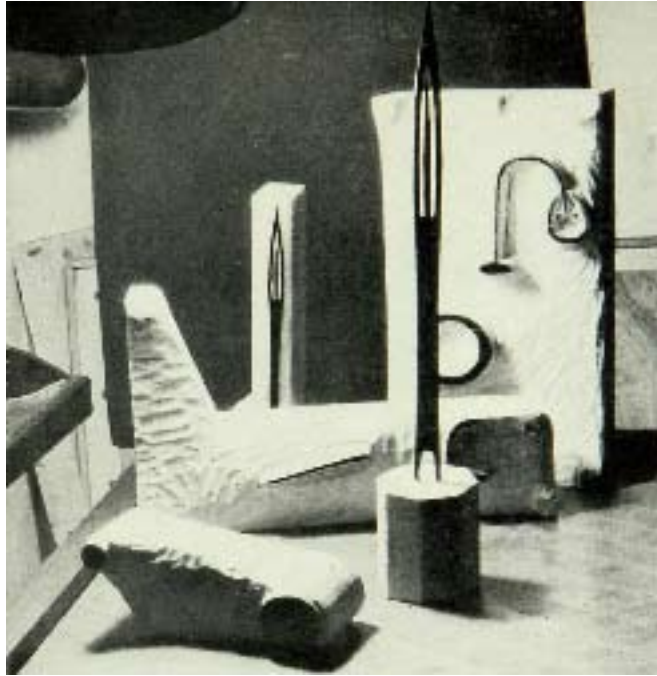
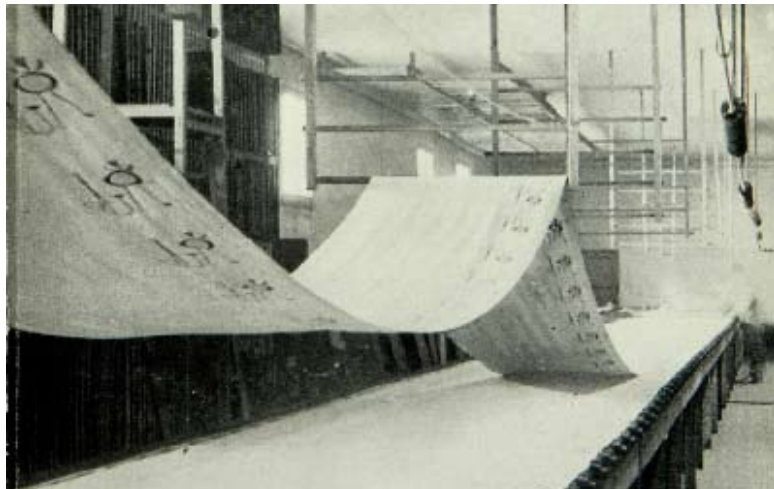


Fusta que ha servit  
per imprimir la tela  
Madeira usada para  
imprimir a tela  
Madera utilizada  
en la impresión de  
la tela



Tela impresa  
Tela impressa  
Tela impresa



**JOAN MIRÓ**  
**JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Edició en català

- 21 PRESENTACIÓ**  
Antoni Traveria Celda
- 22 NOTA DE L'EDITORIA**  
Ariadna Lluís i Vidal-Folch
- 23 LÍNIES CREUADES**  
Régis Bonvicino
- 29 L'ASSAIG DE JOÃO CABRAL SOBRE LA PINTURA DE JOAN MIRÓ**  
Alessandra Vargas de Carvalho
- 36 JOAN MIRÓ**  
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

## JOAN MIRÓ

### JOÃO CABRAL DE MELO NETO

## I

### Les pintures prerenaixantistes

§ Més que no pas una època fecunda en pintures, el Renaixement va crear la pintura. Va establir l'art que avui entenem com a Pintura.

§ Fins al Renaixement, l'objecte pintat no tenia cap relació amb els límits de la superfície que el contenia. Estava tan solt a l'espai com una estàtua qualsevol. La paret de la caverna o la fusta del retaule eren, més aviat, el buit. Eren com un element neutre, la funció del qual era únicament la de contenir, la de fer de suport de la figura pintada.

