 6. [Traduït al castellà a Combalía 1990, p. 240-243].

LEIRIS, Michel. "Joan Mirñ". *Documents.* París. vol.1, n. 5, octubre 1929. [Traduït al castellà a Combalía 1990, p. 257-260].

MIRÓ, Joan. [Declaracions]. *Variétés*. Brusel·les. [n. extraordinari dedicat a « El Superrealisme en 1929 »]. [Fragment reproduït a GASCH, S. "Revistes". *La Veu de Catalunya*. Barcelona. (05-07-1929). Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 169].

1931

MELGAR, Francisco. "Artistas espaðoles en Parìs: Juan Mirñ", *Ahora.* Madrid. (24-01-1931), p.16-18. [Reproduït a Rowell 1986, p. 114-117]

1933

TÉRIADE, E. "Émancipation de la peinture". *Minotaure.* París. any 1, n. 3-4, (desembre 1933), p. 9-20. [Miró p. 18]. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 182-183]

1936

DUTHUIT, Georges. "Où allez-vous, Mirñ?". *Cahiers d'Art.* París. vol. 11, n. 8-10, p. 261-264. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 213-220]

ESTIVILL, Angel, "Juan Mirñ, el pintor puro: Dadas... Dada... Dadaismo". *La Noche.* Barcelona. (18-02-1936), p. 16-17.

GERHARD, Robert; Joan MIRÓ ; J.V. FOIX. "«Ariel». Música, maquetas e ideas para un ballet". *Musica Viva.* Brussel·les. n. 2 (juliol 1936), p. 8-13. [Traduït al català a *Miró en escena* 1994, p. 200-01]

1938

MIRÓ, Joan. "Je réve d'un grand atelier". *XXe Siècle.* París. any 1, n. 2 (maig-juny 1938), p. 25-28. [Traduït a l'anglès: "I Dream of a Large Studio" a *Joan Miró : Exhibition of Early Paintings*. New York: Pierre Matisse Gallery, 1940; Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 226-229]

1939

DUTHUIT, Georges. « Enquête ». *Cahiers d'Art.* París. vol. 14, n. 1-4, p. 65-73. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 233-234]

MIRÓ, Joan. « [Le Carnaval d'Arlequin] ». *Verve*. París. vol. 1, n. 4 (gener-març 1939), p. 85. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 230-231].

1946

MIRÓ, Joan. "Jeux poétiques". *Cahiers d'art.* París. vol. 20-21 (1945-1946), p. 269-272.

1947

"Joan Mirñ um dos "seis" grandes pintores da escola sobre-realista, camarada de Picasso e de Matisse, atravessa Lisboa a caminho da América". *O Seculo.* Lisboa. (09-02-1947), p. 1 i 2. [Conversa amb el redactor, no identificat, i els artistes portuguesos Almada Negreiros i António Dacosta].

A.M. "5 minutos de palestra com o artista Joan Mirñ". *O primeiro de Janeiro.* Lisboa. [suplement *Artes e Letras*], (12-03-1947), p. 14 i 15.

GÓMEZ SICRE, José. "Encuentro con Joan Mirñ". *El Nacional.* Caracas. (02-11-1947).

DEL ARCO, [Manuel]. "Vd. Dirá... JUAN MIRÓ", *Diario de Barcelona*. Barcelona. (12-12-1947), p. 2.

1948

LEE, Francis. "Interview with Mirñ". *Possibilities.* Nova York. n. 1 (hivern 1947-1948), p. 66-67. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 286-289].

SWEENEY, James Johnson. "Joan Mirñ: Comment and Interview". *Partisan Review.* Nova York. vol. 15, n. 2 (febrer 1948), p. 206-212. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 290-297].

GUILLY, René. "En déballant avec Joan Mirñ ses sculptures et ses tableaux de terre cuite". *Combat.* París. (23-10-1948).

P. [ierre] D. [escargues]. "Joan Mirñ, céramiste est de retour à Paris". *Arts*. París. (29-10-1948).

1950

WIZNITZER, Louis. "Juan Miro fala a "Letras e Artes"". *Letras e Artes*. (02-07-1950).

1951

SANTOS TORROELLA, Rafael. "Mirñ aconseja a nuestros pintores jóvenes. Huir de lo fácil y conservar el sentido racial espaðol". *Correo Literario*. Madrid. n. 20, (15-03-1951), p. l. [Reproduït a Rowell 1986, p. 225-227].

DEL ARCO, [Manuel]. "FRENTE A LA FAMA. La gente conocida vista por Del Arco. JOAN MIRÓ". *Destino*. Barcelona. (20-01-1951), p. 6-7.

CHARBONNIER, Georges. [Entrevista radiofònica realitzada el dia 19-01-1951 per a la R.T.F.]. Publicada amb el tìtol: "Entretien avec Joan Mirñ" a *Le Monologue du peintre*, París, Julliard, 1959. Reeditada per

Éditions Guy Durier, 1980, p. 129-139; Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 302-310; i *El País.* Madrid. (05-10-1997), [suplement dominical], p. 138-141, amb el tìtol: "Mirñ, el color de un pesimista"].

1953

GASCH, Sebastiá. *Expansió de l'art català al món*, Barcelona: Clarasó. [Conté la transcripció de cartes escrites per Miró a S. Gasch].

1956

BERNIER, Rosamond. "Mirñ céramiste". *L'Oeil*. París. n. 17 (maig 1956), p. 46 i 49-53. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 321-324].

A.J. "Portrait d'un artiste Joan MIRO". *Arts*. París. (25-07-1956).

1957

ASHTON, Dore. "Mirñ-Artigas". *Grafts Horizons*. vol. 17, febrer 1957, p. 16-20.

VOLBOUDT, Pierre. « A chacun sa réalité ». *XXe Siècle.* París. n. 9 (juny 1957), p. 21-35, [Miró p.24]. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 327-328].

SCHEIDEGGER, Ernst. *Joan Miró: Gesammelte Schriften, Fotos, Zeichnungen,* Zuric, Arche, 1957. [Inclou les traduccions a l'alemany de les entrevistes de Georges Duthuit: "Où allez-vous, Mirñ?". *Cahiers d'Art.* París. vol. 11, n. 8-10, 1936, p. 261-264 ; i de Rosamond Bernier : "Mirñ céramiste". *L'Oeil.* París. n. 17 (maig 1956), p. 46 i 49-53]

CELA, Camilo José. "La llamada de la tierra: Acta de un monñlogo de Joan Mirñ", Palma de Mallorca-Madrid, *Papeles de Son Armadans,* Any II, Tom VII, N. XXI, (desembre 1957), p. 227-239.

1958

MIRÓ, Joan. "Ma dernière oeuvre est un mur". *Derrière le Miroir.* París. n. 107-109 (juny-agost 1958), p. 24-29. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 329-333].

RODITI, Edouard, "Interview with Mirñ". *Arts.* Nova York. vol. 33,

n. 1 (octubre 1958), p. 38-43. Publicada posteriorment a RODITI, E, *Dialogues. Conversations with European Artists at Mid-Century*, London, Lund Humphries, 1990 (1960), [Miró p. 92-97]

1959

CHARBONNIER, Georges. *Le Monologue du peintre.* París : René Julliard. [Miró p. 119-129].

TAILLANDIER, Yvon. "Je travaille comme un jardinier". Declaracions recollides per Yvon Taillandier, *XXe Siècle.* París. vol. 1, n. 1 (15-02-1959), p. 4-6 i 15. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 334-342].

SAARINEN, Aline B. « A Talk with Miró about his Art". *The New York Times*. Nova York. (24-05-1959), p. 17.

MIRÓ, Juan. "Como hice los murales para la Unesco". *Blanco y Negro.* Madrid. n. 2457 (06-06-1959), p. 43-47.

MIRÓ, Joan. [Carta a J. Dupin des de Montroig, 09-10-1959. Esbós autobiogràfic]. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 75-77].

1960

CALDENTEY, Quinito. "Crñnica de Mallorca. Joan Mirñ, en su estudio de Palma". *El Noticiero Universal*. Barcelona. (18-06-1960), p. 13.

GUILLÉN, Mercedes. *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París.* Madrid: Taurus. [Miró p. 19-23].

VALLIER, Dora. "Avec Mirñ". *Cahiers d'Art.* París. n. 33-35, p. 161-174. Reeditada a *L'intérieur de l'art*. 1982. París : Seuil. [Entrevistes amb Braque, Léger, Villon, Miró i Brancusi].

MIRÓ, Joan. [« Poema »]. A: *Alexander Calder-Joan Miró*. [12-11-1960, catàleg d'exposiciñ]. Perls Galleries. Nova York. 1961. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 343].

1961

BERNIER, Rosamond. "Propos de Joan Mirñ". *L'Oeil.* París. n. 79-

80 (juliol-agost 1961), p.12-19. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 344-348].

1962

CHEVALIER, Denys. "Mirñ". *Aujourd'hui. Art et architecture*. París. n. 39 (novembre 1962), p. 6-13. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 349-360].

1963

DEL ARCO, Manuel. "Mano a Mano. Joan Mirñ". *La Vanguardia Española*. Barcelona. (26-10-1963), p. 25.

DEL ARCO, M. "Joan Mirñ saliñ de su escondite". *Gaceta Ilustrada*. Barcelona. (23-11-1963). [Inclou algunes breus declaracions de l'anterior entrevista].

SCHNEIDER, Pierre. "Au Louvre avec Mirñ". *Preuves.* París. n. 154 (desembre 1963), p. 35-44.

GASCH, Sebastià. *Joan Miró*. Barcelona : Alcides. [Conté transcripció de cartes escrites per Miró a S. Gasch].

1964

GOLDAINE, Louis; ASTIER, Pierre. *Ces peintres vous parlent.* París : Les Éditions du Temps, p. 72-75.

LENZ, Jean Pierre. "Les six plus grands peintres surréalistes choisissent et commentent pour *Réalités* le tableau auquel lis tiennent le plus". *Réalités.* París. n. 219 (abril 1964), p. 46 i 47.

DEL ARCO, Manuel. "Mano a Mano. Joan Mirñ". *La Vanguardia Española*. Barcelona. (13-12-1964), p. 37.

1965

MIRÓ, Juan, "Une histoire de respiration". *Le Nouvel Observateur.* París. n. 27 (20-5-1965), p. 30.

MIRÓ, Joan. « Memòria de Francesc d'A. Galì ». *Serra d'Or*. Abadia de Monserrat. (Novembre 1965), any 7, n. 11, p. 45. [Carta amb motiu de la seva defunció].

1966

DEL ARCO, Manuel. "Joan Mirñ". *La Vanguardia Española*. Barcelona. (01-04-1966), p. 23.

PORCEL, Baltasar. "Joan Mirñ, o l'equilibri fantàstic". *Serra d'Or.* Abadia de Monserrat. any 8, n. 4 (15-04-1966), p. 39-50.

[sense autor]. *Mainichi* [diari japonès, Kyoto], (27-09-1966). [Fragments de declaracions reproduïts a Cabañas 2000, p. 17, 25, 52].

[sense autor]. *Mainichi* [diari japonès, Kyoto], (29-09-1966). [Fragments de declaracions reproduïts a Cabañas 2000, p. 17, 27, 29-32].

YAGI, Kazuo. S/T. *Mainichi* [diari japonès, Kyoto], (13-10-1966). [Fragments de declaracions reproduïts a Cabañas 2000, p. 26].

LANG, Jane. "Mirñ, le pape et le poéte; Fable orientale". *Arts Loisirs.* París. n. 55 (octubre 1966), p. 38-39.

MIRÓ, Joan. "Un grand prince de l'esprit". *XXe Siècle.* París. n. 27 (desembre 1966).

1967

PERMANYER, Lluís. *43 respostes catalanes al qüestionari Proust.* Barcelona : Proa. [Miró p. 61-65].

1968

MIRÓ, Joan. "Letters". *Newsweek.* Nova York. (26-2-1968), p. 1. [Reproducciñ d'una carta que Mirñ va enviar a l'editor de la revista en contra de la Guerra del Vietnam].

BOURCIER, Paul. "Au coeur de la joie". *Les Nouvelles Littéraires*. París. (08-08-1968), p. 8-9. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 363-364].

[sense autor]. "Joan Mirñ: „Quiero que Cataluða consiga una irradiaciñn universal'". *El Correo Catalán*. Barcelona. (05-10-1968), p. 21.

FIFIELD, W. "Mirñ: An Interview in Mallorca". *Arts Magazine.* Nova York. vol. 43, n. 3, (novembre 1968), p. 17-19.

DEL ARCO, [Manuel]. "Los personajes son de carne y hueso; Joan Mirñ". *Tele-Expres.* Barcelona. (14-12-1968).

SERRA, Pere A. "Entrevista en tres actes i pròleg amb Joan Mirñ". *Majorca DailyBulletin.* Palma. (31-12-1968), p. 13-14. [Reeditada, en part, a Serra 1984, p. 277-278].

PIZÁ, Antonio. "Joan Mirñ on Mirñ". *Majorca Daily Bulletin.* Palma. (31-12-1968), p. 15-16.

1969

RAMÍREZ DE LUCAS, J. "Con Joan Mirñ en su retiro laborioso de Palma de Mallorca". *Arquitectura.* Madrid. any 11, n. 126 (juny 1969), p. 49-52.

FRIEDMAN, Bruno. "Espìritu creador en el arte y en la ciencia: Entrevista con Joan Mirñ". *Impacto: Ciencia y sociedad.* Madrid. vol. 19, n. 4 (octubre-desembre 1969), p. 315-328.

MOREY, Guillem. "Conversa amb: Joan Mirñ". *Lluc*. Lluc (Mallorca). n. 579, (juny 1969), p. 10-12.

1970

ROWELL, Margit. "Interview. Unpublished (Margit Rowell)", a Rowell 1986, p. 278-280. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 367-368].

SWANSON, Dean. „The Artist's Comments". [Extractes d'una entrevista amb Joan Miró a Saint-PauI de Vence, 19 agost 1970]. A: *Miró sculptures*. Walker Art Center. Minneapolis. (03 octubre-28 novembre 1971), p. 15-19.

PENROSE, Roland. 1991 (1970). *Miró*. Barcelona: Destino.

1971

MIRÓ, Joan. *Le Lézard aux plumes d'or.* París: Louis Broder.

1972

MELIÀ, Josep. "El mundo secreto de Joan Mirñ". *ABC*. Madrid. (18-06-1972), p. 113-121. [Reeditat a Melià, Josep. 2003. *Obres completes. Escrits sobre art*. Vol. 3. Barcelona: Proa].

FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio. "Visita a Joan Mirñ". *Revista de Occidente.* Madrid. n. 112. (juliol 1972), p.1-10.

MIRÓ, Joan. "Calder, 1972". A: *Alexander Calder.* [catàleg d'exposiciñ]. Sala Pelaires. Palma. [Reproduït a *A/C. 1906-1939. Avantguardes a Catalunya* [catàleg d'exposiciñ], Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Catalunya-Fundació Caixa de Catalunya, 1992], p. 360.

JUNCOSA, Mª Dolors. "Joan Mirñ parla de Calder". *Lluc*. Lluc (Mallorca). n. 621, (desembre 1972), p. 15-16.

MIRÓ, Joan. [Poema datat el 23-12-1972 i dedicat a Marcel Duchamp], dins "Collective Portrait of Marcel Duchamp". A: *Marcel Duchamp.* [catàleg d'exposiciñ]. The Museum of Modern Art-The Philadelphia Museum of Art, Nova York. [Reproduït a Rowell 2002, p. 376]

1973

SANMARTÍ PLANAS, A. "Mirñ, genio y trabajo". *Gazeta del Arte.* Madrid. any 1, n. 2 (30-04-1973), p.16-18.

1974

HAHN, Otto. "Joan Mirñ. Interview par Otto Hahn". *Art Press.* París. n. 12 (juny-juliol 1974), portada i p. 4-5.

TAILLANDIER, Yvon. "Mirñ: maintenant, je travaille par terre...". *XXe Siècle.* París. any 36, n. 43 (desembre 1974), p. 15-19. (Nova sèrie). [Traduït a Rowell 2002, p. 369-374].

MIRÓ, Joan. *Ubu aux Baléares.* París: Tériade.

1975

MONEGAL, F.[ernando]. "Por el camino de Joan Mirñ". *La Vanguardia Española.* Barcelona. (04-12-1975).

1976

PICON, Gaëtan. *Joan Miró: Carnets Catalans. Dessins et textes inédits.* Geneve : Albert Skira; *Joan Miró: Catalan notebooks. Unpublished drawings and writings.* New York: Rizzoli, 1977; *Joan Miró: Carnets catalans. Dibuixos i escrits inèdits.* Barcelona: Polígrafa, 1980; *Joan Miró: Cuadernos catalanes. Dibujos y escritos inéditos.* Barcelona: Polígrafa, 1980; *Joan Miró. Los cuadernos catalanes*. Valencia-Múrcia: Institut Valencià d'Art Modern-Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Múrcia, 2002.

1977

MIRÓ, Joan. "Memoires de la rue Blomet", [Text transcrit per Jacques Dupin, 1977]. A: Rowell 1986; i *Joan Miró: A Retrospective*. 1987. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 159-166].

RAILLARD, Georges. *Ceci est la couleur de mes rêves: Entretiens avec Georges Raillard.* París : Seuil. *Conversaciones con Miró.* Barcelona: Granica, 1978. *Il colore dei miei sogni: Conversazione con Georges Raillard,* Milano: Emme Edizioni, 1979. [L„ediciñ al castellà emprada és de l'editorial Gedisa de Barcelona, 1998].

IBARZ, Joaquim. "Joan Mirñ, fiel a Catalunya y a la dignidad humana". *Tele-exprés*. (15-01-1977).

1978

PERMANYER, Lluìs. "Revelaciones de Joan Mirñ sobre su obra". *Gaceta Ilustrada.* Madrid-Barcelona. n. 1124 (23-04-1978), p. 45-46. [Reproduït a Rowell 1986, p. 289-295].

ACOLA, Miguel. "Mirñ rebelde: Quiero morir gritando mierda". *La Actualidad Española*. Madrid. n. 1351 (14-05-1978), p. 49-50. [Segons consta a l'article, aquesta entrevista fou publicada la setmana anterior al diari *Washington Post* [sic]]

AMÓN, Santiago. "Tres horas con Joan Mirñ". *El País Semanal.* Madrid. any 3, n. 62 (18-06-1978), p. 14-19. [Reproduït a Rowell 1986, p. 296-301].

AMÓN, Santiago, "Sulle tele di Mirñ é tornata la gioia", *Famiglia Cristiana* (25-06-1978), p. 64-70.

JANER MANILA, Gabriel, "Joan Miró: amb els dits plens de sol, de sang i de roselles". *Lluc.* Lluc (Mallorca). n. 680, (juliol-agost 1978), p. 7 i 8.

BERNARD, René, "*Miró à L'Express: La violence libère*". *L'Express.* París. (4/10-9-1978), p. 33 i 35. [Traduït al castellà a Rowell 2002, p. 395-398].

MARCHESSEAU, Daniel, "Interview de Joan Mirñ par Daniel Marchesseau à Saint-Paul de Vence le 14 octobre 1978". *L'Oeil.* París. n. 281 (desembre 1978), p. 36-37.

PORTA, Eduardo, « Procedimientos pictóricos utilizados por Joan Mirñ". *Actas del 2º Congreso de Bienes Culturales*. Teruel. p. 73-74.

1979

PERMANYER, Lluìs, "Mirñ gravant: «Jo sñc com un insecte»". Dins *Joan Miró:Homenatge a Gaudí. 100 gravats i 4 escultures recents (1978-1979).* Barcelona: Galeria Maeght. (juny-juliol 1979). Publicat en castellà com "Joan Mirñ, "Soy como un insecto"". *Batik*. Barcelona. n. 50, p. 57-59.

Joan Miró, Frederic Mompou, Pierre Vilar, Doctors Honoris Causa. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2-10-1979, p. 9-11. [Publicat a *Serra d'Or*. Barcelona. n. 242, amb el tìtol: "Llicñ introductòria sobre la concepciñ cìvica de l'artista". 1979.]

1980

GIBSON, Michael, "Mirñ: when I see a tree... I can feel that tree talking to me". *Art News.* Nova York. vol. 79, n. 1 (gener 1980), p. 52-56.

UMBRAL, Francisco. "Joan Mirñ". *El País.* Madrid. (11-10-1980).

FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. "Mirñ en el taller". *Guadalimar.* Madrid. n. 54 (novembre 1980), p. 12-17.

MACMILLAN, Duncan. "A Conversation with Joan Mirñ-Catalan". *Artscanada,* Toronto. vol. 37, n. 3, (desembre 1980-gener 1981), p. 1-5.

STICH, Sidra. 1980. "Joan Mirñ: The Development of a Sign Language" a *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, p. 8-64. [Inclou algunes declaracions de Mirñ a una entrevista feta per l'autora el mes de maig de 1978 a Barcelona]

1981

ROSE, Barbara. "Interview with Mirñ" (Barcelona, 30-06-1981)". A: *Miró in America* 1982, p. 119-120.

MIRÓ, J. "Pablo Picasso por Joan Mirñ". *El País.* Madrid. (24-10-1981). [Reeditat a Calvo Serraller, Francisco. (Coord.). 2000. *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*. Madrid: Ediciones El País, p. 95-97].

1983

MARTÍN, Fernando. *El Pabellón Español en la Exposición Mundial de París en 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

1984

SERRA, Pere. *Miró i Mallorca*. Barcelona: Polígrafa.

1986

ROWELL, Margit (ed.), *Joan Miró: Selected Writings and Interviews,* Boston: G.K. Hall. 1986. Reedició Nova York: Da Capo Press. 1995; *Joan Miró: Écrits et entretiens.* París: Daniel Lelong. 1995; *Joan Miró : Escritos y conversaciones*. Valencia-Murcia: Institut Valencià d'Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002.

1988

Obra de Joan Miró. 1988. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundaciñ Joan Miró.

1990

COMBALÍA, Victoria. *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1919-1929*. Barcelona: Destino.

COMBALÍA, Victòria. "Joan Mirñ: Cartas de estudiante y de soldado". *Rosa Cúbica.* Barcelona. n. 5 (hivem 1990-1991).

D'A. Palma. n. 5/6. (novembre 1990). [número especial de la revista del Col·legi d'Arquitectes de Balears: "Taller per a Joan Mirñ. Josep Lluìs Sert"].

1991

BEAUMELLE, Agnes de la; MONOD-FONTAINE, Isabelle ; SCHWEISGUTH, Claude. 1991. *André Breton : la Beauté convulsive*. París : Editions du Centre Georges Pompidou.

1993

Joan Miró, l'arrel i l'indret. Barcelona. Sala d'Exposicions Portal de Santa Madrona, 24 juny-31 octubre.