§ Paral·lelament, la superfície –definida pels seus límits– existia, com a element essencial, en un altre tipus d'art: la decoració. A la pintura decorativa, l'objecte (quan esdevé o apareix; quan no es buida en la seva estilització, quan no s'apaga en favor de la superfície) no pretén actuar per si mateix, com el bisó o el sant del primitiu. S'anul·la dins la sintaxi en la qual s'inscriu, en la superfície activa al servei de la qual el van posar.

### La creació de la pintura

§ Es pot dir que el Renaixement va associar aquests dos tipus d'art, aquestes dues funcions. Va associar l'objecte, és a dir, la representació utilitària o la utilitat de la representació, a la superfície decorada, és a dir, a la utilitat de la contemplació. D'aquesta associació va néixer la pintura, el que ha estat per a nosaltres la pintura, el quadre. A partir de llavors sorgeix una superfície activa on s'inscriu, també de forma activa, un bisó.

§ D'aquesta associació va néixer un nou gènere, més àgil que l'escultura (ja que portava el color i s'alliberava de les lleis del món físic que pesaven massa sobre la pedra); una espècie d'escultura més rica de possibilitats per al creixent esperit científic de llavors (que en art anava, cada cop més, esgotant els graus de l'aparença); una escultura més fàcil de ser produïda i, per tant, més apta per satisfer les necessitats del consumidor individual d'obres d'art, entitat que s'anava cristal·litzant en aquella època d'expansió i de fermentació.

### Tercera dimensió i estatisme

§ Amb tot, en aquesta associació, la presència de l'objecte representat sembla haver estat massa violenta com per permetre un equilibri de forces. La presència intel·lectual de l'objecte es va desenvolupar a costa de la utilització sensorial de la superfície. Perquè el perfeccionament de l'objecte en la representació acabaria per passar del desig d'obtenir la il·lusió del relleu d'aquell mateix objecte –ja assolida, per cert, abans del Renaixement– al desig d'obtenir la il·lusió de l'ambient en el qual l'objecte se situava. És a dir: la pintura es va desenvolupar en una altra dimensió, en profunditat (la qual cosa és més que un simple relleu).

§ Es va desenvolupar en profunditat: aquest aparent enriquiment de la superfície venia, en realitat, a limitar-la. Per exigències de la tercera dimensió s'anul·lava a la superfície la possibilitat de rebre el temps o una grafia qualsevol, que exigís per a la contemplació un acte no estàtic de l'espectador.

§ La tercera dimensió en pintura anul·la l'existència del dinàmic (aquella riquesa de l'antiga pintura decorativa) perquè per ser percebuda, en la seva il·lusió, exigeix la fixació de l'espectador en un punt ideal a partir del qual, i només a partir del qual, aquella il·lusió és proporcionada. Aquella il·lusió només pot ser aprehesa com a conjunt. I aquest punt teòric, on han d'aturar-se els dos o tres segons inicials de l'atenció de l'espectador, que són l'essencial de la seva contemplació (ja que l'apreciació del detall es produeix independentment de l'aprehensió del conjunt), és importantíssim. Aquell punt és l'únic en el qual les tres dimensions, per reunir-se en la seva mínima mesura material, poden ser apreheses simultàniament.

§ Aquella il·lusió és proporcionada a través de certes convencions lògiques, i per ser rebuda necessita que l'espectador se sotmeti a una convenció –a una posició– preliminar. D'aquesta manera, l'enriquiment implícit en els mitjans de reproducció de la tercera dimensió priva l'espectador d'un lliure ús de la seva atenció.

§ I, en un altre ordre de coses, significa l'abandonament del ritme per l'equilibri. Equilibri i ritme: dos usos possibles de la superfície, anul·lat gairebé del tot el darrer (o fins a un punt de difícil reconeixement) per la pintura creada en el Renaixement.

§ És, per tant, fàcil d'entendre cap a on tendeix sempre la composició d'aquesta pintura. Cerca fer la instantània, la composició del quadre, i obligar l'atenció a aturar-se en aquell punt ideal on és possible l'aprehensió de les tres dimensions, la il·lusió de profunditat.

### Compondre com equilibrar

### Més sobre l'equilibri

§ Per això en ella és essencial la idea d'equilibri. Equilibri significa estabilitat obtinguda per mitjà d'una correlativa distribució de forces. En un tipus d'art que demana fixar l'atenció, és fàcil d'entendre com qualsevol força excessivament poderosa, per atreure-la, per imposar-li mobilitat, seria fatal per a l'ordre del conjunt. Més que per a l'ordre, per a l'existència d'aquell conjunt com a expressió d'un món en profunditat. I és a l'equilibri al qual es confia la missió de defensar aquell punt teòric, clau d'aquella il·lusió.