SANTOS-TORROELLA, Rafael. "Unas cartas de Mirñ a Dalmau". *Kalías. Revista de Arte.* València. semestre 1, n. 9.

SOBERANAS, Amadeu; Francesc FONTBONA (eds.). *Joan Miró: Cartes a J.F Ràfols (19 17/1958).* Barcelona: Editorial Mediterrània-Biblioteca de Catalunya.

ROWELL, Margit. "Joan Mirñ. Lettres à Léonce Rosenberg, Pierre Loeb, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Rebeyrol, Vassily et Nina Kandinsky". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne.* París. n. 43, (Primavera), p. 42-101.

MARÍ, Bartomeu. "Mirñ aðos treinta. El testimonio de *Cahiers d'Art*". *Kalías*. València. any 9, n. 9, p. 87-91.

Joan Miró 1893-1993. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Joan Miró. 1993. [catàleg d'exposiciñ]. Nova York: The Museum of Modern Art.

1994

MASSOT, Josep ; PLAYÀ, Josep, "Sis anys de correspondència entre Mirñ i Dalì". *Revista de Girona.* Girona. n. 164 (maig-juny 1994), p. 36-41.

Miró en escena. 1994. [catàleg d'exposiciñ]. Barcelona: Fundaciñ Joan Miró.

1995

KAMEDA, Masao. 1995. "Joan Mirñ to Nihon. Hónichi to te ni fureta nihonbi" [Joan Mirñ i Japñ. Els seus viatges a Japñ i l'apreciaciñ tàctil de la seva bellesa]. *Nihonbunkashi Kenkyu*. Nara (Japó). n. 213. (25-07-1995).

1998

MANENT, Albert; MEDINA, Jaume (a cura de). *Epistolari de Josep Carner*. Barcelona: Curial. Vol. 4. [Miró, p. 183-184].

1999

RUSSELL, John. *Matisse: Father & Son*. Nova York: Harry N. Abrams.

2000

CABAÑAS, Pilar. 2000. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Madrid: Electa.

CABAÑAS, Pilar. 2000. "Sobre la correspondencia inédita entre Joan Mirñ y Shûzó Takiguchi. Relaciñn personal y colaboraciñn artìstica". *Archivo Español de Arte*. Madrid. n. 291, julio-septiembre.

HAMMOND, Paul. 2000. *Constellations of Miró, Breton*. San Francisco: City Lights Books.

REUS, Jaume. "La "Sèrie Barcelona" de Joan Mirñ: aspectos procesuales y la inflexiñn hacia el gesto". *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte.* Granada: Universidad de Granada, vol. 1, p. 603-614.

2001

REUS, Jaume. "Joan Mirñ: el inicio del exilio interior. Palma de Mallorca 1940-1942". *Actas del Congreso "Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)".* Granada: Universidad de Granada, vol. 1, p. 823-836.

Fig. I. *Le vol de l'oiseau sur la plaine IV*, juliol 1939.

Fig. II. *Femme el oiseau dans la nuit*, 28-08-1939.

Fig. III. *Personnages et oiseau devant le soleil*, novembre 1939.

Fig. IV. *L'Échelle de l'évasion*, desembre 1939.

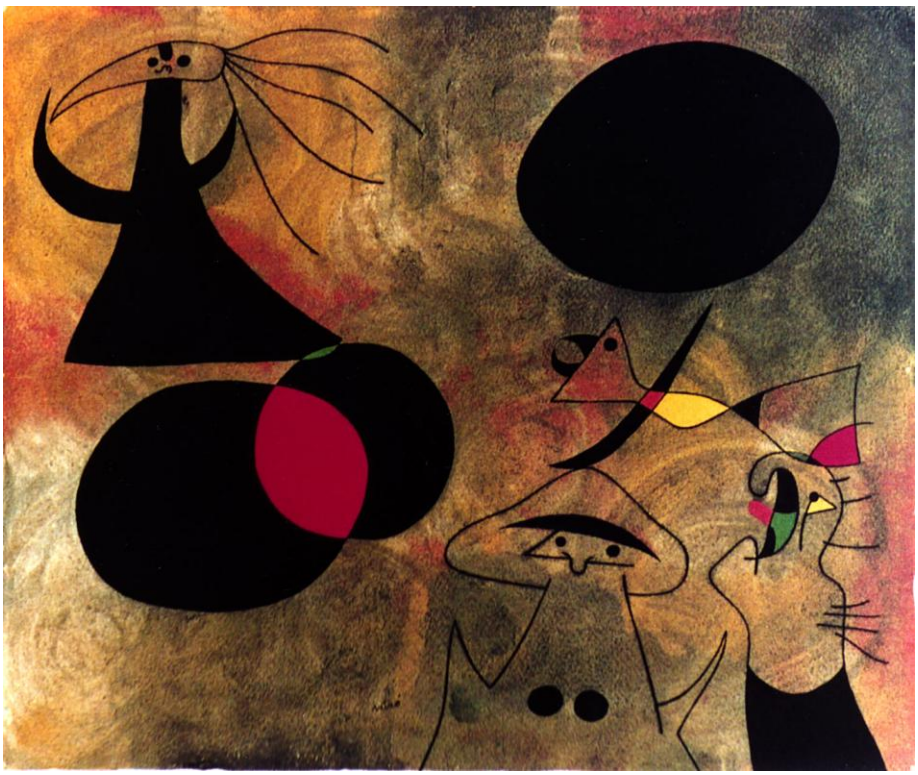


Fig. V. *Le Lever du soleil*, 21-01-1940. Sèrie *Constellations*.

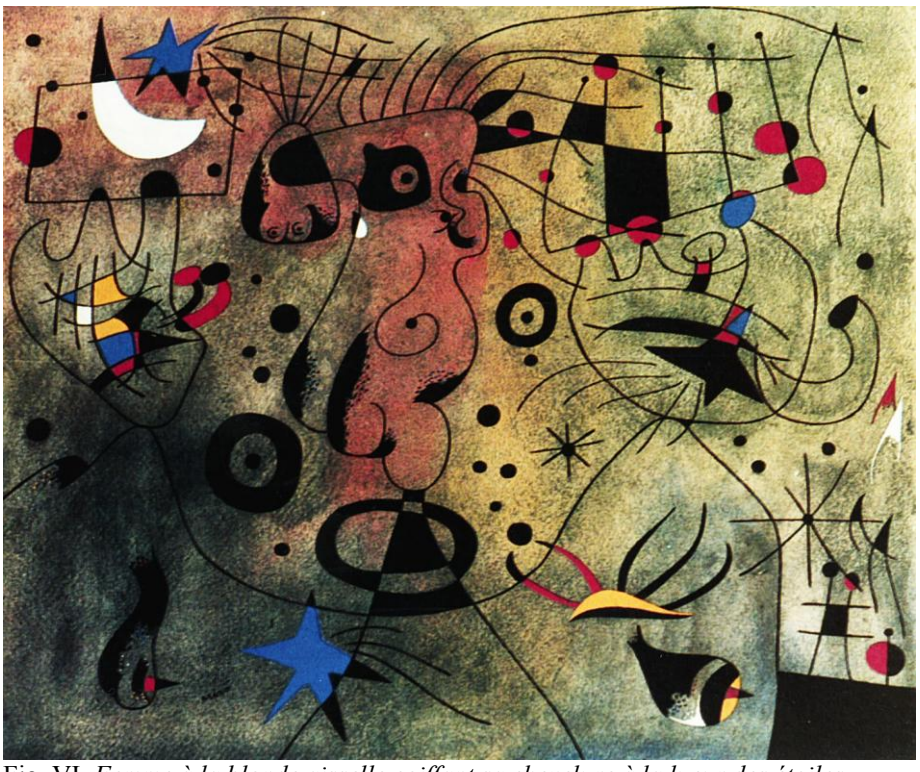


Fig. VI. *Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles*, 05-03-1940. Sèrie *Constellations*.

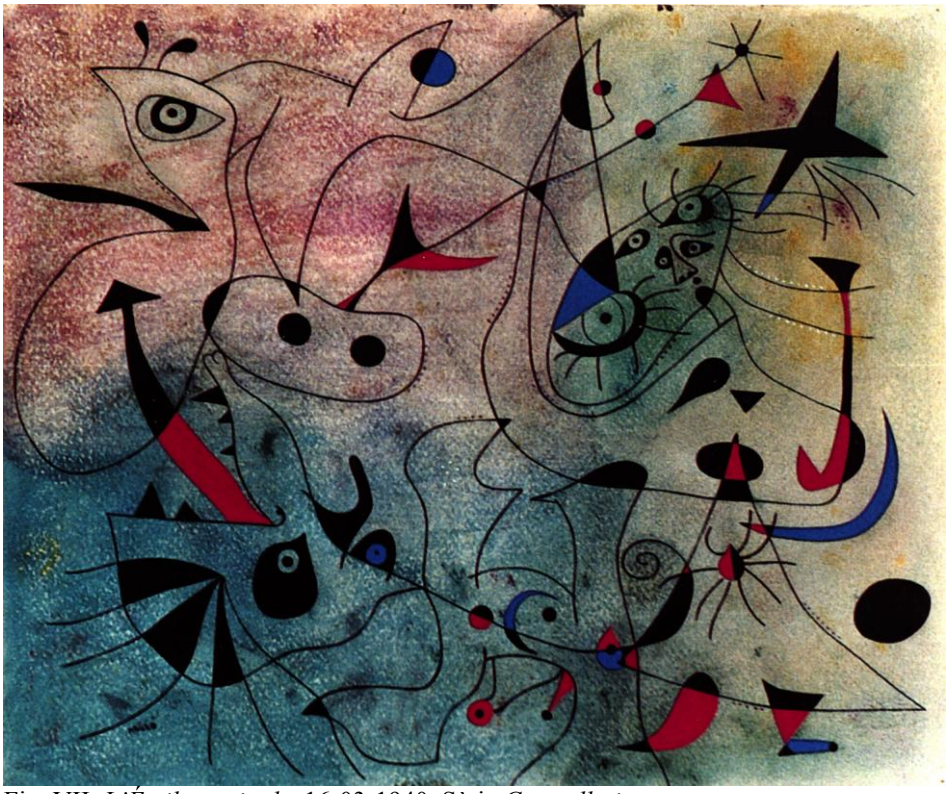


Fig. VII. *L'Étoile matinale*, 16-03-1940. Sèrie *Constellations*.

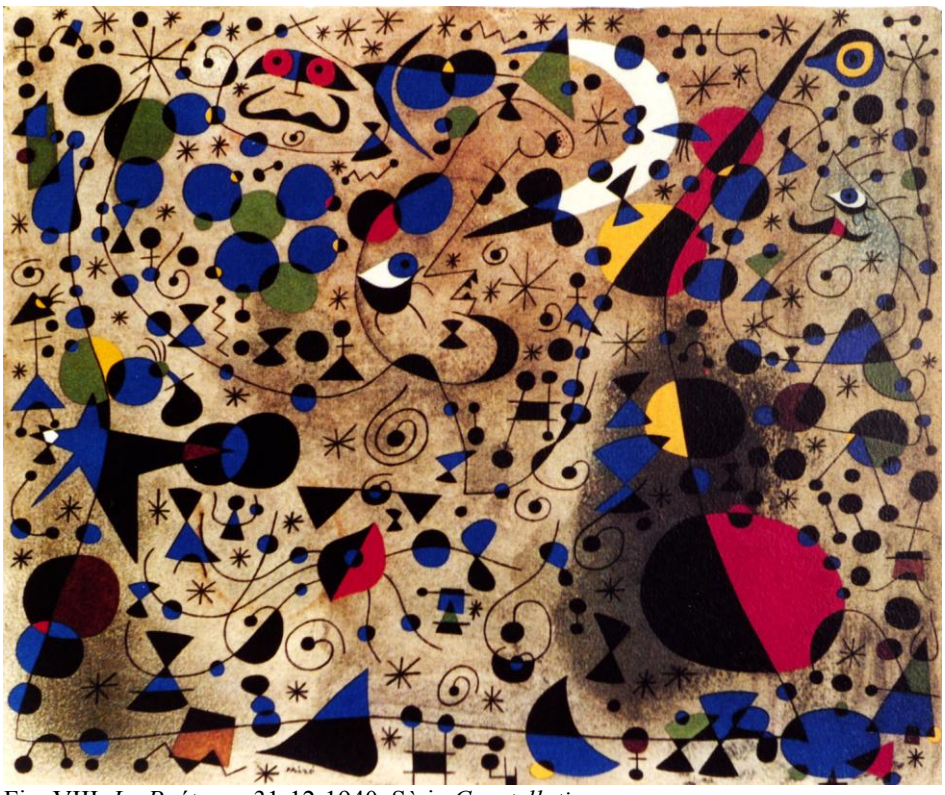


Fig. VIII. *La Poétesse*, 31-12-1940. Sèrie *Constellations*.

Fig. IX. *Le Bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, 23-07-1941. Sèrie *Constellations*.

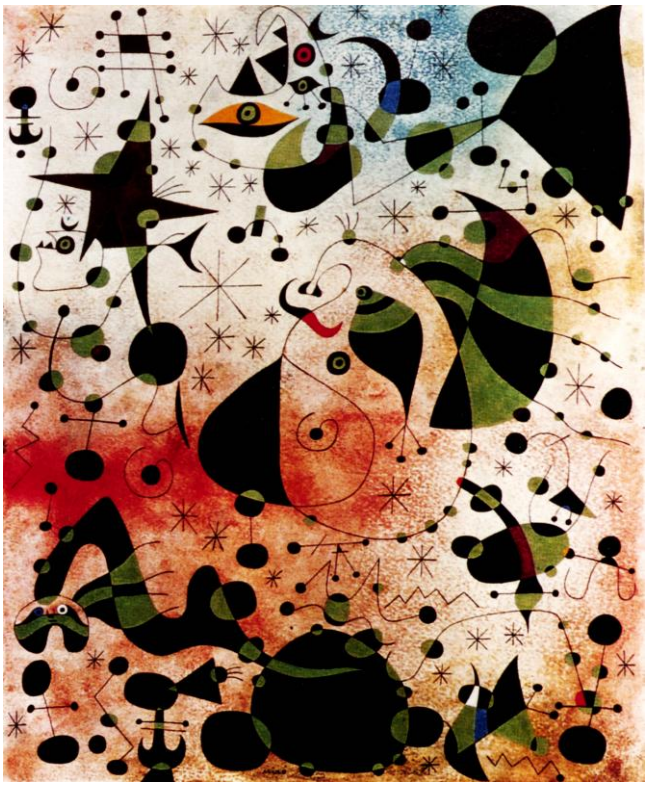


Fig. X. *Le Passage de l'oiseau divin*, 12-09-1941. Sèrie *Constellations*.

Fig. XI. *Nocturn prop del llac*, 1942.

Fig. XII. *Personnages devant le soleil*, 02-09-1942.

Fig. XIII. *Painting (with modern-style frame)*, 1943.

Fig. XIV. *Femmes, oiseaux, étoile*, 05-02-1943.

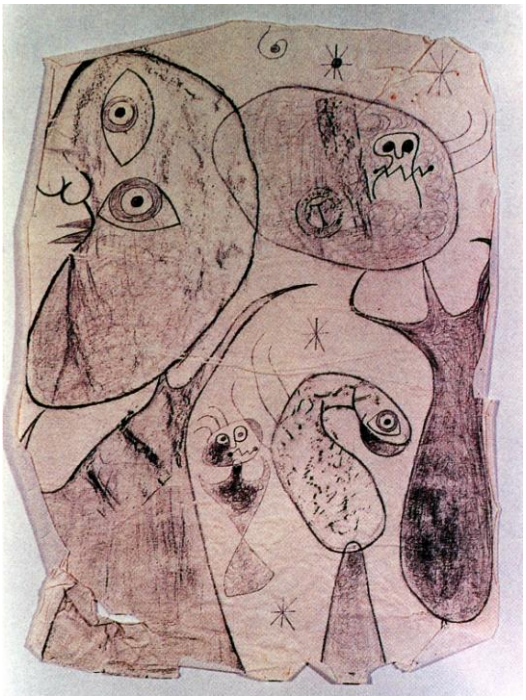
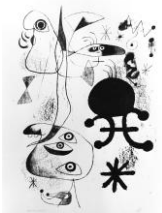


Fig. XV. Paper report. *Sèrie Barcelona* XVIII, 1944

Sèrie Barcelona XVIII



Sèrie Barcelona II.

Sèrie Barcelona XLI

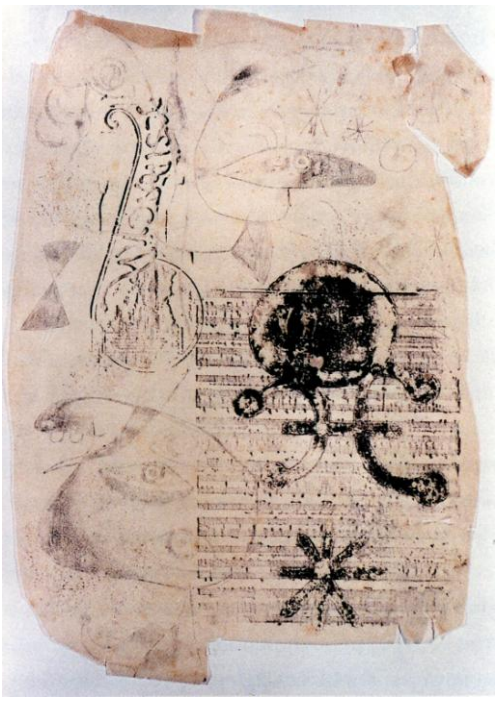


Fig. XVI. Paper report. *Sèrie Barcelona* II, 1944.

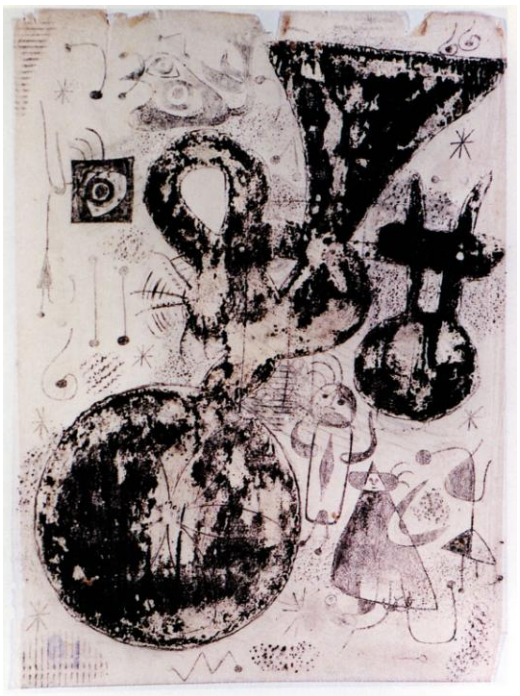


Fig. XVII. Paper report. *Sèrie Barcelona* XLI, 1944

Fig. XVIII. Fitxes de l'Arxiu Gomis-Prats, 1944. AJG

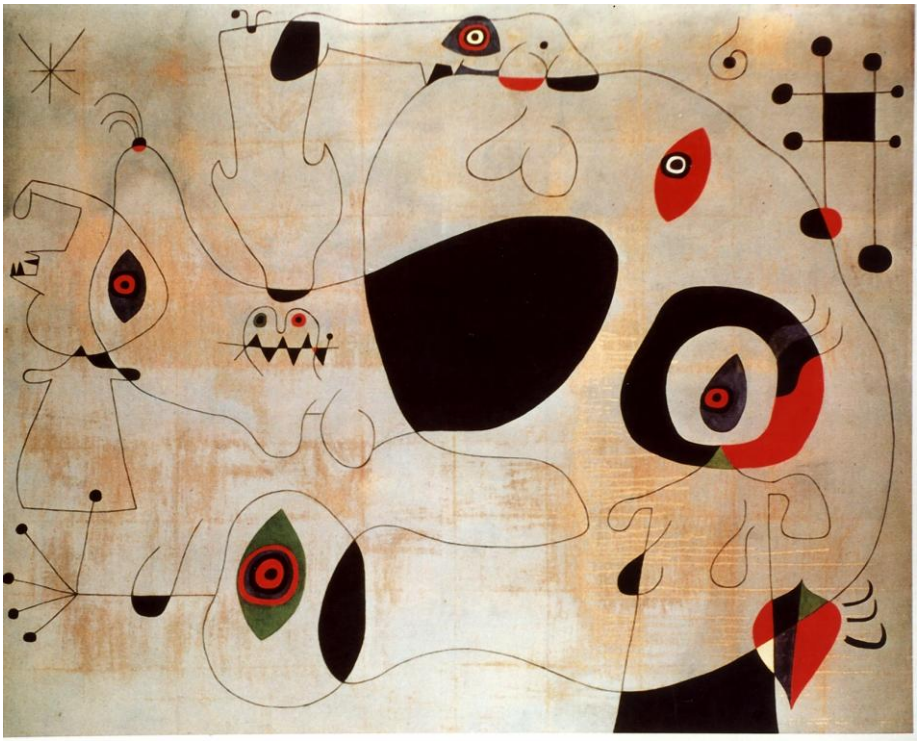


Fig. XIX. *Le Port*, 02-07-1945.

Fig. XX. *Danseuse espagnole*, 07-07-1945.

Fig. XXI. *Femme dans la nuit*, 1944.

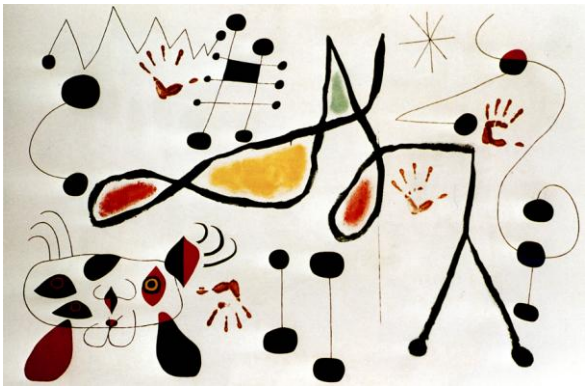


Fig. XXII. *Femme rêvant d'évasion*, 12-04-1945.

Fig. XXIII. *Femme entendant de la musique*, 11-05-1945.

Fig. XXIV. *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique*, 26-05-1945.