§ La recerca de l'equilibri és, doncs, subjacent a totes les lleis que constitueixen el bon compondre renaixentista –fins i tot el nostre bon compondre. I no només a les que constitueixen l'equilibri teoritzat a les perspectives. Són consideracions d'equilibri les que existeixen en el fons dels principis de la proporció, destacament, contrast i, àdhuc, de la mateixa elecció de l'anècdota. Fins i tot estan sotmesos a les raons d'estat de l'equilibri, o plasmats per aquest, els febles moviments que les perspectives anomenen *ritmes*: només permesos mentre contribueixin a fer destacar aquella estabilitat general, o mentre no la pertorbin ni l'amenacin.

§ De la mateixa manera que la contemplació estàtica, instantània, és la convenció a la qual se sotmet l'observador d'aquesta pintura, l'estatisme, nascut d'aquella convenció, és el que en podríem dir el seu estil, l'esperit de la seva organització. Al principi científicament elaborada, després obscurament obeïda, una arquitectura abstracta sempre existeix rere les obres executades en aquests segles de pintura occidental –posteriors al Renaixement– assegurant un ordre estàtic a l'anècdota aparent, fins i tot quan aquesta anècdota pretén una significació de moviment.

### L'estatisme com a estil

§ Aquest estatisme, imposat per la presència i pels interessos de la tercera dimensió, defineix la pintura renaixentista, que és (o si més no així l'anomenem), avui, la Pintura. Sembla que, fins i tot, contribueix a la definició de la idea de bellesa pròpia de l'època (pensem en les paraules que acostumem a associar amb aquesta idea: serenitat, impassibilitat. Baudelaire, un dels autors que més violentament va subvertir aquest concepte de bellesa, en diria *rêve de pierre*), marcada pel desig de construir un tipus d'univers que, depurat de la realitat, habités una dimensió de serenitat o allunyament de l'ambient. Idea de bellesa que és encara nostra, tot i que ja no sigui «la nostra» (i per això, en lloc del mot *bellesa* preferim el de *poesia* –en el sentit extret de no sé quina pertorbadora atmosfera metafísica).

### Miró contra la pintura

§ Seria possible una altra forma de composició? Seria possible tornar a la superfície aquell sentit antic que el seu aprofundiment en una tercera dimensió va destruir del tot? La pintura de Miró em sembla que respon afirmativament a aquesta qüestió. Em sembla que, analitzada objectivament en els resultats i en el desenvolupament, obeeix al desig obscur de fer tornar a la superfície el seu antic paper: el de ser receptacle del dinàmic. Em sembla una tendència per alliberar el ritme de l'equilibri que l'empresona i que empresona tota la pintura creada amb el Renaixement.

§ A partir d'aquest punt de vista, examinarem el sentit amb què Miró fa explotar les normes de la composició renaixentista. El sentit i la història d'aquella explosió: la història de la seva lluita contra l'estàtic i, assegurada la seva victòria sobre aquest últim, la manera amb què es va lliurar a les possibilitats d'un ritme lliure de tota limitació.

### Miró i els seus contemporanis

§ Les primeres passes de l'originalitat de Miró i del que, al meu entendre, és la revolució que la seva pintura va portar a la Pintura són comunes a les primeres passes de molts dels seus contemporanis. En relació amb alguns d'ells, fins i tot són posteriors. Tanmateix –al contrari que molts d'ells– Miró va dur a l'extrem el camí que havia iniciat.

§ Aquest no fixar-se en una solució per fer-la esdevenir manera, aquest permanent saber-passar d'una solució a l'altra, va evitar l'estancament de l'artista. Va ser aquest saber-no-arribar que li va permetre donar a la seva obra una continuïtat que no té res a veure amb la versatilitat de molts dels seus contemporanis.

§ Hi ha, a la seva obra –a partir del moment en què va abolir a la seva pintura la tercera dimensió– un camí. Però aquest camí té un sentit: Miró, situat davant la superfície, comença en sentit invers el camí que la superfície havia recorregut fins a poder contenir aquella tercera dimensió imaginària.