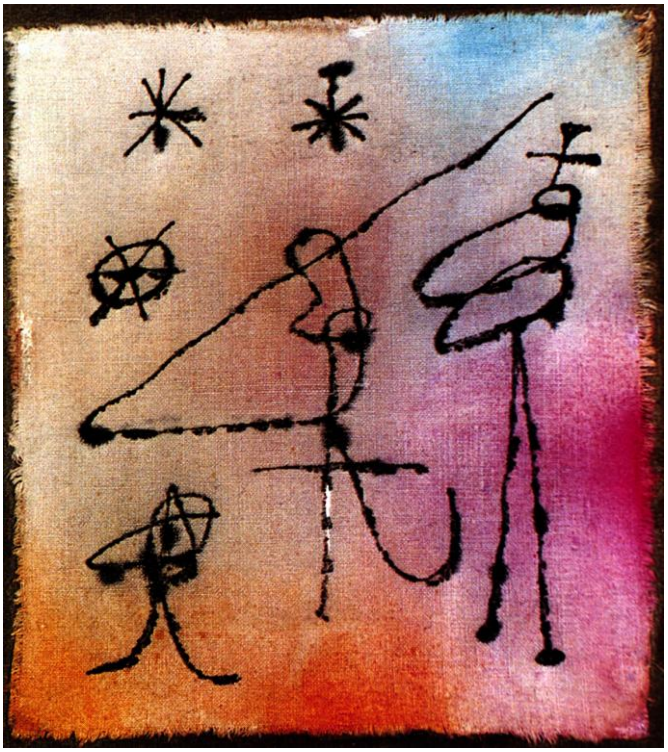


Fig. XXV. *Painting*, 1945.

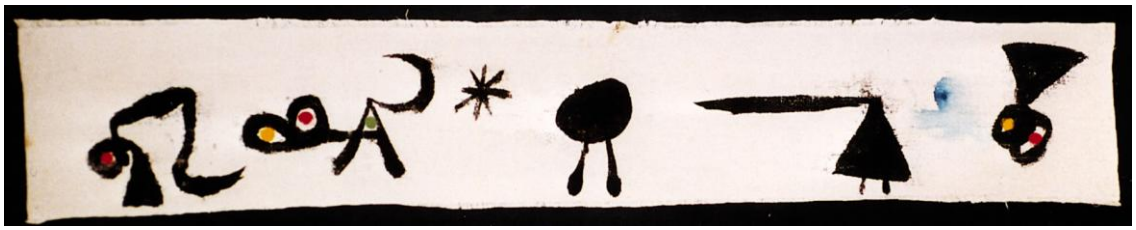


Fig. XXVI. *Personnages, oiseau, étoile*, 1944.

Fig. XXVII. *Femme, oiseaux, étoile*, 1945.

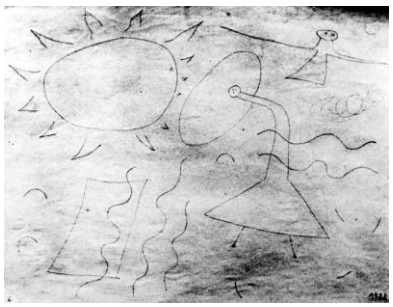


Fig. 1. Dibuix preparatori de *Le vol de l'oiseau sur la plaine* IV. 1939.

Fig. 2. *L'Oiseau-nocturne*, 30-08-1939. Sèrie *Varengeville I*.

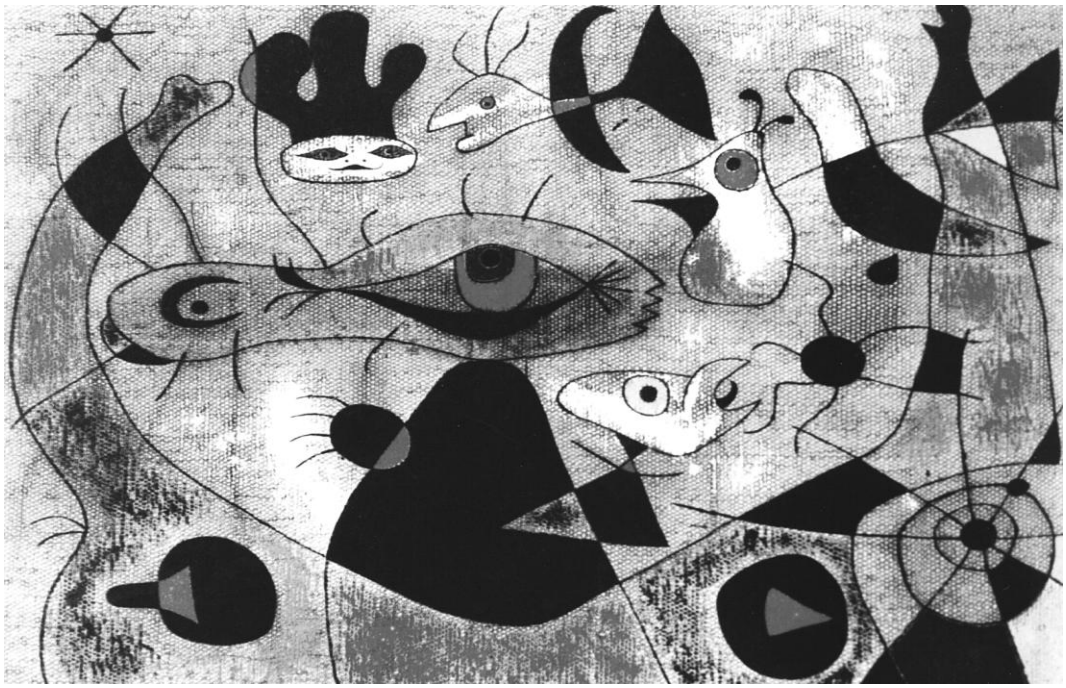


Fig. 3. *Une goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau réveille Rosalie endormie à l'ombre d'une toile d'araignée*. Desembre 1939. Sèrie *Varengeville II*.

Fig. 4. Pintures de *Las Batuecas* (Salamanca): *El Canchal del Zarzalón.*

Fig. 5. Pintures de *Las Batuecas* (Salamanca): Gran fris de *Las cabras pintadas.*

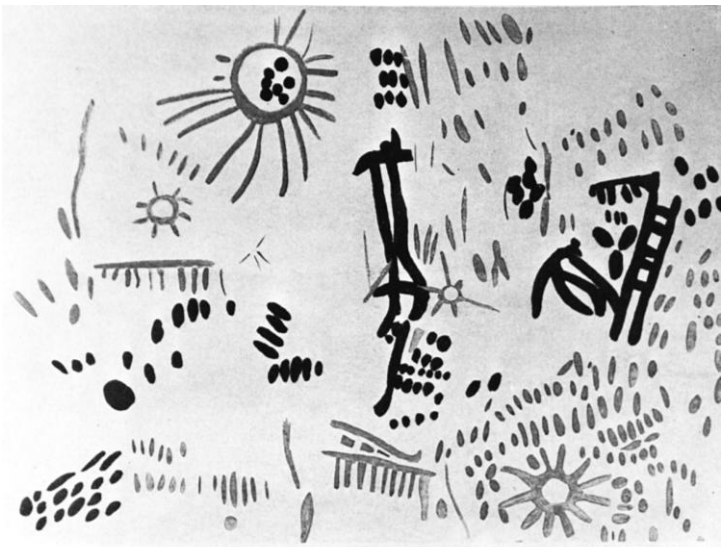


Fig. 6. Pintures de *Las Batuecas* (Salamanca): *Cueva del Cristo*.

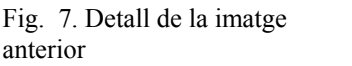


Fig. 7. Detall de la imatge anterior

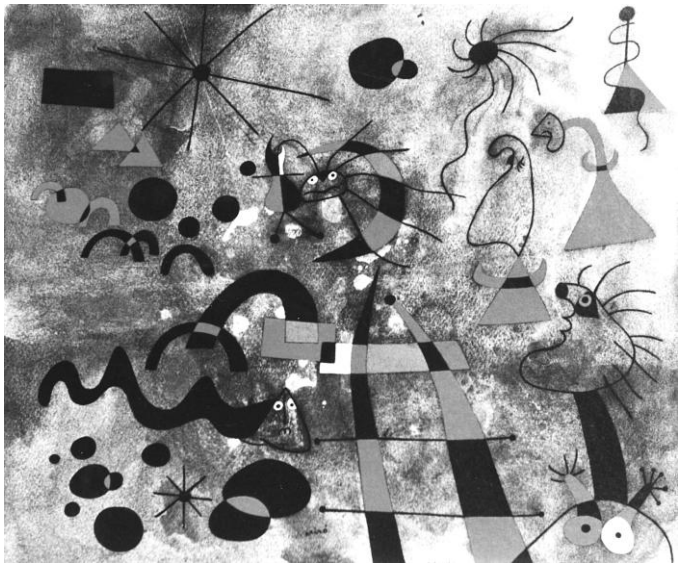


Fig. 8. *L'échelle de l'évasion*, 31-01-1940. Sèrie *Constellations*.

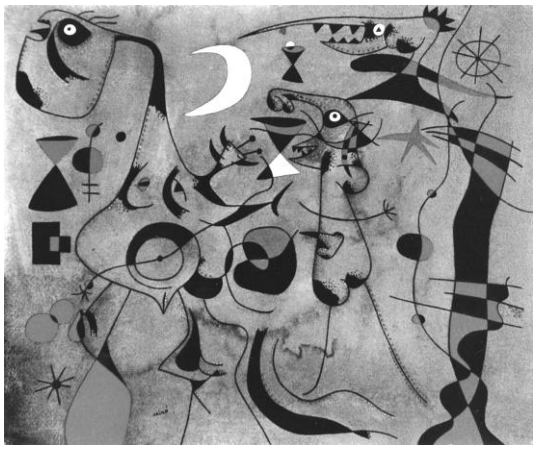


Fig. 9. *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*, 12-02-1940. Sèrie *Constellations*.

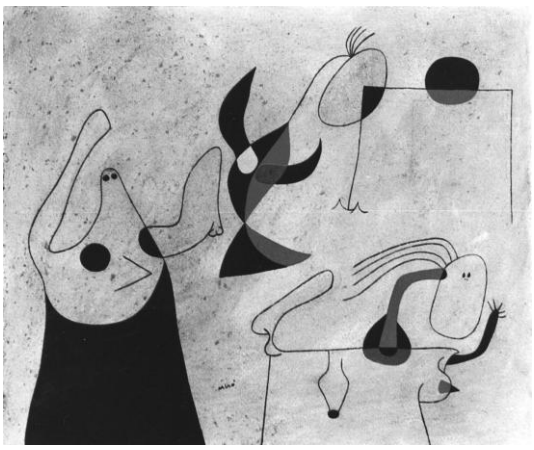


Fig. 10. *Femmes sur la plage*, 15-02-1940. Sèrie *Constellations*.

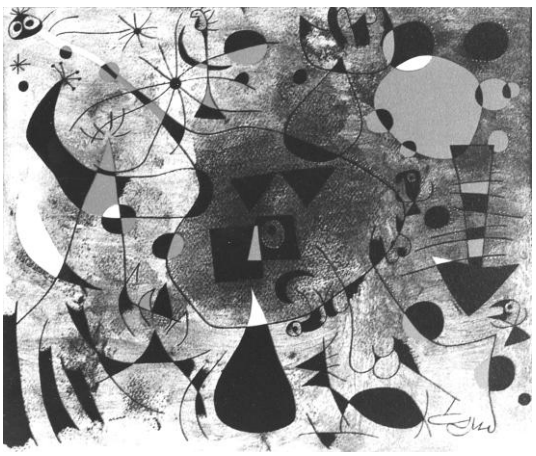


Fig. 11. *Personnage blessé*, 27-03-1940. Sèrie *Constellations*.

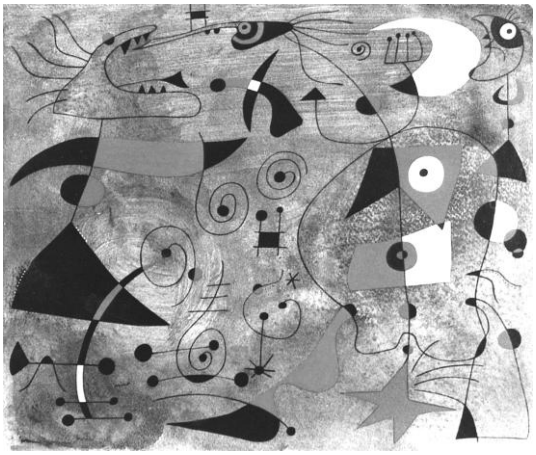


Fig. 12. *Femme et oiseaux*, 13-04-1940. Sèrie *Constellations*.

Fig. 13. *Femme dans la nuit*, 27-04-1940. Sèrie *Constellations*.

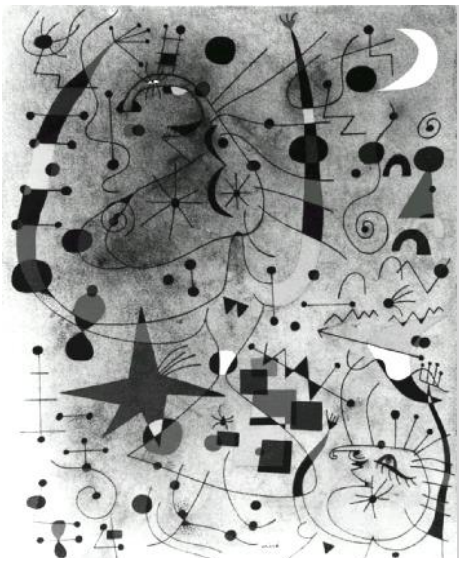


Fig. 14. *Danseuses acrobates*, 14-05-1940. Sèrie *Constellations*.

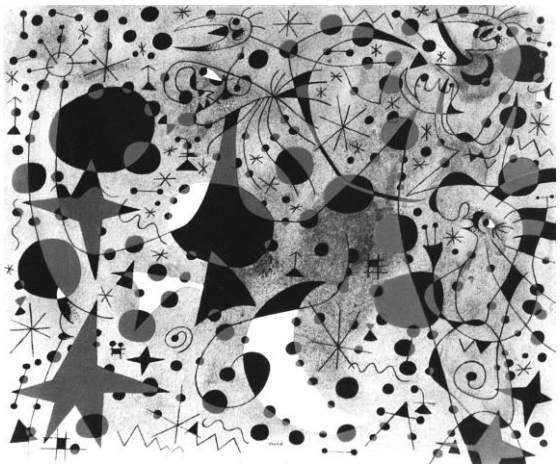


Fig. 15. *Le Chant du rossignol à minuit et la pluie matinale*, 04-09-1940.

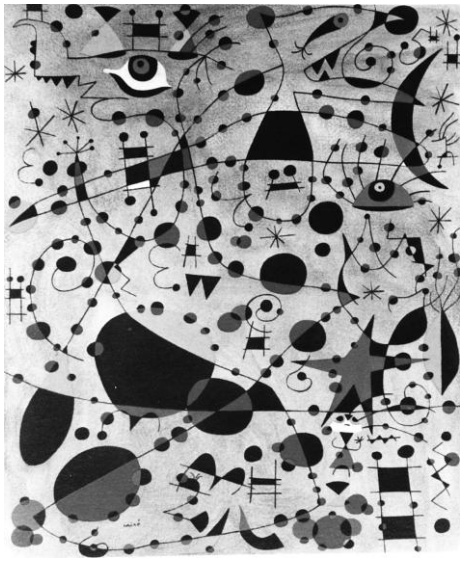


Fig. 16. *Le 13 l'échelle a frôlé le firmament*, 14-10-1940. Sèrie *Constellations*.

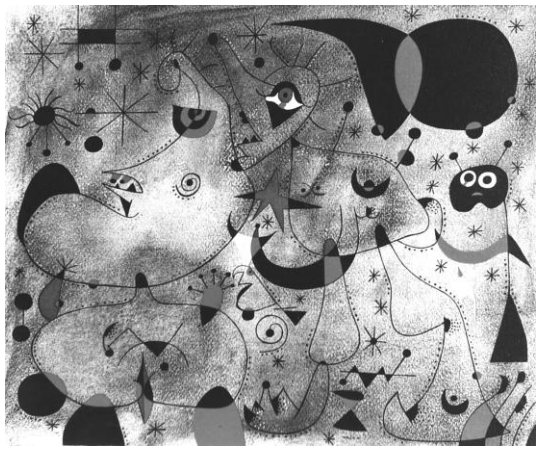


Fig. 17. *Nocturne*, 02-11-1940, Sèrie *Constellations*.

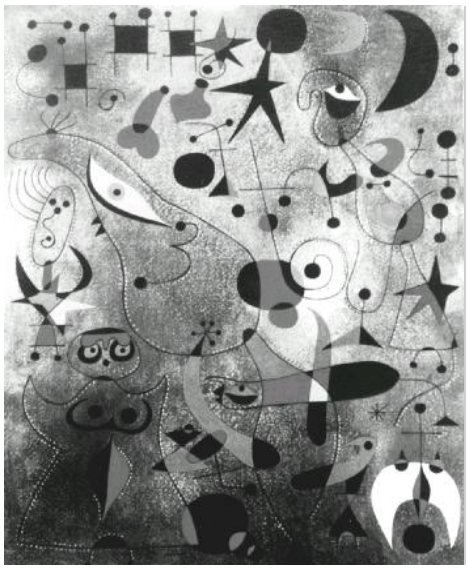


Fig. 18. *Le Réveil au petit jour*, 27-01-1941 Sèrie *Constellations*.

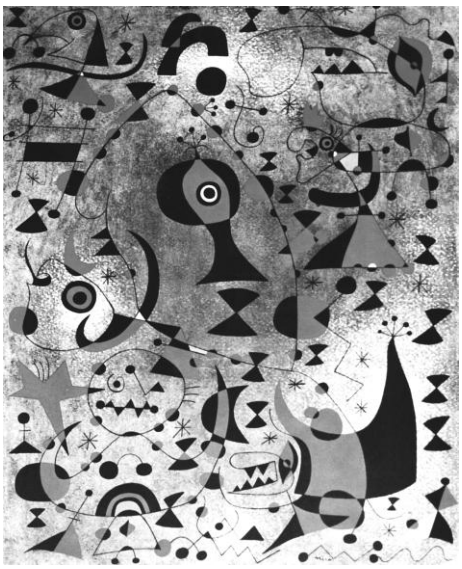


Fig. 19. *Vers l'arc-en-ciel*, 11-03-1941. Sèrie *Constellations*.

Fig. 20. *Femmes encerclées par le vol d'un oiseau*, 26-04-1941. Sèrie *Constellations*.

Fig. 21. *Femmes au bord du lac à la surface irisée par le passage d'un cygne*, 14-05-1941. Sèrie *Constellations*.

Fig. 22. *L'Oiseau-migrateur*, 26-05-1941. Sèrie *Constellations*.

Fig. 23. *Chiffres et constellations amoureux d'une femme*, 12-06-1941. Sèrie *Constellations*.

Fig. 24. *Le Crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux*, 14-08-1941. Sèrie *Constellations*.

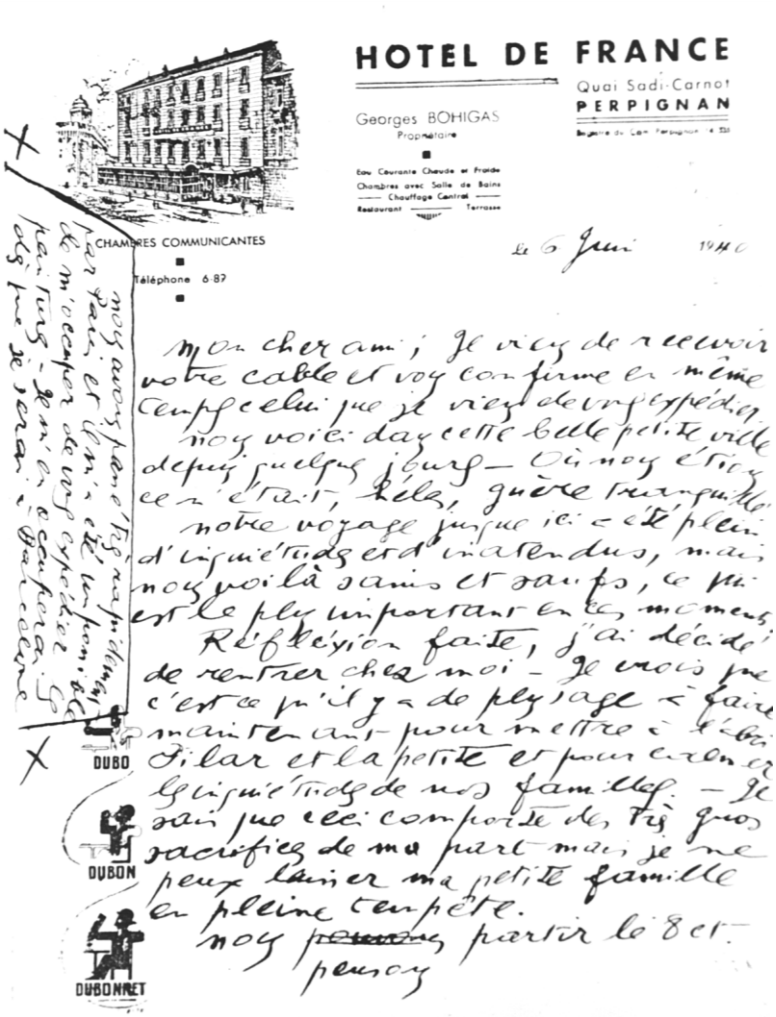
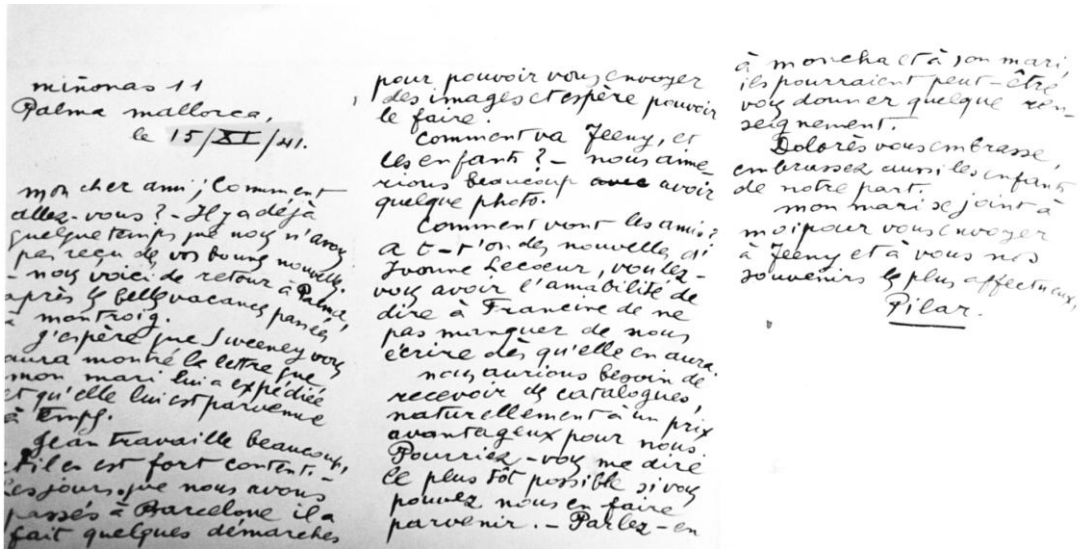


Fig. 25. Carta de Miró a Pierre Matisse, des de Perpignan, 06-06-1940.



miñonas 11
Palma mallorca,
le 15/XI/41.

mon cher ami, Comment allez-vous ? - Il y a déjà quelque temps que nous n'avons pas reçu de vos bonnes nouvelles. - nous voici de retour à Palma après 6 bell vacances passés à Montroig.

J'espère que Sweeney vous aura montré la lettre que mon mari lui a expédiée et qu'elle lui est parvenue à temps.

Jean travaille beaucoup, Pilar est fort content. - Les jours que nous avons passés à Barcelone il a fait quelques démarches pour pouvoir vous envoyer des images et espère pouvoir le faire.

Comment va Jeeny, et les enfants ? - nous aimerions beaucoup avoir quelque photo.

Comment vont les amis ? a-t-on des nouvelles de Yvonne Lecoeur, voulez-vous avoir l'amabilité de dire à Francine de ne pas manquer de nous écrire dès qu'elle en aura.

nous aurions besoin de recevoir des catalogues, naturellement à un prix avantageux pour nous. Pourriez-vous me dire le plus tôt possible si vous pouvez nous en faire parvenir. - Parlez-en à Moreka et à son mari, ils pourraient peut-être vous donner quelque renseignement.

Dolorès vous embrasse, embrasse aussi les enfants de notre part.

mon mari se joint à moi pour vous envoyer à Jeeny et à vous nos souvenirs les plus affectueux,

Pilar.

Fig. 26. Carta de Miró a Pierre Matisse, des de Palma, 15-11-1941.

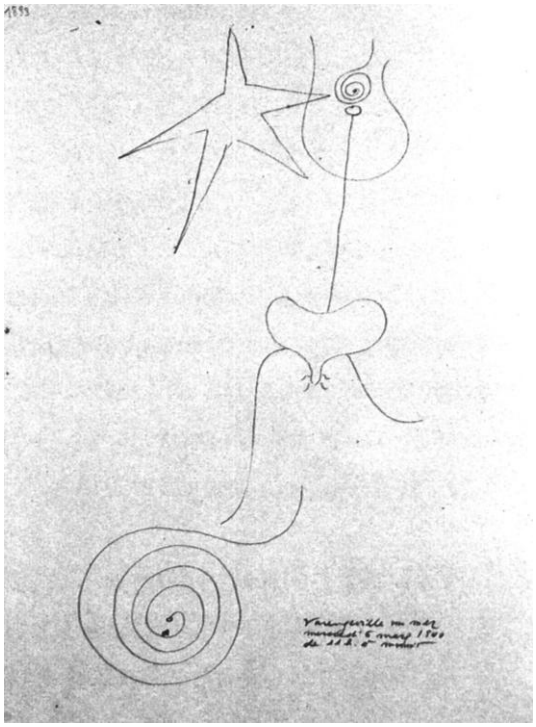


Fig. 27. Estudi de composició. FJM 1893. 06-03-1940. Temàtica *Danseuse*.

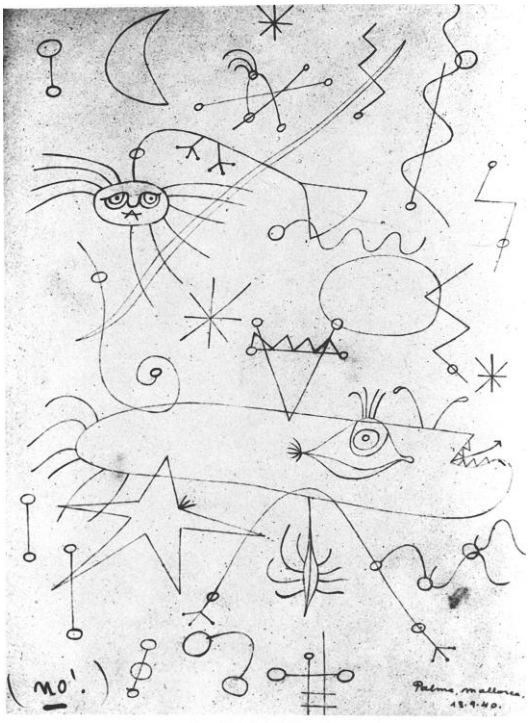


Fig. 28. Estudi de composició. FJM 1840. 14-09-1940.

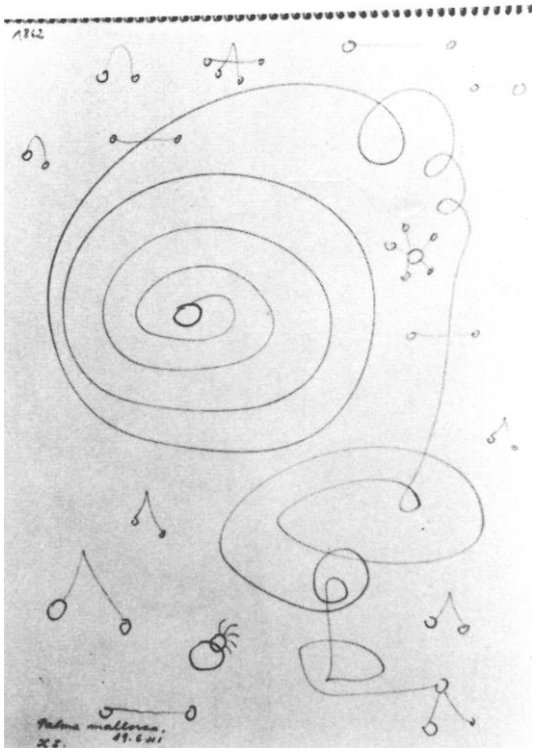


Fig. 29. Estudi de composició, FJM 1862 a. 19-06-1941. Temàtica *Evasion musique*.

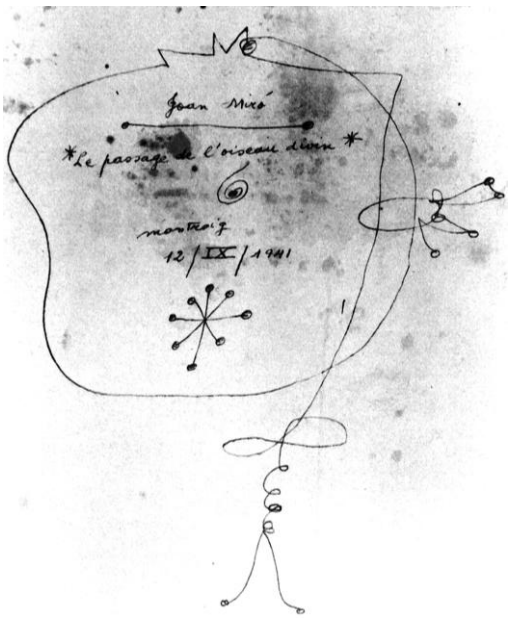
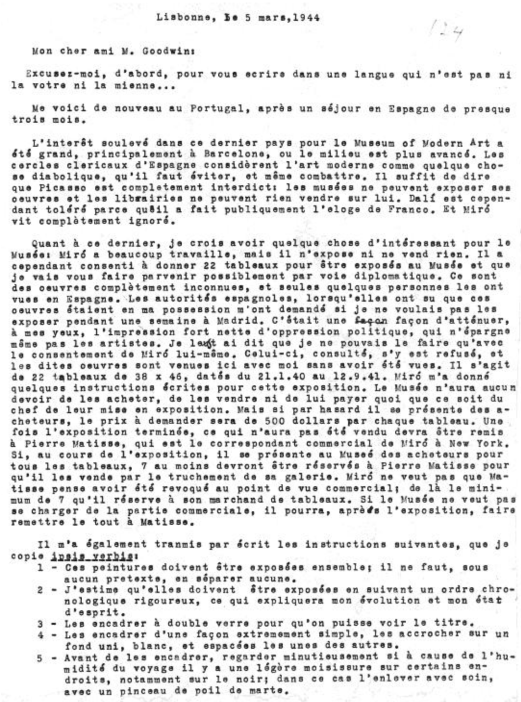


Fig. 30. Anvers de *Le passage de l'oiseau divin*, CRP-650. 12-09-1941.

Fig. 31. *Femme, oiseau, étoiles*, 1942.



Lisbonne, le 5 mars,1944

Mon cher ami M. Goodwin:

Excusez-moi, d'abord, pour vous ecrire dans une langue qui n'est pas ni la votre ni la mienne...

Me voici de nouveau au Portugal, après un séjour en Espagne de presque trois mois.

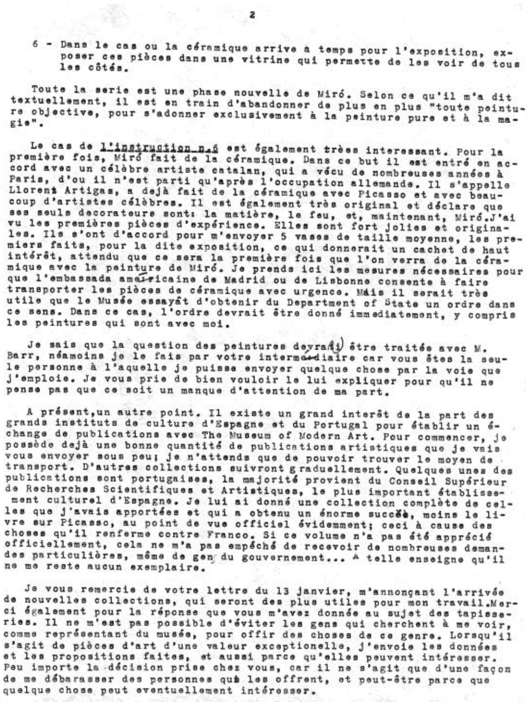
L'interêt soulevé dans ce dernier pays pour le Museum of Modern Art a été grand, principalement à Barcelone, ou le milieu est plus avancé. Les cercles clericaux d'Espagne considèrent l'art moderne comme quelque chose diabolique, qu'il faut éviter, et même combattre. Il suffit de dire que Picasso est completement interdict: les musées ne peuvent exposer ses oeuvres et les librairies ne peuvent rien vendre sur lui. Dalí est cependant toléré parce qu'il a fait publiquement l'eloge de Franco. Et Miró vit complètement ignoré.

Quant à ce dernier, je crois avoir quelque chose d'intéressant pour le Musée: Miró a beaucoup travaille, mais il n'expose ni ne vend rien. Il a cependant consenti à donner 22 tableaux pour être exposés au Musée et que je vais vous faire parvenir possiblement par voie diplomatique. Ce sont des oeuvres complètement inconnues, et seules quelques personnes les ont vues en Espagne. Les autorités espagnoles, lorsqu'elles ont su que ces oeuvres étaient en ma possession m'ont demandé si je ne voulais pas les exposer pendant une semaine à Madrid. C'était une ~~façon~~ façon d'atténuer, à mes yeux, l'impression fort nette d'oppression politique, qui n'épargne même pas les artistes. Je leur ai dit que je ne pouvais le faire qu'avec le consentement de Miró lui-même. Celui-ci, consulté, s'y est refusé, et les dites oeuvres sont venues ici avec moi sans avoir été vues. Il s'agit de 22 tableaux de 38 x 46, datés du 21.1.40 au 12.9.41. Miró m'a donné quelques instructions écrites pour cette exposition. Le Musée n'aura aucun devoir de les acheter, de les vendre ni de lui payer quoi que ce soit du chef de leur mise en exposition. Mais si par hasard il se présente des acheteurs, le prix à demander sera de 500 dollars par chaque tableau. Une fois l'exposition terminée, ce qui n'aura pas été vendu devra être remis à Pierre Matisse, qui est le correspondant commercial de Miró à New York. Si, au cours de l'exposition, il se présente au Museé des acheteurs pour tous les tableaux, 7 au moins devront être réservés à Pierre Matisse pour qu'il les vende par le truchement de sa galerie. Miró ne veut pas que Matisse pense avoir été revoqué au point de vue commercial; de là le minimum de 7 qu'il réserve à son marchand de tableaux. Si le Musée ne veut pas se charger de la partie commerciale, il pourra, après l'exposition, faire remettre le tout à Matisse.

Il m'a également tranmis par écrit les instructions suivantes, que je copie ipsis verbis:

1 - Ces peintures doivent être exposées ensemble; il ne faut, sous aucun pretexte, en séparer aucune.
2 - J'estime qu'elles doivent être exposées en suivant un ordre chronologique rigoureux, ce qui expliquera mon évolution et mon état d'esprit.
3 - Les encadrer à double verre pour qu'on puisse voir le titre.
4 - Les encadrer d'une façon extremement simple, les accrocher sur un fond uni, blanc, et espacées les unes des autres.
5 - Avant de les encadrer, regarder minutieusement si à cause de l'humidité du voyage il y a une légère moisissure sur certains endroits, notamment sur le noir; dans ce cas l'enlever avec soin, avec un pinceau de poil de marte.

Fig. 32. Carta de Paulo Duarte a Philip M. Goodwin, 05-03-1944, p. 1.



2

6 - Dans le cas ou la céramique arrive à temps pour l'exposition, exposer ces pièces dans une vitrine qui permette de les voir de tous les côtés.

Toute la serie est une phase nouvelle de Miró. Selon ce qu'il m'a dit textuellement, il est en train d'abandonner de plus en plus "toute peinture objective, pour s'adonner exclusivement à la peinture pure et à la magie".

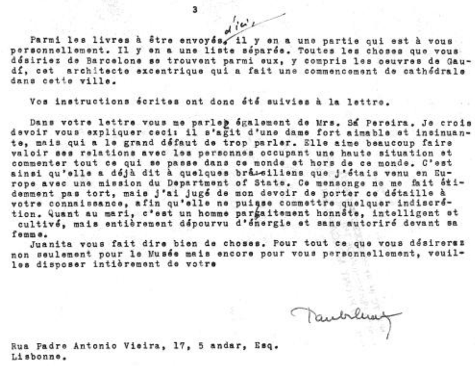
Le cas de l'instruction n.6 est également trèes interessant. Pour la première fois, Miró fait de la céramique. Dans ce but il est entré en accord avec un célèbre artiste catalan, qui a vécu de nombreuses années à Paris, d'ou il n'est parti qu'après l'occupation allemande. Il s'appelle Llorens Artigas, a dejà fait de la céramique avec Picasso et avec beaucoup d'artistes célèbres. Il est également très original et déclare que ses seuls decorateurs sont: la matière, le feu, et, maintenant, Miró. J'ai vu les premières pièces d'expérience. Elles sont fort jolies et originales. Ils s'ont d'accord pour m'envoyer 5 vases de taille moyenne, les premiers faits, pour la dite exposition, ce qui donnerait un cachet de haut intérêt, attendu que ce sera la première fois que l'on verra de la céramique avec la peinture de Miró. Je prends ici les mesures nécessaires pour que l'embassada américaine de Madrid ou de Lisbonne consente à faire transporter les pièces de céramique avec urgence. Mais il serait très utile que le Musée essayât d'obtenir du Department of State un ordre dans ce sens. Dans ce cas, l'ordre devrait être donné immediatement, y compris les peintures qui sont avec moi.

Je sais que la question des peintures devrait être traitée avec M. Barr, néamoins je le fais par votre intermédiaire car vous êtes la seule personne à l'aquelle je puisse envoyer quelque chose par la voie que j'emploie. Je vous prie de bien vouloir le lui expliquer pour qu'il ne pense pas que ce soit un manque d'attention de ma part.

A présent,un autre point. Il existe un grand interêt de la part des grands instituts de culture d'Espagne et du Portugal pour établir un échange de publications avec The Museum of Modern Art. Pour commencer, je possède dejà une bonne quantité de publications artistiques que je vais vous envoyer sous peu; je n'attends que de pouvoir trouver le moyen de transport. D'autres collections suivront graduellement. Quelques unes des publications sont portugaises, la majorité provient du Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques et Artistiques, le plus important établissement culturel d'Espagne. Je lui ai donné une collection complète de celles que j'avais apportées et qui a obtenu un énorme succès, moins le livre sur Picasso, au point de vue officiel évidemment; ceci à cause des choses qu'il renferme contre Franco. Si ce volume n'a pas été apprécié officiellement, cela ne m'a pas empéché de recevoir de nombreuses demandes particulières, même de gens du gouvernement... A telle enseigne qu'il ne me reste aucun exemplaire.

Je vous remercie de votre lettre du 13 janvier, m'annonçant l'arrivée de nouvelles collections, qui seront des plus utiles pour mon travail. Merci également pour la réponse que vous m'avez donnée au sujet des tapisseries. Il ne m'est pas possible d'éviter les gens qui cherchent à me voir, comme représentant du musée, pour offir des choses de ce genre. Lorsqu'il s'agit de pièces d'art d'une valeur exceptionelle, j'envoie les données et les propositions faites, et aussi parce qu'elles peuvent intéresser. Peu importe la décision prise chez vous, car il ne s'agit que d'une façon de me débarasser des personnes qui les offrent, et peut-être parce que quelque chose peut eventuellement intéresser.

Fig. 33. Carta de Paulo Duarte a Philip M. Goodwin, 05-03-1944, p. 2.



3

Parmi les livres à être envoyés d'ici, il y en a une partie qui est à vous personnellement. Il y en a une liste séparée. Toutes les choses que vous désiriez de Barcelone se trouvent parmi eux, y compris les oeuvres de Gaudí, cet architecte excentrique qui a fait une commencement de cathédrale dans cette ville.

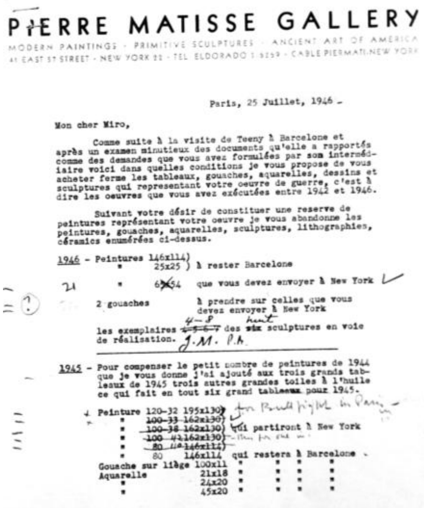
Vos instructions écrites ont donc été suivies à la lettre.

Dans votre lettre vous me parlez également de Mrs. Sá Pereira. Je crois devoir vous expliquer ceci: il s'agit d'une dame fort aimable et insinuante, mais qui a le grand défaut de trop parler. Elle aime beaucoup faire valoir ses relations avec les personnes occupant une haute situation et commenter tout ce qui se passe dans ce monde et hors de ce monde. C'est ainsi qu'elle a déjà dit à quelques brésiliens que j'étais venu en Europe avec une mission du Department of State. Ce mensonge ne me fait évidemment pas tort, mais j'ai jugé de mon devoir de porter ce détaille à votre connaissance, afin qu'elle ne puisse commettre quelquer indiscrétion. Quant au mari, c'est un homme parfaitement honnête, intelligent et cultivé, mais entièrement dépourvu d'énergie et sans autorité devant sa femme.

Juanita vous fait dire bien de choses. Pour tout ce que vous désirerez non seulement pour le Musée mais encore pour vous personnellement, veuilles disposer intièrement de votre

Rua Padre Antonio Vieira, 17, 5 andar, Esq.
Lisbonne.

Fig. 34. Carta de Paulo Duarte a Philip M. Goodwin, 05-03-1944, p.3.



PIERRE MATISSE GALLERY
MODERN PAINTINGS · PRIMITIVE SCULPTURES · ANCIENT ART OF AMERICA
41 EAST 57 STREET · NEW YORK 22 · TEL. ELDORADO 5-6269 · CABLE PIERMATI-NEW YORK

Paris, 25 Juillet, 1946 -

Mon cher Miro,

Comme suite à la visite de Teeny à Barcelone et après un examen minutieux des documents qu'elle a rapportés comme des demandes que vous avez formulées par son intermédiaire voici dans quelles conditions je vous propose de vous acheter ferme les tableaux, gouaches, aquarelles, dessins et sculptures qui representant votre oeuvre de guerre, c'est à dire les oeuvres que vous avez exécutées entre 1942 et 1946.

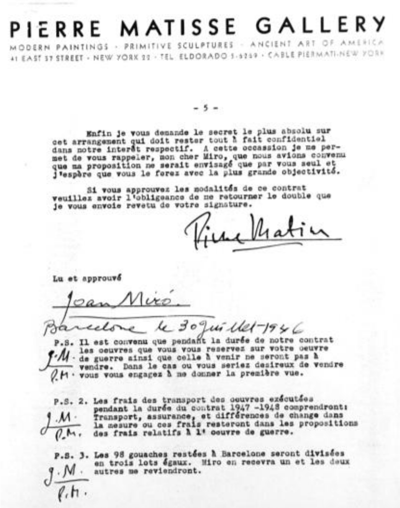
Suivant votre désir de constituer une reserve de peintures représentant votre oeuvre je vous abandonne les peintures, gouaches, aquarelles, sculptures, lithographies, céramics enumérées ci-dessus.

1946 - Peintures 146x114) 25x25) à rester Barcelone
" 65x54 que vous devez envoyer à New York
2 gouaches à prendre sur celles que vous devez envoyer à New York
les exemplaires ~~4-5-6-7~~ 4-8 des ~~six~~ huit sculptures en voie de réalisation. J.M. P.M.

1945 - Pour compenser le petit nombre de peintures de 1944 que je vous donne j'ai ajouté aux trois grands tableaux de 1945 trois autres grandes toiles à l'huile ce qui fait en tout six grand tableaux pour 1945.

Peinture 120-32 195x130
" ~~100-33 162x130~~
" ~~100-38 162x130~~ qui partiront à New York
" ~~100 162x130~~
" ~~80 146x114~~
" 80 146x114 qui restera à Barcelone
Gouache sur liège 100x11 " " " "
Aquarelle 21x18 " " " "
" 24x20 " " " "
" 45x20 " " " "

Fig. 35. Contracte de Miró amb Pierre



PIERRE MATISSE GALLERY
MODERN PAINTINGS · PRIMITIVE SCULPTURES · ANCIENT ART OF AMERICA
41 EAST 57 STREET · NEW YORK 22 · TEL. ELDORADO 5-6269 · CABLE PIERMATI-NEW YORK

- 5 -

Enfin je vous demande le secret le plus absolu sur cet arrangement qui doit rester tout à fait confidentiel dans notre interêt respectif. A cette occassion je me permet de vous rappeler, mon cher Miro, que nous avions convenu que ma proposition ne serait envisagé que par vous seul et j'espère que vous le ferez avec la plus grande objectivité.

Si vous approuvez les modalités de ce contrat veuillez avoir l'obligeance de me retourner le double que je vous envoie revetu de votre signature.

Pierre Matisse

Lu et approuvé

Joan Miró.
Barcelone le 30 juillet 1946

P.S. Il est convenu que pendant la durée de notre contrat les oeuvres que vous vous reservez sur votre oeuvre de guerre ainsi que celle à venir ne seront pas à vendre. Dans le cas ou vous seriez desireux de vendre vous vous engagez à me donner la première vue. J.M. P.M.

P.S. 2. Les frais des transport des oeuvres exécutées pendant la durée du contrat 1947 -1948 comprendront: Transport, assurance, et différences de change dans la mesure ou ces frais resteront dans les propositions des frais relatifs à l' oeuvre de guerre. J.M. P.M.

P.S. 3. Les 98 gouaches restées à Barcelone seront divisées en trois lots égaux. Miro en recevra un et les deux autres me reviendront. J.M. P.M.

Fig. 36. Contracte de Miró amb

Matisse, 25-07-1946, p. 1.

Pierre Matisse, 25-07-1946, p. 5.

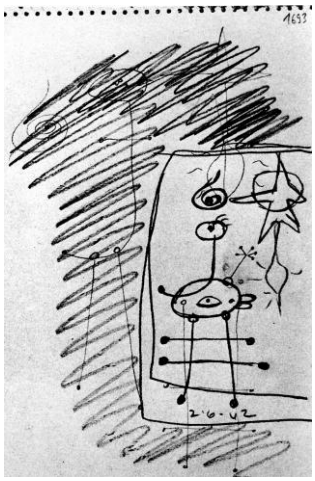


Fig. 37. Estudi de composició, FJM 1693. 02-06-1942.

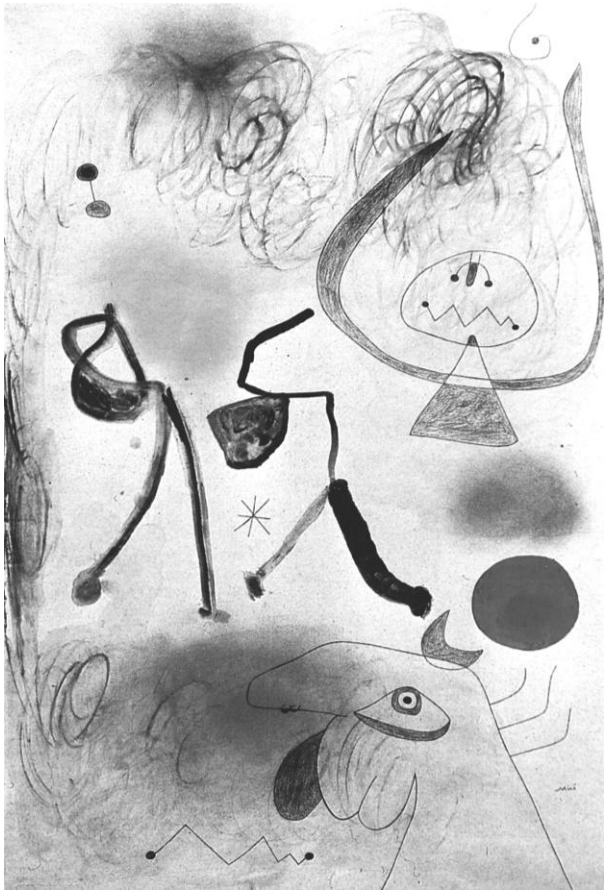


Fig. 38. *Femmes et oiseaux devant le soleil*, 08-08-1942.

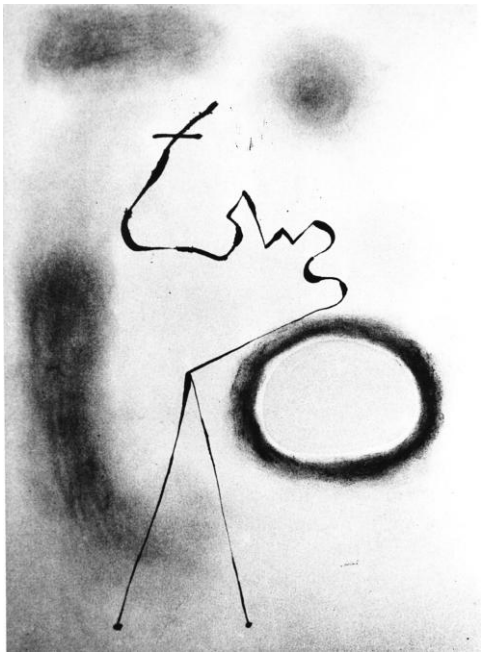


Fig. 39. *Al clar de lluna*, 1942.

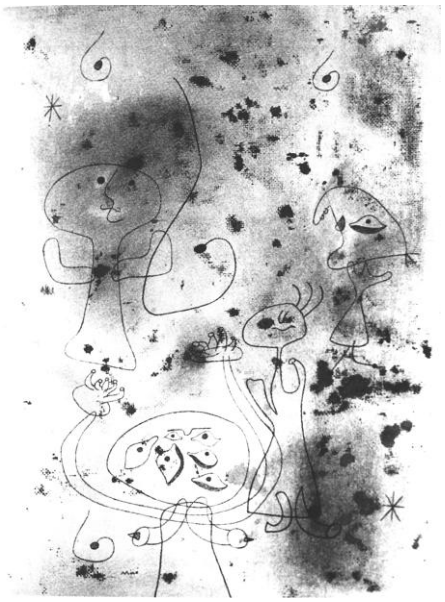


Fig. 40. *Personnages, oiseau, étoiles*, 16-10-1942.

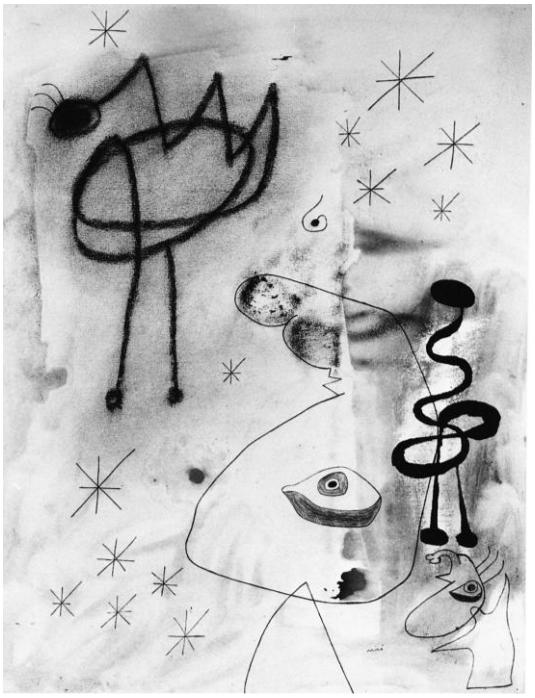


Fig. 41. *Personnages, oiseau, étoiles*, 22-12-1942.

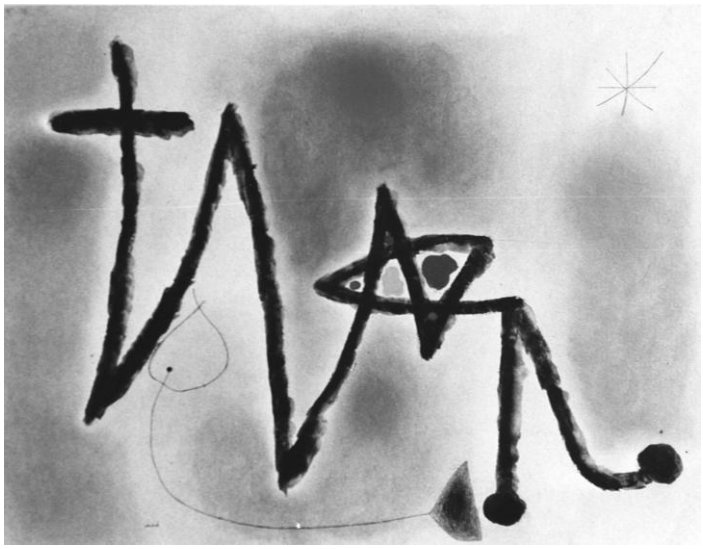


Fig. 42. *Personnage et oiseau devant le soleil*, 02-02-1943.

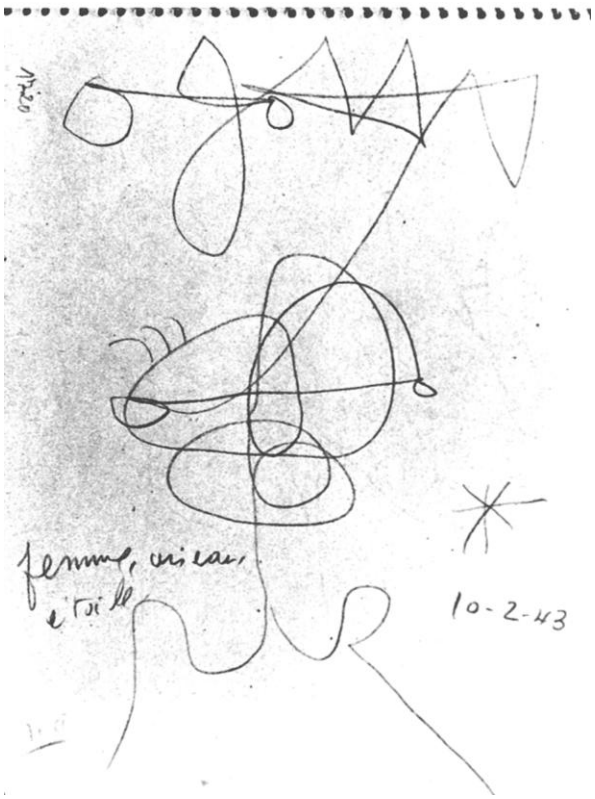


Fig. 43. *Femme, oiseau, étoile.* Dibuix preparatori, FJM 1720. 10-02-1943.

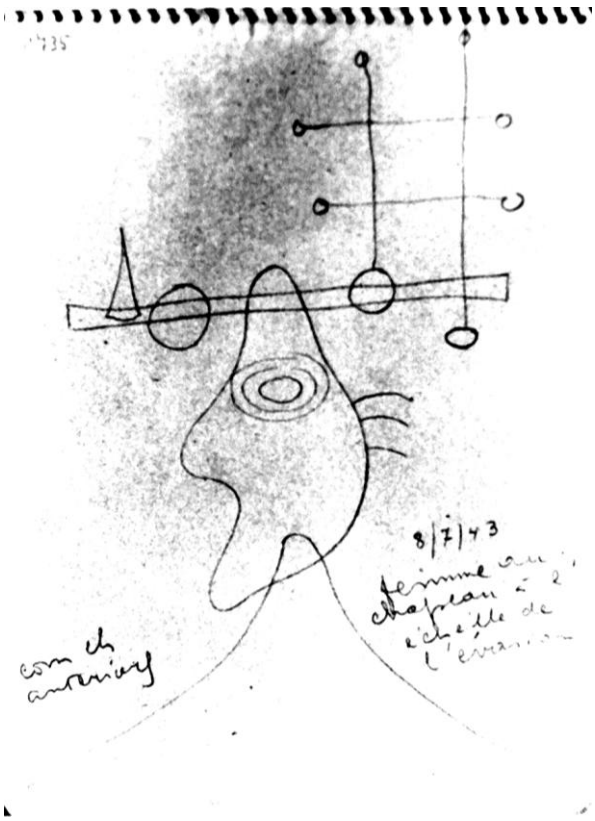


Fig. 44. *Femme au chapeau à l'échélle de l'évasion.* Dibuix preparatori, FJM 1735. 08-07-1943.

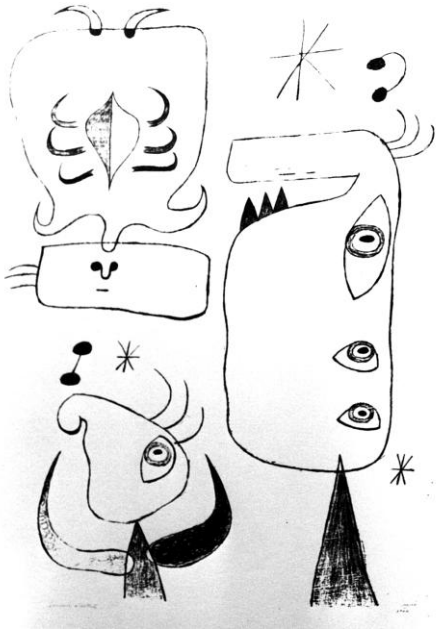


Fig. 45. *Sèrie Barcelona*, VIII. 1944.

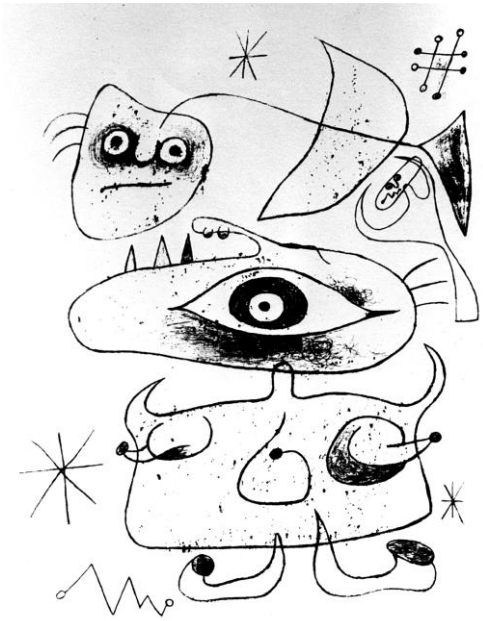


Fig. 46. *Sèrie Barcelona*, IX. 1944.

Fig. 47. *Sèrie Barcelona*, XII. 1944.

Fig. 48. *Sèrie Barcelona*, XIII. 1944.

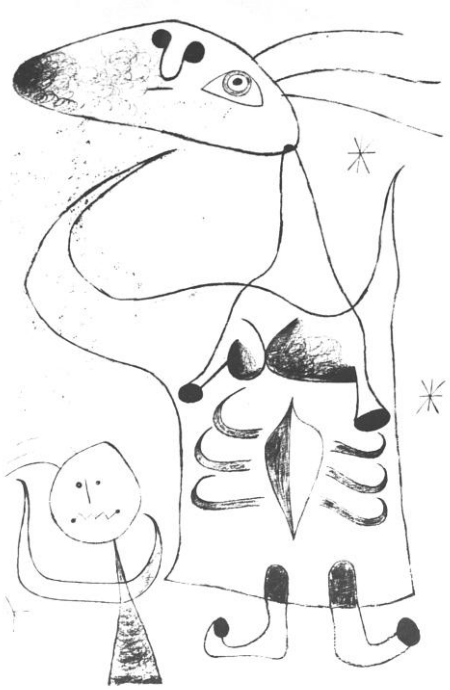


Fig. 49. *Sèrie Barcelona*, XV. 1944.

Fig. 50. *Sèrie Barcelona*, XVI. 1944.

Fig. 51. *Sèrie Barcelona*, XVII. 1944.

Fig. 52. *Sèrie Barcelona*, XX. 1944.

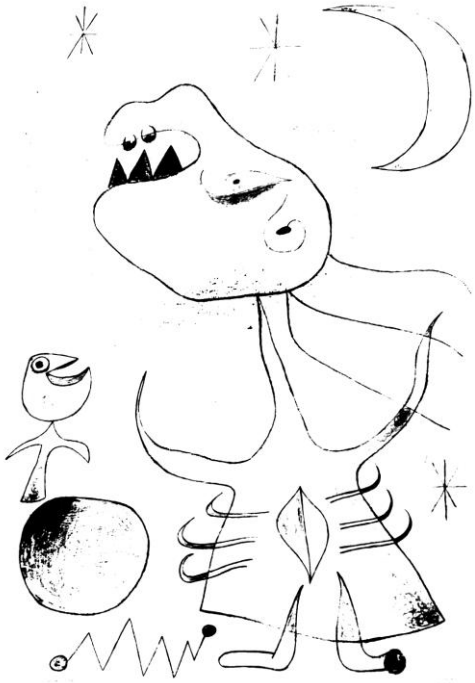


Fig. 53. *Sèrie Barcelona*, XXXII. 1944.

Fig. 54. *Sèrie Barcelona*, XXXIII. 1944.

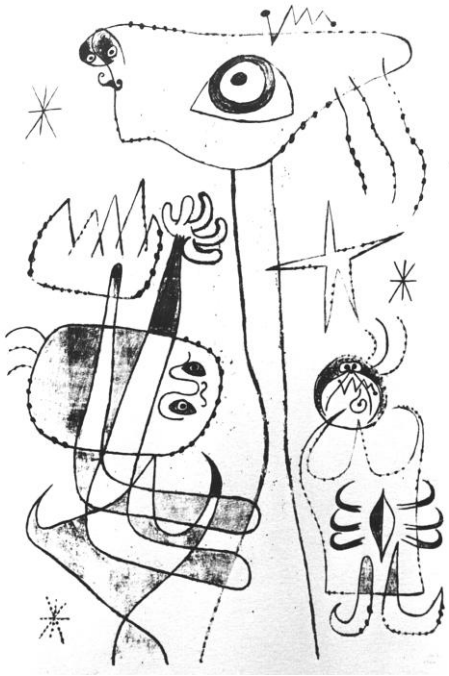


Fig. 55. *Sèrie Barcelona*, XXXVII. 1944.

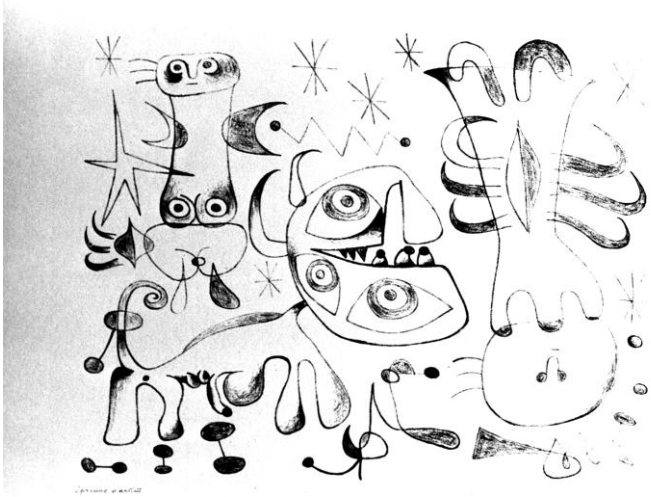


Fig. 56. *Sèrie Barcelona*, XLII. 1944.

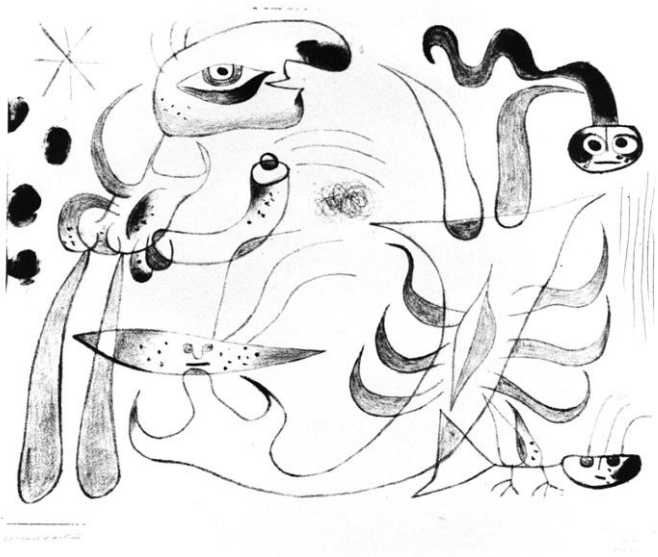


Fig. 57. *Sèrie Barcelona*, XLIII. 1944.

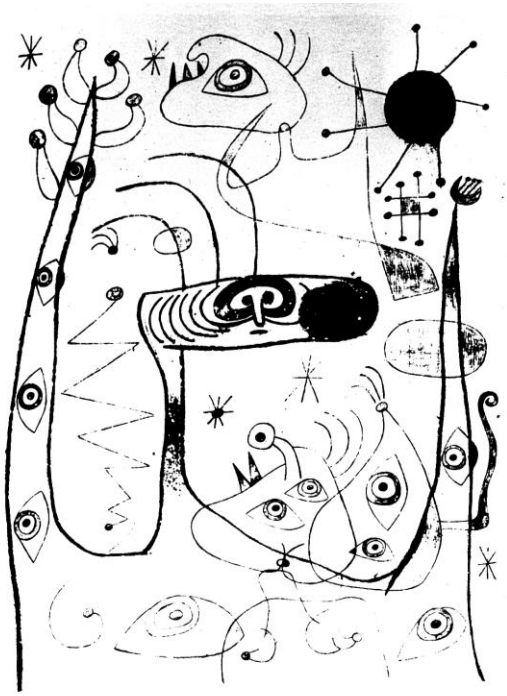


Fig. 58. *Sèrie Barcelona* V, 1944.

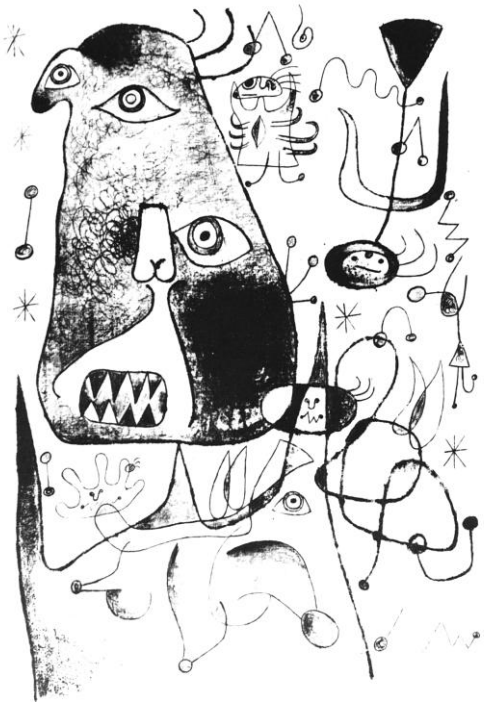


Fig. 59. *Sèrie Barcelona* XI, 1944.

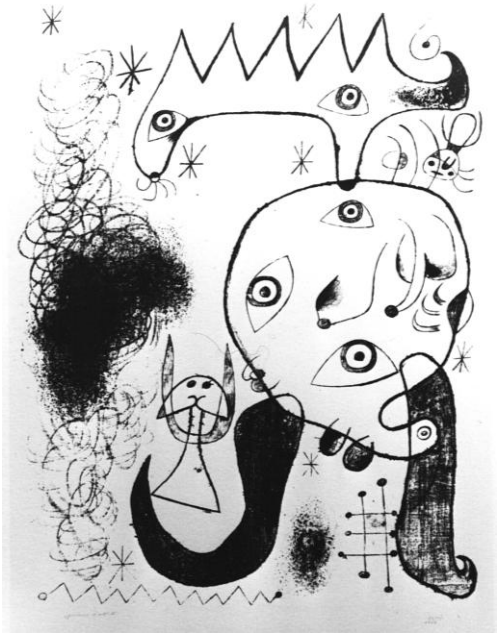


Fig. 60. *Sèrie Barcelona* XIV, 1944.

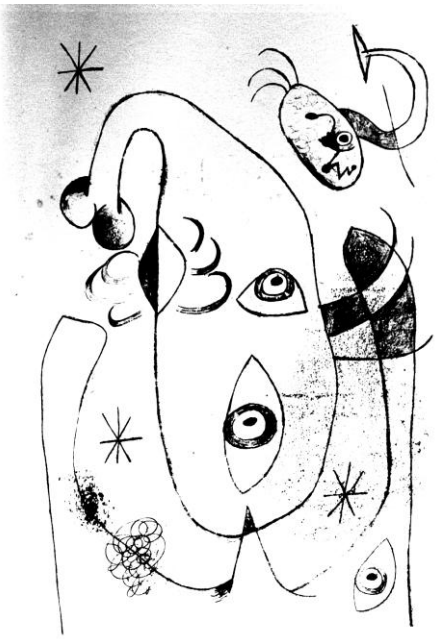


Fig. 61. *Sèrie Barcelona* XIX, 1944.

Fig. 62. *Sèrie Barcelona* XXI, 1944.

Fig. 63. *Sèrie Barcelona* XXII, 1944.

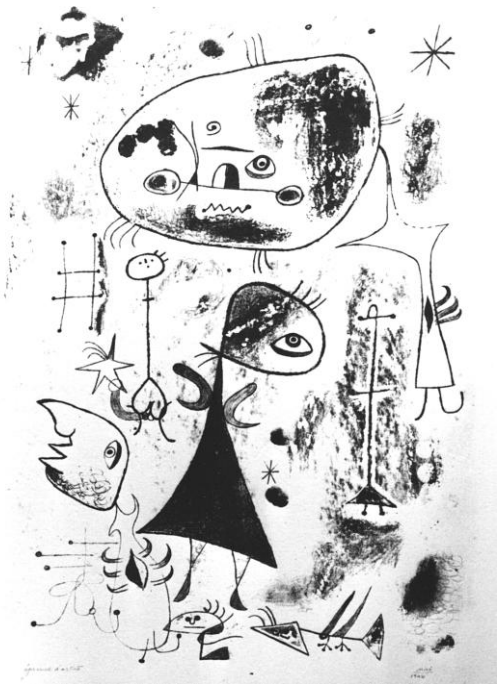


Fig. 64. *Sèrie Barcelona* XXIV, 1944.

Fig. 65. *Sèrie Barcelona* XXIX, 1944.

Fig. 66. *Sèrie Barcelona* XXXV, 1944.

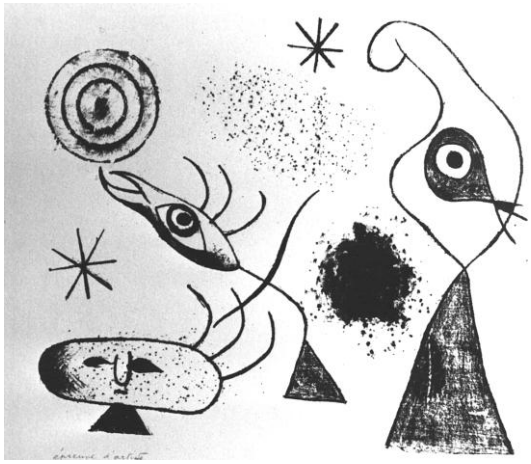


Fig. 67. *Sèrie Barcelona* XLIV, 1944.

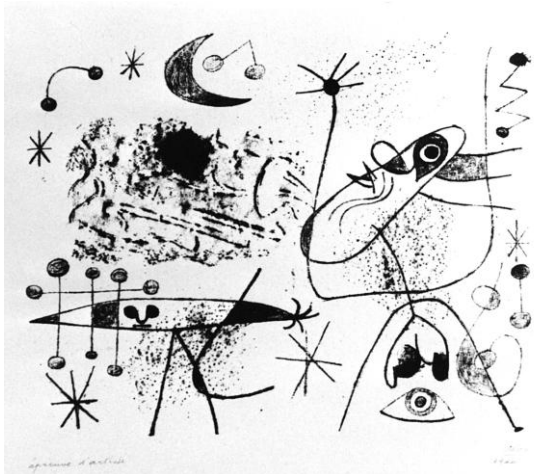


Fig. 68. *Sèrie Barcelona* XLV, 1944.

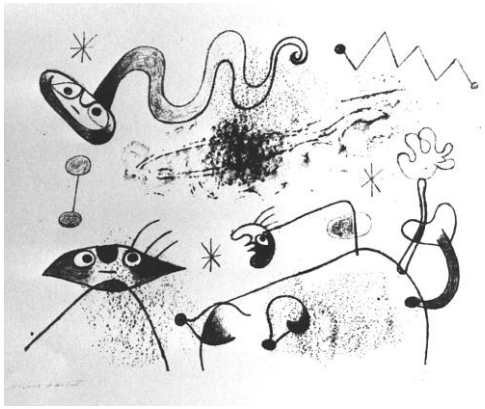


Fig. 69. *Sèrie Barcelona* XLVI, 1944.

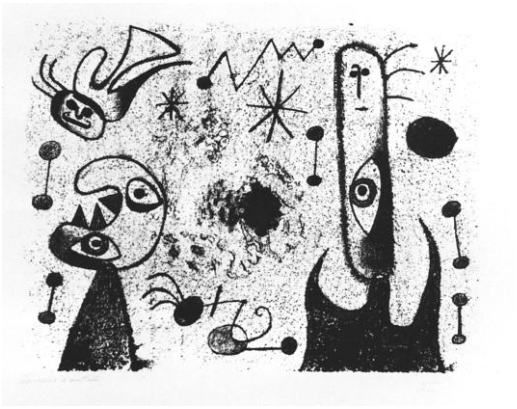


Fig. 70. *Sèrie Barcelona* XLVII, 1944.

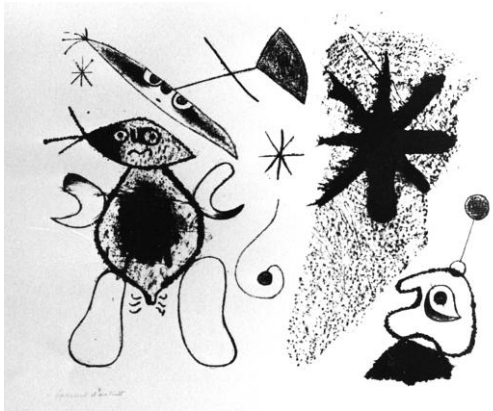


Fig. 71. *Sèrie Barcelona* XLVIII, 1944.

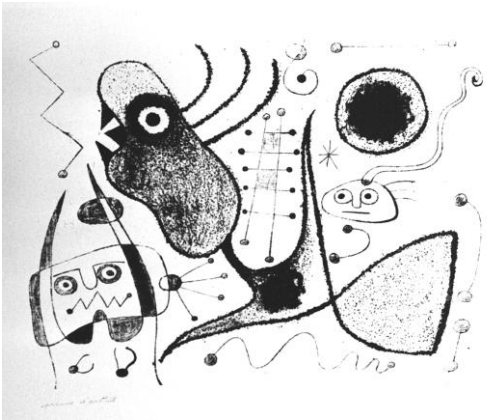


Fig. 72. *Sèrie Barcelona* XLIX, 1944.

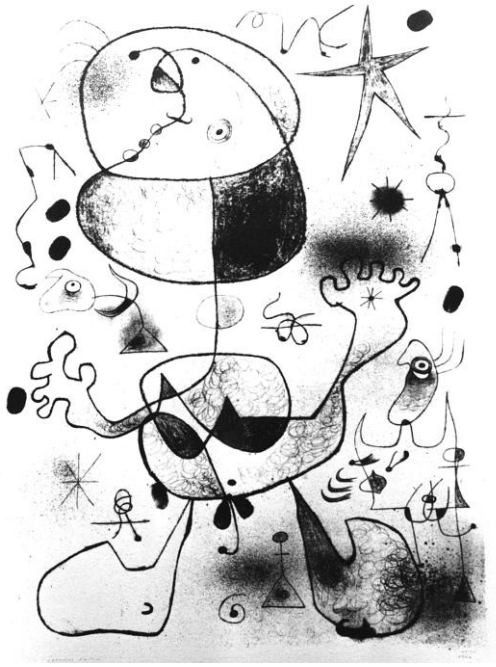


Fig. 73. *Sèrie Barcelona* VI, 1944.

Fig. 74. *Sèrie Barcelona* XXIII, 1944.

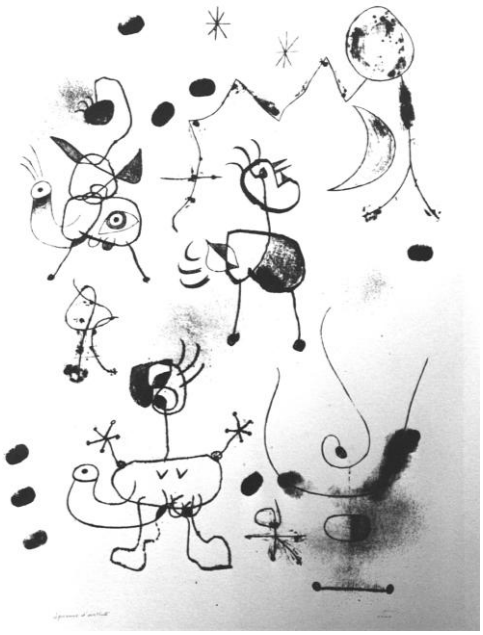


Fig. 75. *Sèrie Barcelona* XXVI, 1944.

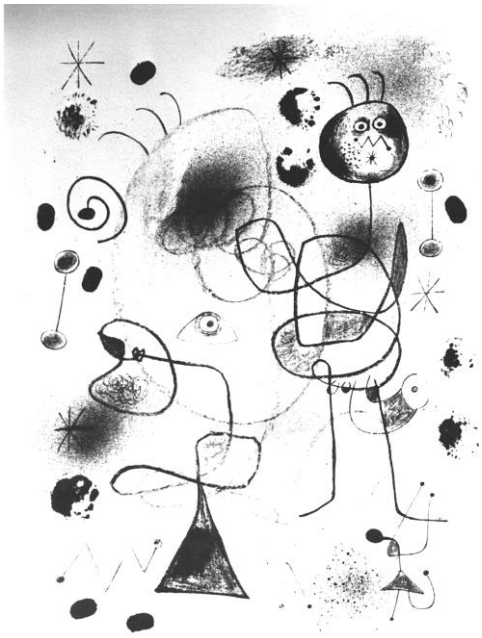


Fig. 76. *Sèrie Barcelona* XXVII, 1944.

Fig. 77. *Sèrie Barcelona* XXVIII, 1944.

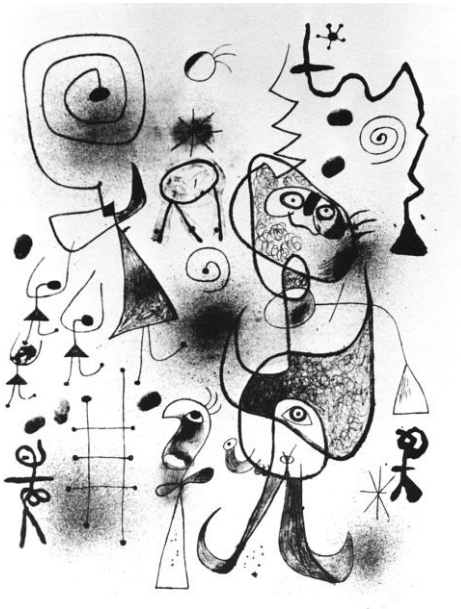


Fig. 78. *Sèrie Barcelona* XXXI, 1944.

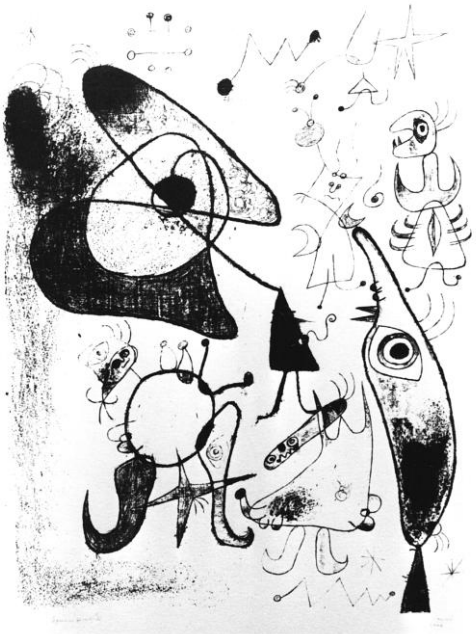


Fig. 79. *Sèrie Barcelona* XXXVIII, 1944.

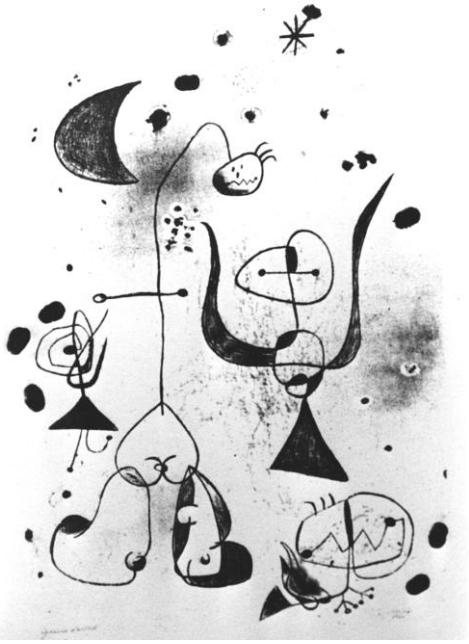


Fig. 80. *Sèrie Barcelona* XXXIX, 1944.

Fig. 81. *Sèrie Barcelona* XL, 1944.

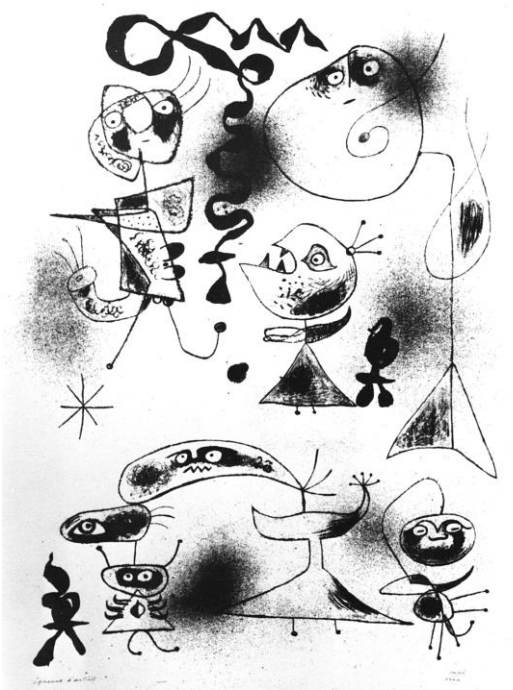


Fig. 82. *Sèrie Barcelona* I, 1944.

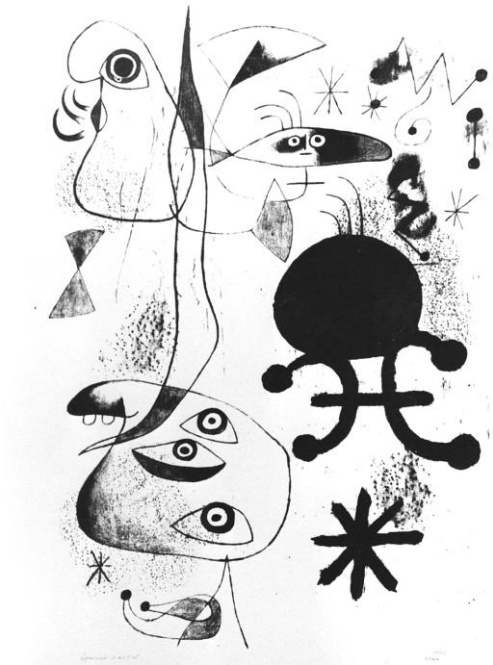


Fig. 83. *Sèrie Barcelona* II, 1944.

Fig. 84. *Sèrie Barcelona* III, 1944.

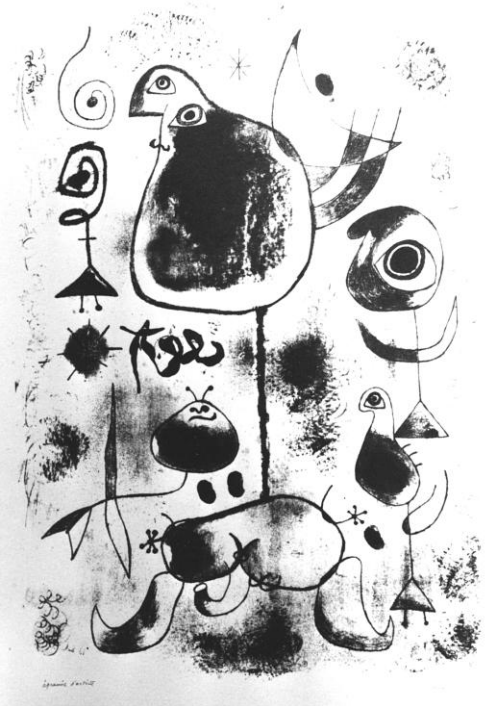


Fig. 85. *Sèrie Barcelona* IV, 1944.

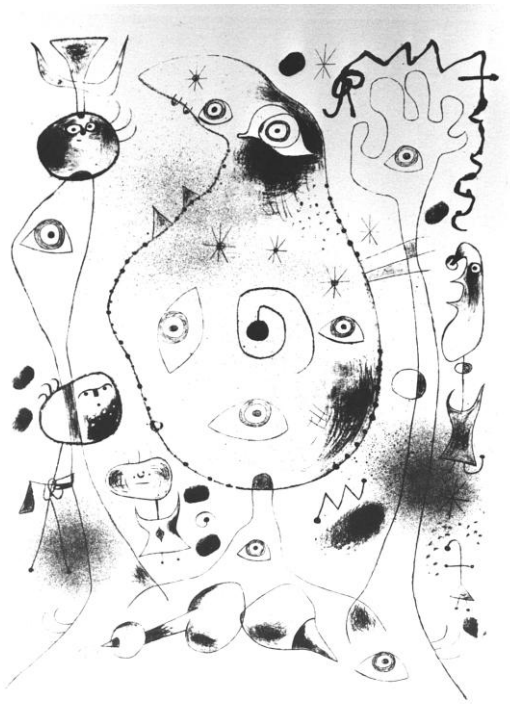


Fig. 86. *Sèrie Barcelona* VII, 1944.

Fig. 87. *Sèrie Barcelona* X, 1944.

Fig. 88. *Sèrie Barcelona* XVIII, 1944.

Fig. 89. *Sèrie Barcelona* XXV, 1944.

Fig. 90. *Sèrie Barcelona* XXX, 1944.

Fig. 91. *Sèrie Barcelona* XXXIV, 1944.

Fig. 92. *Sèrie Barcelona* XXXVI, 1944.

Fig. 93. *Sèrie Barcelona* XLI, 1944.

Fig. 94. *Sèrie Barcelona* L, 1944.

Fig. 95. Joan Prats a casa seva amb la *Sèrie Barcelona.*

Fig. 96. *Femmes et oiseau devant la lune*, 1944.

Fig. 97. *Personnages, étoiles*, 1944.

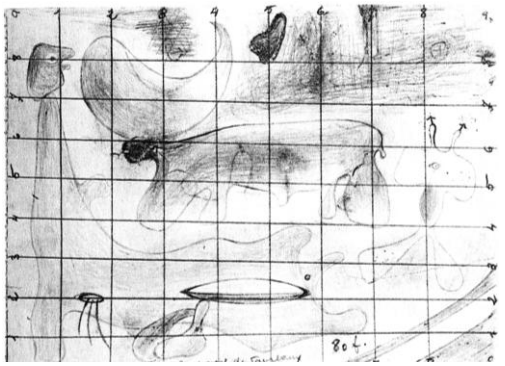


Fig. 98. *La course de taureaux*. Estudi de composició. FJM 1346. c. 1934-35.

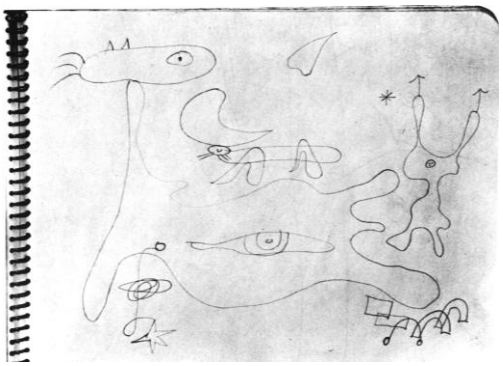


Fig. 99. Estudi de composició de *La course de taureaux*. FJM. 1371. c. 1941.

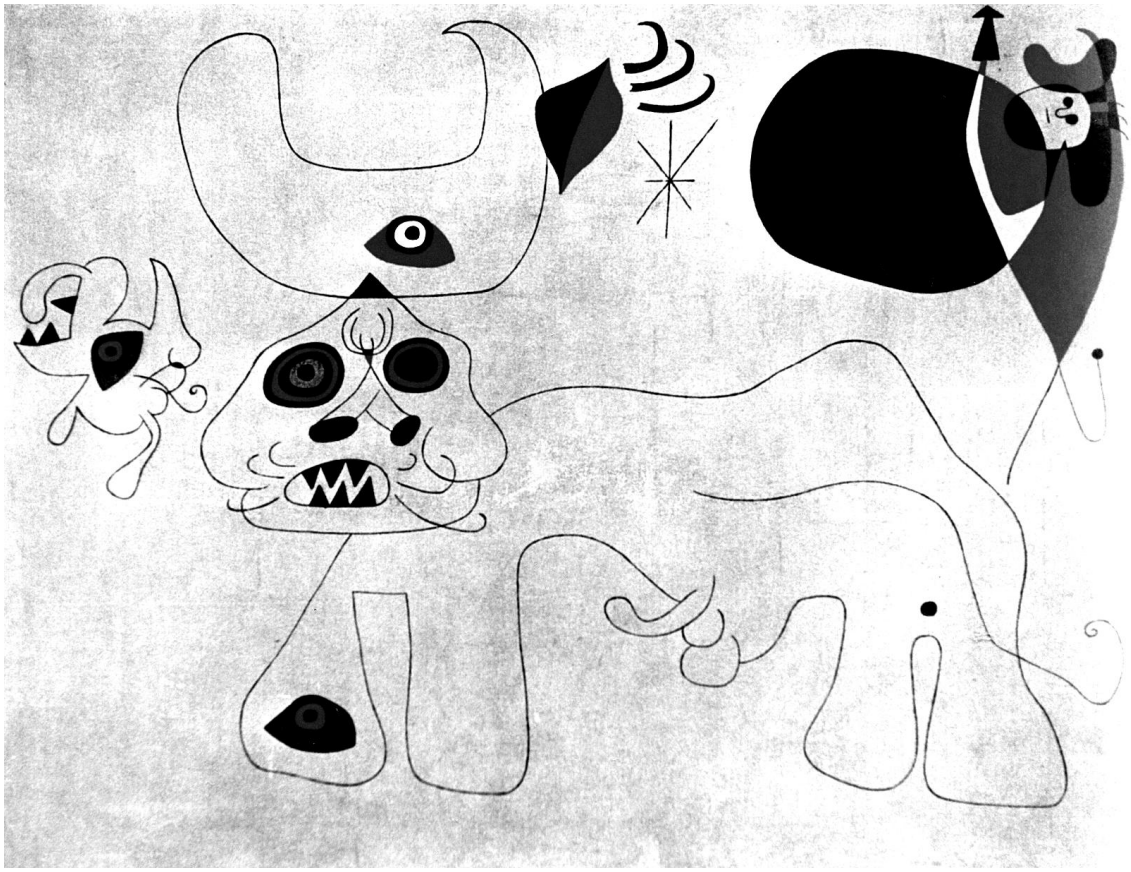


Fig. 100. *La Course de taureaux*, 08-10-1945.

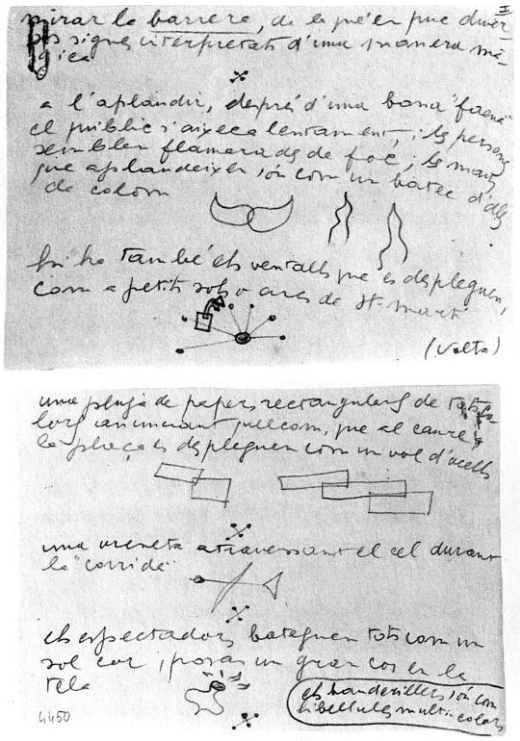


Fig. 101. Anotacions i dibuixos preparatoris de *La course de taureaux*. FJM 4450 b i 4450 a. c. 1940.

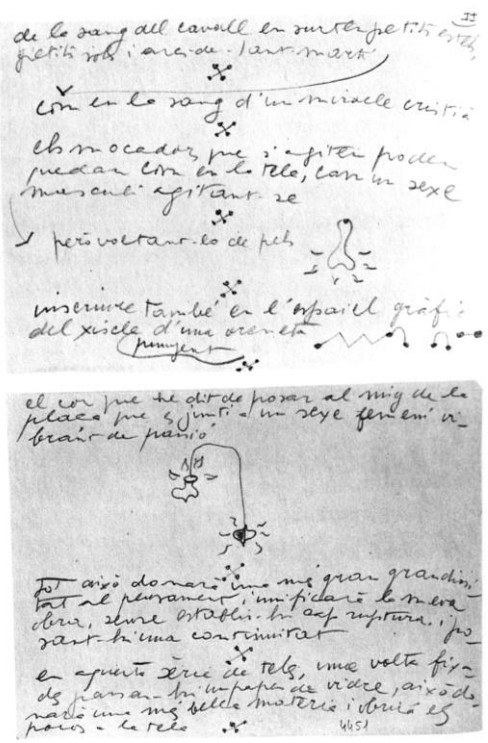


Fig. 102. Anotacions i dibuixos preparatoris de *La course de taureaux*. FJM 4451 b i 4451 a. c. 1940.

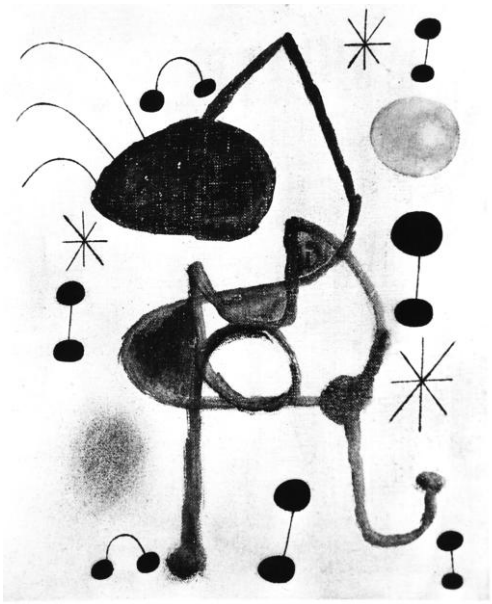


Fig. 103. *Femme devant le soleil*, 1944.

Fig. 104. *Painting*, 1945.

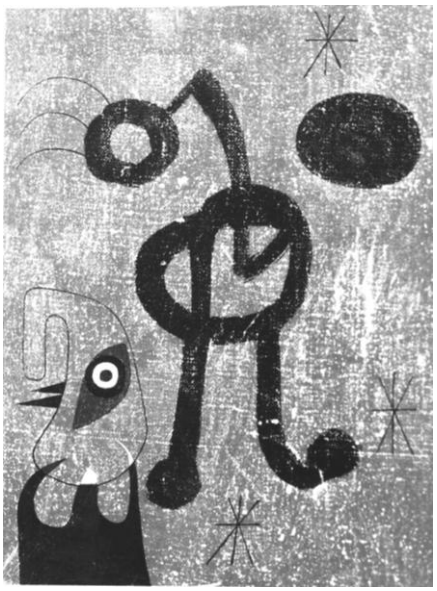


Fig. 105. *Femme et oiseau devant le soleil*, 1944.

Fig. 106. *Femme et oiseau dans la nuit*, 26-01-1945.

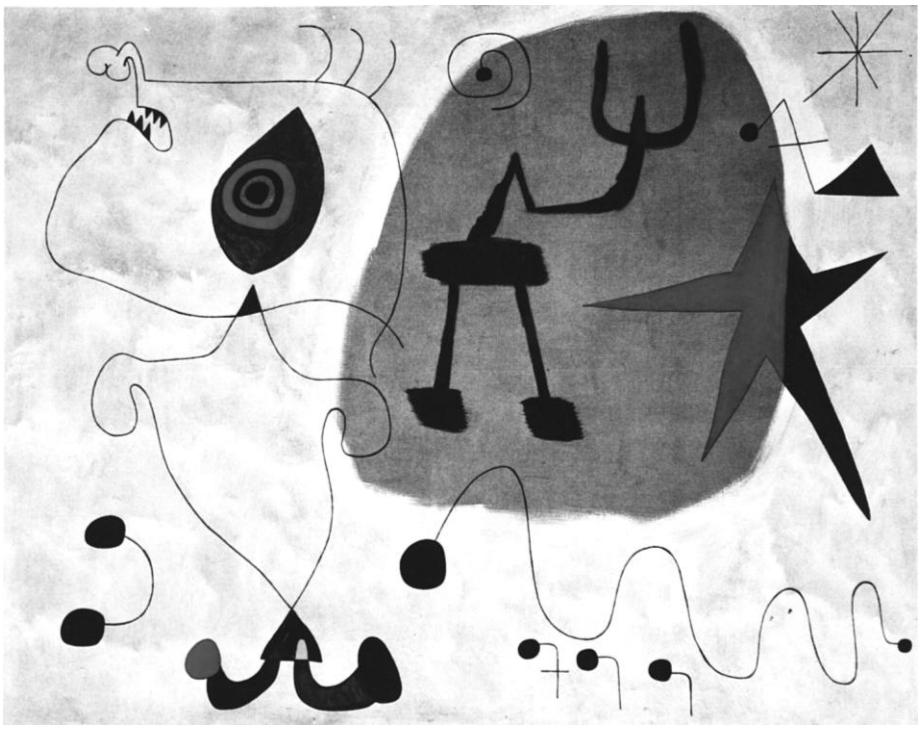


Fig. 107. *Femme, étoiles*, 07-05-1945.

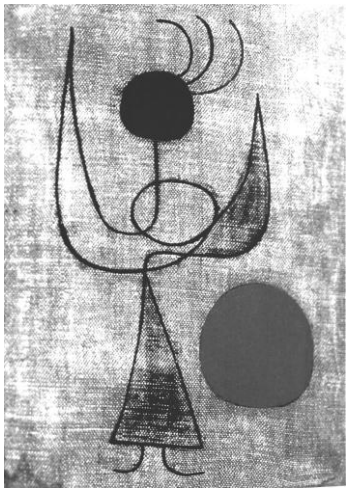


Fig. 108. *Femme dans la nuit*, 1944.

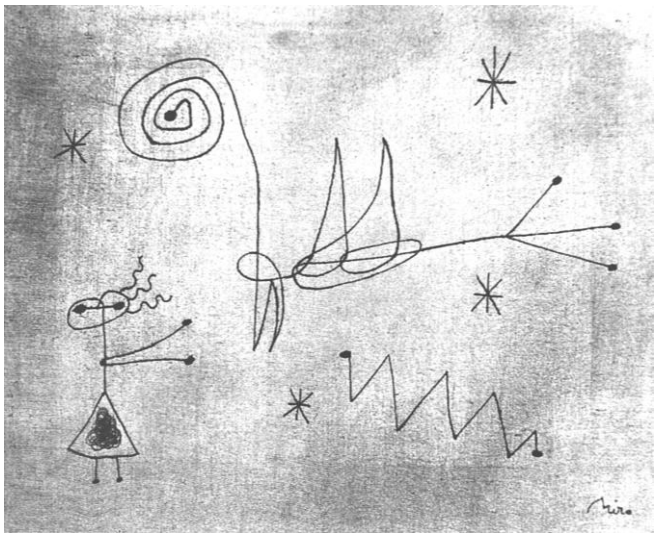


Fig. 109. *Femme, oiseau, étoiles*, 1944.

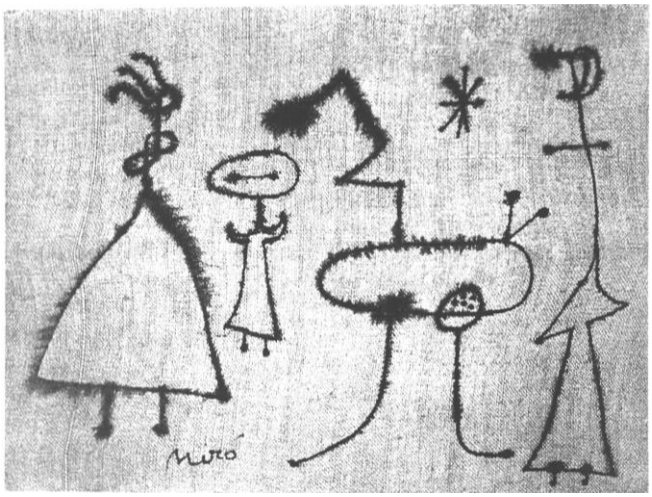


Fig. 110. *Femmes, étoile*, 1944.

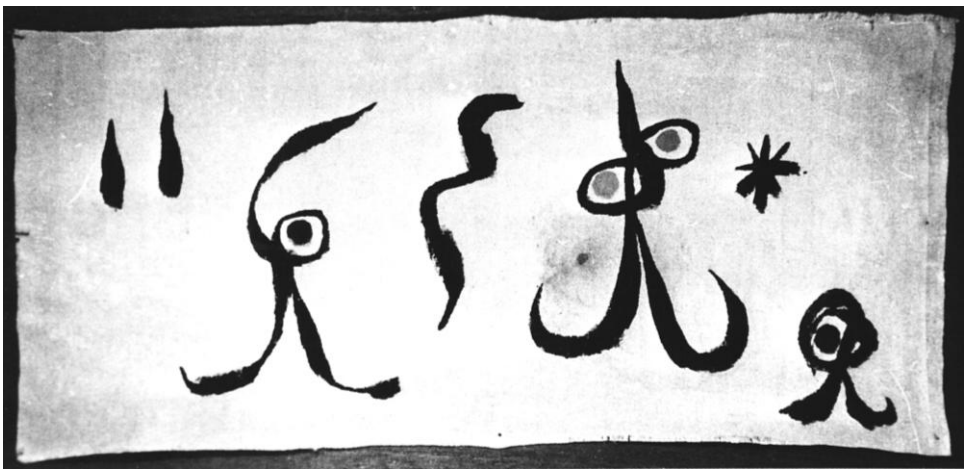


Fig. 111. *Femmes, oiseau et gouttes d'eau dans la nuit*, 1944.

Fig. 112. *Femmes et oiseaux*, 1945.

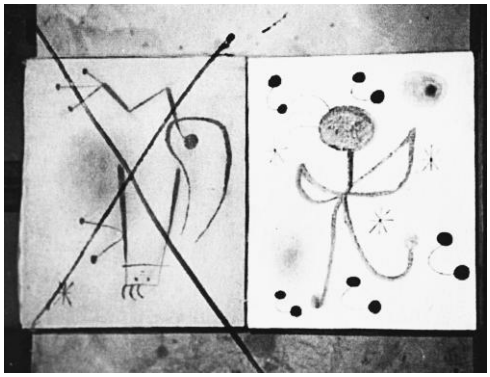


Fig. 113. *Femme devant le soleil*, 1944.

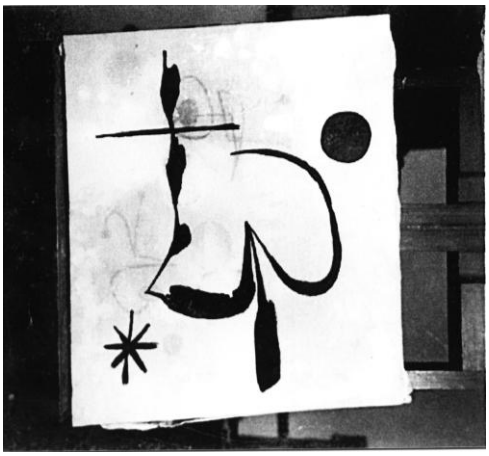


Fig. 114. *Danseuse devant le soleil*, 1944

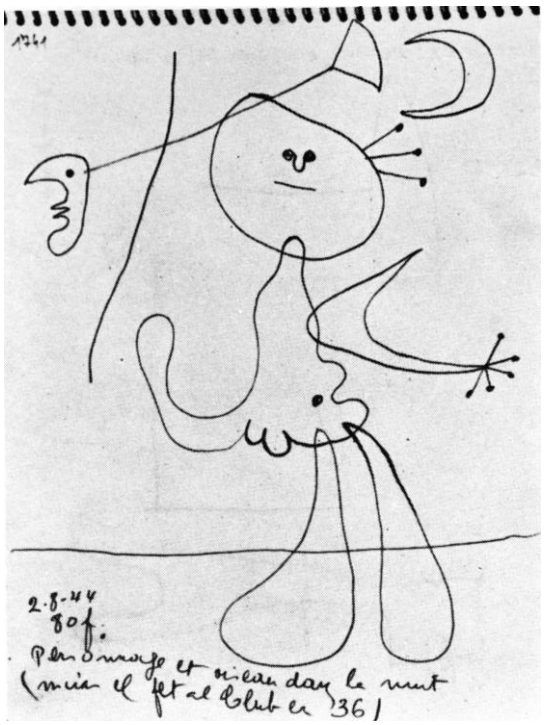


Fig. 115. *Personnage et oiseau dans la nuit*. Dibuix preparatori FJM 1741. 02-08-1944.

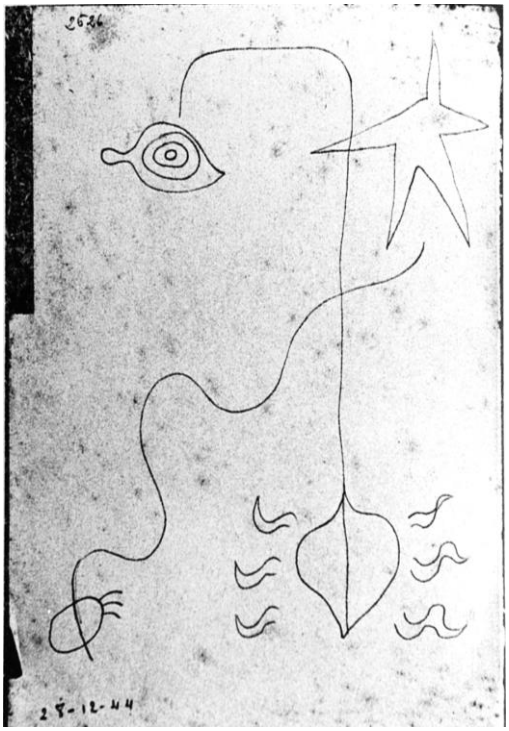


Fig. 116. Dibuix preparatori FJM 2626. 28-12-1944.

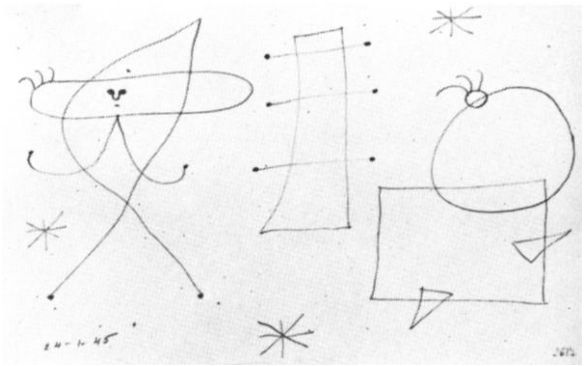


Fig. 117. Dibuix preparatori FJM 2637. 24-01-1945.

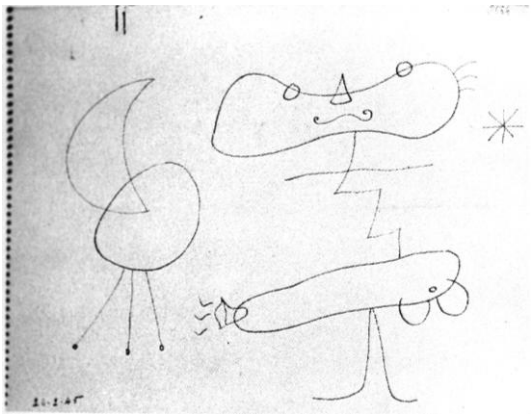


Fig. 118. Dibuix preparatori FJM 2554. 26-02-1945.

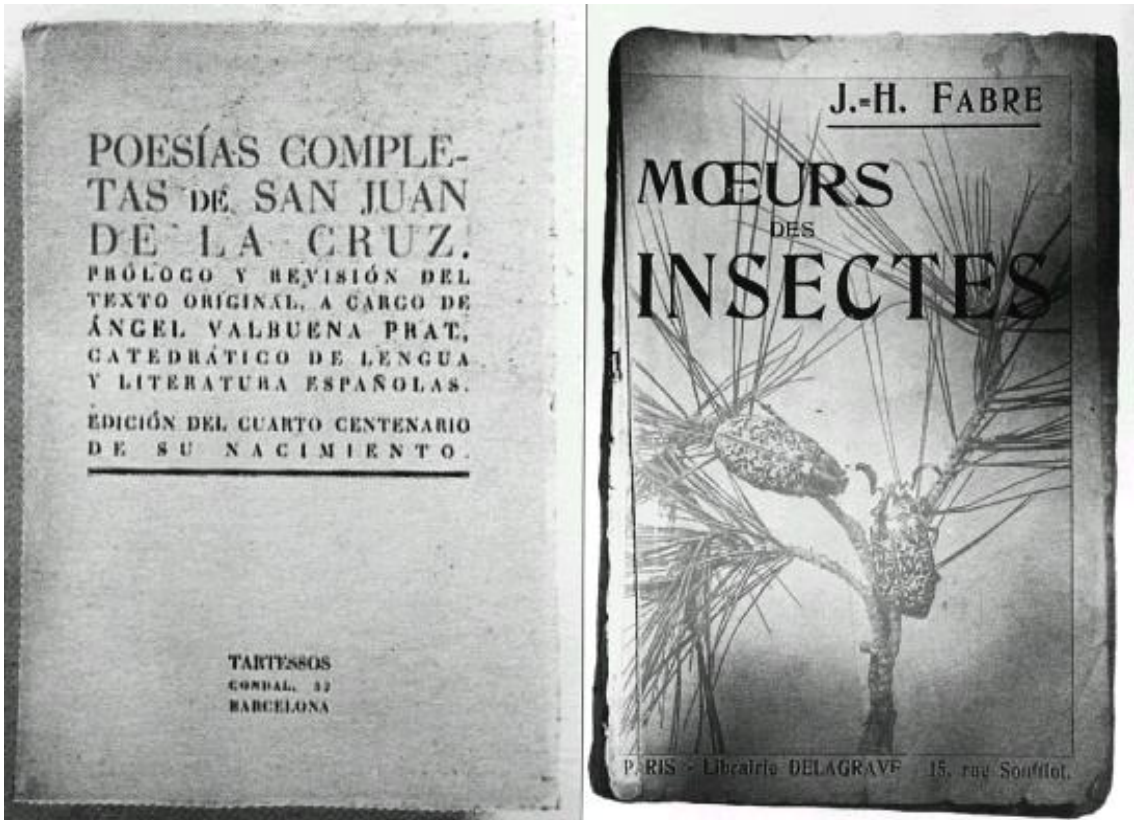


Fig. 119. Llibres de la biblioteca personal de l'artista: San Juan de la Cruz, *Poesías completas*, Barcelona, Tartesos; J-H. Fabre, *Moeurs des insectes*, París, Librairie Delagrave, 1924.

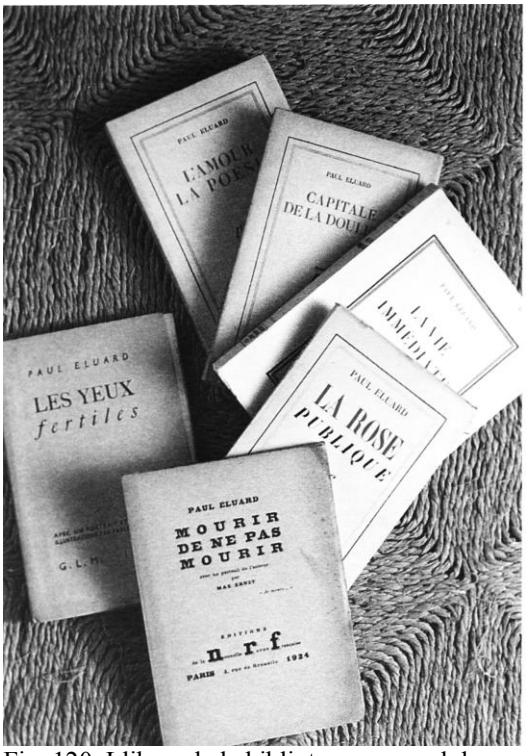


Fig. 120. Llibres de la biblioteca personal de l'artista. Obres de Paul Éluard.

Índex d'il·lustracions

Fig. I *Le vol de l'oiseau sur la plaine IV*, julil 1939. Oli damunt tela, 81x100 cm. Inscripciñ: "JOAN MIRÓ./ "le vol de l'oiseau/ sur la plaine. IV/ 7-939". CRP-613.

Fig. II *Femme el oiseau dans la nuit*, 28-08-1939. Oli damunt tela, 35x24 cm. CRP-616.

Fig. III *Personnages et oiseau devant le soleil*, novembre 1939. Oli damunt xarpellera, 19x27 cm. CRP-621.

Fig. IV *L'Échelle de l'évasion*, desembre 1939. Oli damunt xarpellera, 73x54 cm. CRP-626.

Fig. V *Le Lever du soleil*, 21-01-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Le Lever du soleil/ Varengeville s/ mer/ 21-I-1940". CRP-628.

Fig. VI *Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles*, 05-03-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Femme à la blonde aisselle coiffant/ sa chevelure à la lueur des étoiles/ Varengeville s/ mer/ 5/III/1940". CRP-632.

Fig. VII *L'Étoile matinale*, 16-03-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripció: "Joan Mirñ/ L'étoile matinale/ Varengeville s/ mer/ 16/III-/1940/ appt. à mme. Mirñ". CRP-633.

Fig. VIII *La Poétesse*, 31-12-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ La Poétesse/ Palma de majorque/ 31/XII/1940". CRP-641.

Fig. IX *Le Bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, 23-07-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu/ au couple d'amoureux/ montroig/ 23/VII/1941". CRP-648.

Fig. X *Le Passage de l'oiseau divin*, 12-09-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Le passage de l'oiseau divin/ montroig/ 12/IX/1941. CRP-650.

Fig. XI *Nocturn prop del llac*, 1942. Pastel, llapis Conté i tinta xinesa damunt paper, 59'7x103 cm.

Fig. XII *Personnages devant le soleil*, 02-09-1942. Pastel, guaix, llapis gras, resines i tinta xinesa damunt paper, 102'8x59'9 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ// Personnages devant le soleil// Montroig, 2-9-1942".

Fig. XIII *Painting (with modern-style frame)*, 1943. Oli damunt tela, 40x30 cm. Inscripciñ: "1943". CRP-653.

Fig. XIV *Femmes, oiseaux, étoile*, 05-02-1943. Pastel, aiguada i llapis damunt paper, 51'3x66'5 cm.

Fig. XV Paper report: *Papier à report le glorieur/ b/ remplaçant le chine et l'humide/ s'intercale légerament*, 64'5x50 cm. *Sèrie Barcelona* XVIII, 1944.

Fig. XVI Paper report: *Transparentes/ nt 3/ hornpapier/ dünne sorte/ b*, 63'5x46'5 cm. *Sèrie Barcelona* II, 1944.

Fig. XVII Paper report: *Papier à report le glorieur/ b/ remplaçant le chine et l'humide/ s'intercale légerament*, 64'5x50 cm. *Sèrie Barcelona* XLI, 1944.

Fig. XVIII Fitxes de l'Arxiu Gomis-Prats, Barcelona, 1944. AJG.

Fig. XIX *Le Port*, 02-07-1945. Oli damunt tela, 130x162 cm. Inscripció "Miró./ 2-7-45/ „le port"". CRP-759.

Fig. XX *Danseuse espagnole*, 07-07-1945. Oli damunt tela, 146x114 cm. Inscripciñ: "Mirñ/ 7-7-45/ „danseuse espagnole"". CRP-760.

Fig. XXI *Femme dans la nuit*, 1944. Oli damunt tela, 154x49 cm. Inscripciñ: "mirñ/ 1944". CRP-682.

Fig. XXII *Femme rêvant d'évasion*, 12-04-1945. Oli damunt tela, 130x195 cm. CRP-753.

Fig. XXIII *Femme entendant de la musique*, 11-05-1945. Oli damunt tela, 130x162 cm. Incripciñ: "Miró/ 11-5-45/ "femme entendant de la musique". CRP-757.

Fig. XXIV *Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique*, 26-05-1945. Oli damunt tela, 195x130 cm. Incripciñ: "Miró/ 26-5-45/ danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique". CRP-758.

Fig. XXV *Painting*, 1945. Aqüarel·la i tinta xinesa damunt tela, 21x18 cm. CRP-776.

Fig. XXVI *Personnages, oiseau, étoile*, 1944. Oli damunt tela, 16x93 cm. Incripciñ: "*Miró/ 1944 personnages, oiseau, étoile*". CRP-723.

Fig. XXVII *Femme, oiseaux, étoile*, 1945. Oli i ripolí damunt tela, 40x125 cm. Inscripciñ: "Miró/ 1945/ "femme, oiseaux, étoile". CRP-773.

Fig. 1. Dibuix preparatori de *Le vol de l'oiseau sur la plaine* IV. 1939. FJM 1322. Llapis grafit damunt paper, 21'1x27 cm. Inscripciñ: "I".

Fig. 2. *L'Oiseau-nocturne*, 30-08-1939. Sèrie *Varengeville I*. Oli damunt tela, 41x27 cm. CRP-618.

Fig. 3. *Une goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau réveille Rosalie endormie à l'ombre d'une toile d'araignée*. Desembre 1939. Sèrie *Varengeville II*. Oli damunt xarpellera, 65x92 cm. CRP-627.

Fig. 4. Pintures de *Las Batuecas*, (Salamanca), *Canchal del Zarzalón*, p. 95 del llibre *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos. Época primitiva y romana (Orígenes a Siglo V).* Tom I a càrrec de Luis Pericot. Barcelona, Instituto Gallach, 1934.

Fig. 5. Pintures de *Las Batuecas*, (Salamanca), gran fris de *Las cabras pintadas*. sense número de pàgina del llibre *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos. Época primitiva y romana (Orígenes a Siglo V).* Tom I a càrrec de Luis Pericot. Barcelona, Instituto Gallach, 1934.

Fig. 6. Pintures de *Las Batuecas*, (Salamanca), *Cueva del Cristo,* sense número de pàgina del llibre *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos. Época primitiva y romana (Orígenes a Siglo V)*. Tom I a càrrec de Luis Pericot. Barcelona, Instituto Gallach, 1934.

Fig. 7. Pintures de *Las Batuecas*, (Salamanca), detall de la *Cueva del Cristo,* sense número de pàgina del llibre *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos. Época primitiva y romana (Orígenes a Siglo V).* Tom I a càrrec de Luis Pericot. Barcelona, Instituto Gallach, 1934.

Fig. 8. *L'échelle de l'évasion*, 31-01-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ L'échelle de l'évasion/ Varengeville s/ mer/ 31-I-1940". CRP-629.

Fig. 9. *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*, 12-02-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Personnages dans la nuit guidés par les traces/ phosphorescentes des escargots / Varengeville s/ mer/ 12/II/1940". CRP-630.

Fig. 10. *Femmes sur la plage*, 15-02-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Femmes sur la plage / Varengeville s/ mer/ 15/II/1940". CRP-631.

Fig. 11. *Personnage blessé*, 27-03-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Personnage blessé / Varengeville s/ mer/ 27/III/1940". CRP-634.

Fig. 12. *Femme et oiseaux*, 13-04-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Femme et oiseaux / Varengeville s/ mer/ 13/IV/1940". CRP-635.

Fig. 13. *Femme dans la nuit*, 27-04-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripció: "Joan Mirñ/ Femme dans la nuit / Varengeville s/ mer/ 27/IV/1940". CRP-636.

Fig. 14. *Danseuses acrobates*, 14-05-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Danseuses acrobates / Varengeville s/ mer/ 14/V/1940". CRP-637.

Fig. 15. *Le Chant du rossignol à minuit et la pluie matinale*, 04-09-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripció: "Joan Mirñ/ Le Chant du rossignol à minuit/ et la pluie matinale / Palma de majorque/ 4/IX/1940". CRP-638.

Fig 16. *Le 13 l'échelle a frôlé le firmament*, 14-10-1940. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Le 13 l'échelle a frólé le firmament/ Palma de majorque/ 14/X/1940". CRP-639.

Fig. 17. *Nocturne*, 02-11-1940, Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 38x46 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Nocturne / Palma de majorque/ 2/XI/1940". CRP-640.

Fig. 18. *Le Réveil au petit jour*, 27-01-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Miró/ Le réveil au petit jour / Palma de majorque/ 27/I/1941". CRP-642.

Fig. 19. *Vers l'arc-en-ciel*, 11-03-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Vers l'arc-en-ciel / Palma de majorque/ 11/III/1941". CRP-643.

Fig. 20. *Femmes encerclées par le vol d'un oiseau*, 26-04-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Femmes encerclées par le vol d'un oiseau / Palma de majorque/ 26/IV/1941". CRP-644.

Fig. 21. *Femmes au bord du lac à la surface irisée par le passage d'un cygne*, 14-05-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Femmes au bord du lac à la surface/ irisée par le passage d'un cygne / Palma de majorque/ 14/V/1941". CRP-645.

Fig. 22. *L'Oiseau-migrateur*, 26-05-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ L'oiseau-migrateur/ Palma de majorque/ 26/V/1941". CRP-646.

Fig. 23. *Chiffres et constellations amoureux d'une femme*, 12-06-1941. Sèrie *Constellations*. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Chiffres et constellations amoureux/ d'une femme / Palma de majorque/ 12/VI/1941". CRP-647.

Fig. 24. *Le Crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux*, 14-08-1941. Sèrie *Constellations*. Guaix i oli damunt paper, 46x38 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ Le crépuscule rose caresse le sexe des/ femmes et des oiseaux / montroig/ 14/VIII/1941". CRP-649.

Fig. 25. Carta de Miró a Pierre Matisse, des de Perpignan, 06-06-1940. PML.

Fig. 26. Carta de Miró a Pierre Matisse, des de Palma, 15-11-1941. PML.

Fig. 27. Estudi de composició. FJM 1893. Quadern 1889-1919 i 4522. 06-03-1940. Llapis grafit damunt paper, 31'6x23'8 cm. Inscripciñ: "Varengeville sur mer// mecredi 6 mars 1940// de 11 h. à minuit". Temàtica *Danseuse*. FJM.

Fig. 28. Estudi de composició. FJM 1840. Quadern 1774-1841. 14-09-1940. Llapis grafit damunt paper, 31'2x23'3 cm. Inscripciñ: "(No!)// Palma Mallorca/ 14.9.40". FJM.

Fig. 29. Estudi de composició, FJM 1862 a. Quadern 1847-1888. 19-06-1941. Llapis grafit damunt paper, 33'8x24'6 cm. Inscripciñ: "Palma Mallorca,/ 19.6.41/ XI.". Temàtica *Evasion musique*.

Fig. 30. Anvers de *Le passage de l'oiseau divin*, 12-09-1941, 46x38 cm. CRP-650. Inscripciñ: "Joan Mirñ/ *Le passage de l'oiseau divin*/ montroig/ 12/IX/1941".

Fig. 31. *Femme, oiseau, étoiles*, 1942. Oli i guaix damunt tela, 35x35 cm. CRP-651.

Fig. 32. Carta de Paulo Duarte a Philip M. Goodwin, 05-03-1944, p. 1. PML.

Fig. 33. Carta de Paulo Duarte a Philip M. Goodwin, 05-03-1944, p. 2. PML.

Fig. 34. Carta de Paulo Duarte a Philip M. Goodwin, 05-03-1944, p. 3. PML.

Fig. 35. Contracte de Miró amb Pierre Matisse, 25-07-1946, p. 1. PML.

Fig. 36. Contracte de Miró amb Pierre Matisse, 25-07-1946, p. 5. PML.

Fig. 37. Estudi de composició, FJM 1693. 02-06-1942. Llapis grafit damunt paper, 22x15 cm. Inscripciñ: "2-6-42".

Fig. 38. *Femmes et oiseaux devant le soleil*, 08-08-1942. Llapis, tinta, aiguada i carbonet damunt paper, 110x79 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ// Femmes et oiseaux devant le soleil// Montroig, 8-8-1942".

Fig. 39. *Al clar de lluna*, 1942. Tinta xinesa i pastel damunt paper, 61x48 cm.

Fig. 40. *Personnages, oiseau, étoiles*, 16-10-1942. Guaix i llapis damunt tela, 63x49 cm. CRP-652.

Fig. 41. *Personnages, oiseau, étoiles*, 22-12-1942. Oli diluit, tinta xinesa i llapis gras damunt paper, 76'7x51'6 cm. Inscripciñ: "Joan Mirñ// Personnages, oiseau, étoiles// Barcelona 22-12-1942".

Fig. 42. *Personnage et oiseau devant le soleil*, 02-02-1943. Aiguada, tinta, llapis i pastel damunt paper ocre, 72'7x50'6 cm.

Fig. 43. *Femme, oiseau, étoile.* Dibuix preparatori, FJM 1720. 10-02-1943. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm.

Fig. 44. *Femme au chapeau à l'échélle de l'évasion.* Dibuix preparatori, FJM 1735. Quadern 1696-1773 i 4490. 08-07-1943. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripció: « com les anteriors// 8/7/43// femme au/ chapeau à l'/ échélle de/ l'évasion ».

Fig. 45. *Sèrie Barcelona*, VIII. 1944.

Fig. 46. *Sèrie Barcelona*, IX. 1944.

Fig. 47. *Sèrie Barcelona*, XII. 1944.

Fig. 48. *Sèrie Barcelona*, XIII. 1944.

Fig. 49. *Sèrie Barcelona*, XV. 1944.

Fig. 50. *Sèrie Barcelona*, XVI. 1944.

Fig. 51. *Sèrie Barcelona*, XVII. 1944.

Fig. 52. *Sèrie Barcelona*, XX. 1944.

Fig. 53. *Sèrie Barcelona*, XXXII. 1944.

Fig. 54. *Sèrie Barcelona*, XXXIII. 1944.

Fig. 55. *Sèrie Barcelona*, XXXVII. 1944.

Fig. 56. *Sèrie Barcelona*, XLII. 1944.

Fig. 57. *Sèrie Barcelona*, XLIII. 1944.

Fig. 58. *Sèrie Barcelona*, V. 1944.

Fig. 59. *Sèrie Barcelona*, XI. 1944.

Fig. 60. *Sèrie Barcelona*, XIV. 1944.

Fig. 61. *Sèrie Barcelona*, XIX. 1944.

Fig. 62. *Sèrie Barcelona*, XXI. 1944.

Fig. 63. *Sèrie Barcelona*, XXII. 1944.

Fig. 64. *Sèrie Barcelona*, XXIV. 1944.

Fig. 65. *Sèrie Barcelona*, XXIX. 1944.

Fig. 66. *Sèrie Barcelona*, XXXV. 1944.

Fig. 67. *Sèrie Barcelona*, XLIV. 1944.

Fig. 68. *Sèrie Barcelona*, XLV. 1944.

Fig. 69. *Sèrie Barcelona*, XLVI. 1944.

Fig. 70. *Sèrie Barcelona*, XLVII. 1944.

Fig. 71. *Sèrie Barcelona*, XLVIII. 1944.

Fig. 72. *Sèrie Barcelona*, XLIX. 1944.

Fig. 73. *Sèrie Barcelona*, VI. 1944.

Fig. 74. *Sèrie Barcelona*, XXIII. 1944.

Fig. 75. *Sèrie Barcelona*, XXVI. 1944.

Fig. 76. *Sèrie Barcelona*, XXVII. 1944.

Fig. 77. *Sèrie Barcelona*, XXVIII. 1944.

Fig. 78. *Sèrie Barcelona*, XXXI. 1944.

Fig. 79. *Sèrie Barcelona*, XXXVIII. 1944.

Fig. 80. *Sèrie Barcelona*, XXXIX. 1944.

Fig. 81. *Sèrie Barcelona*, XL. 1944.

Fig. 82. *Sèrie Barcelona*, I. 1944.

Fig. 83. *Sèrie Barcelona*, II. 1944.

Fig. 84. *Sèrie Barcelona*, III. 1944.

Fig. 85. *Sèrie Barcelona*, IV. 1944.

Fig. 86. *Sèrie Barcelona*, VII. 1944.

Fig. 87. *Sèrie Barcelona*, X. 1944.

Fig. 88. *Sèrie Barcelona*, XVIII. 1944.

Fig. 89. *Sèrie Barcelona*, XXV. 1944.

Fig. 90. *Sèrie Barcelona*, XXX. 1944.

Fig. 91. *Sèrie Barcelona*, XXXIV. 1944.

Fig. 92. *Sèrie Barcelona*, XXXVI. 1944.

Fig. 93. *Sèrie Barcelona*, XLI. 1944.

Fig. 94. *Sèrie Barcelona*, L. 1944.

Fig. 95. Joan Prats a casa seva amb la *Sèrie Barcelona*.

Fig. 96. *Femmes et oiseau devant la lune*, 1944. Oli damunt tela, 22x16 cm. Inscripciñ: "femmes et oiseau/ devant la lune". CRP-673.

Fig. 97. *Personnages, étoiles*, 1944. Oli damunt tela, dimensions desconegudes. CRP-680.

Fig. 98. *La course de taureaux*. Estudi de composició. FJM 1346. Quadern 1323-1411. c. 1934-35. Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm. Inscripciñ: "La course de taureaux/ 80 f.".

Fig. 99. Estudi de composició de *La course de taureaux*. FJM. 1371. Quadern 1323-1411. c. 1941. Llapis grafit damunt paper, 15'5x21 cm.

Fig. 100. *La Course de taureaux*, 08-10-1945. Oli damunt tela, 114x146 cm. Inscripciñ: "Miró/ 8-10-45/ „la course de taureax [sic]"". CRP-761.

Fig. 101. Anotacions i dibuixos preparatoris de *La course de taureaux*. FJM 4450 b i 4450 a. Fulls solts inclosos dins el Quadern 4448-4475. Llapis grafit damunt paper, 12'5x17'5 cm. FJM.

Fig. 102. Anotacions i dibuixos preparatoris de *La course de taureaux*. FJM 4451 b i 4451 a. Fulls solts inclosos dins el Quadern 4448-4475. Llapis grafit damunt paper, 12'7x17'3 cm. FJM.

Fig. 103. *Femme devant le soleil*, 1944. Oli i pastel damunt tela, 41x33 cm. CRP-657.

Fig. 104. *Painting*, 1945. Oli i pastel damunt tela, 22x46 cm. Inscripció: "Miró./ 1945". CRP-770.

Fig. 105. *Femme et oiseau devant le soleil*, 1944. Oli damunt tela, 35x27 cm. Incripciñ: "femme et oiseau devant/ le soleil". CRP-654.

Fig. 106. *Femme et oiseau dans la nuit*, 26-01-1945. Oli damunt tela, 146x114 cm. Inscripciñ: "Miró./ 26-1-45/ „femme et oiseau dans/ la nuit"". CRP-743.

Fig. 107. *Femme, étoiles*, 07-05-1945. Oli damunt tela, 114x146 cm. Inscripciñ: "Mirñ./ 7-5-45/ „femme, étoiles"". CRP-756.

Fig. 108. *Femme dans la nuit*, 1944. Oli damunt tela, 14x18 cm. Inscripciñ: "Miró./ 1944". CRP-662.

Fig. 109. *Femme, oiseau, étoiles*, 1944. Oli damunt tela, 38x46 cm. CRP-690.

Fig. 110. *Femmes, étoile*, 1944. Tinta xinesa i aqüarel·la damunt tela, 16x22 cm. Inscripciñ: "Miró./ 1944// femmes, étoile". CRP-695.

Fig. 111. *Femmes, oiseau et gouttes d'eau dans la nuit*, 1944. Tinta xinesa, aqüarel·la i guaix damunt tela, 21x47 cm. CRP-729.

Fig. 112. *Femmes et oiseaux*, 1945. Oli i ripolí damunt tela, 40x125 cm. Inscripciñ: "Miró/ 1945/ „Femmes et oiseaux"". CRP-775.

Fig. 113. *Femme devant le soleil*, 1944. 46x38 cm. Pintura no catalogada. Fitxa M-78 de l'Arxiu Joaquim Gomis.

Fig. 114. *Danseuse devant le soleil*, 1944. 69x60 cm. Pintura no catalogada. Fitxa M-117 de l'Arxiu Joaquim Gomis.

Fig. 115. *Personnage et oiseau dans la nuit*. Dibuix preparatori FJM 1741. Quadern 1696-1773 i 4490. 02-08-1944. Llapis grafit damunt paper, 21x16 cm. Inscripciñ: "2.8-44/ 80 f./ Personnage et oiseau dans la nuit/ (mirar el fet al Club en 1936)".

Fig. 116. Dibuix preparatori FJM 2626. 28-12-1944. Llapis grafit damunt paper, 27'5x20'5 cm. Inscripciñ: "28-12-44".

Fig. 117. Dibuix preparatori FJM 2637. 24-01-1945. Llapis grafit damunt paper, 22'7x33'8 cm. Inscripciñ: "24-1-45".

Fig. 118. Dibuix preparatori FJM 2554. 26-02-1945. Llapis grafit damunt paper, 24x31'5 cm. Inscripciñ: "26-2-45".

Fig. 119. Llibres de la biblioteca personal de l'artista: San Juan de la Cruz, *Poesías completas*, Barcelona, Tartesos; J.-H. Fabre, *Moeurs des insectes*, París, Librairie Delagrave, 1924.

Fig. 120. Llibres de la biblioteca personal de l'artista. Obres de Paul Éluard.