### La seva història: abandonament de la tercera dimensió

§ És important d'assenyalar la seva sensibilitat per comprendre el que en cada nova solució condueix a la solució següent. Miró no va ser el primer pintor del món que abandonava la tercera dimensió. Però potser hagi estat el primer de comprendre que el tractament de la superfície com a superfície alliberava el pintor de tot un concepte de *composició*.

§ És contra el concepte limitat de *composició* (*compondre* és sinònim d'*equilibrar*) que Miró emprèn aleshores la lluita fosca. Com és fàcil de veure, aquest alliberament, en no basar-se en principis teòrics, no es processa sobtadament. La composició renaixentista en Miró no es destrueix bruscament. Aquest alliberament s'expressa en la lluita, en una lluita lenta, en la qual el nou tipus d'economia es va fent més i més present a cada quadre, i aquests quadres més i més nombrosos dins l'obra del pintor.

§ Els primers quadres de Miró contra la composició renaixentista es donen a partir de l'any 1924. Miró hi deixa de banda la tercera dimensió i tota l'estructura sòlida que pot fer-se palesa a la seva primera fase. Una estructura absolutament clàssica o renaixentista, dins la qual aquest postcubista s'ocupa de crear variacions tan segures. Variacions, jocs teòrics de composició, que denunciaven en ell molt més que un simple domini instintiu.

§ Encara que pocs s'hagin aturat a parlar-ne, ja que la crítica prefereix destacar, en la seva primera fase, els dons de colorista i de líric, la veritat és que quadres com *La masia* presenten una estructura tan tancada, una ordenació tan fermament establerta, que no seria excessiu definir-los com l'obra d'un pintor essencialment marcat per la preocupació de construir. Gairebé un Lhote.

### La seva història: una composició discontinua

§ En els quadres que va realitzar a partir d'aquell any, Miró va començar a pintar aquelles figures simplificades, vertaderes xifres de la realitat, que per a molta gent constitueixen, encara avui i exclusivament, la manera de Miró. Aquelles figures, tanmateix, van travessar gairebé tota la seva fase de recerca. Aquella simplificació de la realitat, aquella estilització sortida de la realitat més immediata, però portada a un punt d'abstracció sempre creixent, té una importància primordial: van ser elles que li van permetre desfer-se de la tercera dimensió, ja que tot quedava inscrit en un primer pla absolut. En aquelles figures nítides i retallades, fins i tot la sensació de relleu quedava anul·lada.

§ L'abandonament de la tercera dimensió va ser seguit, quasi simultàniament, de l'exigència d'un centre en el quadre. Miró, que en

dissenyar cadascuna de les figures estilitzades dels seus quadres de llavors continuava obedient a les proporcions i als ritmes renaixentistes (individualment a cadascuna de les figures), es llença contra qual-sevol jerarquització d'elements del seu quadre. La idea de subordinació d'elements a un punt d'interès la substitueix per un tipus de composició en la qual tots els elements mereixen la mateixa atenció. Aquest tipus de composició no té una ordenació en funció d'un element dominant, sinó una sèrie de dominants que es proposen simultàniament, i que demanen a l'espectador una sèrie de «fixacions» successives, a cadascuna de les quals s'ha donat un sector del quadre.

**La seva història:  
fins i tot  
el discontinu**

§ Això no significa que Miró hagués abandonat del tot, des de llavors, la preocupació per l'equilibri. És l'equilibri que presideix la construcció de cadascun d'aquests quadres inscrits en un quadre; cadascun en si mateix, una estructura clàssica. El que Miró sembla haver pretès serà impossible de dir. El que Miró va obtenir va ser una desintegració de la unitat del quadre.

§ Aquesta fragmentació del quadre tampoc no constitueix un descobriment de Miró. Tanmateix, aquell tipus de composicions només qüestiona superficialment l'estatisme renaixentista. Miró multiplica el quadre dins d'un quadre i obliga l'espectador a una sèrie d'actes instantanis, a una contemplació discontinua. Però, en la seva naturalesa, la composició estàtica continua inalterable.

§ Aquell tipus de composició, encara avui cara en alguns pintors, sobretot aquells que, realitzant una pintura en dues dimensions no es poden socórrer en la profunditat en el seu afany d'organitzar superfícies grans, no el va seduir gaire. Poc després, Miró deixa de banda aquestes superfícies com en ebullició, per abordar composicions d'estructura menys complexa. Quadres menors, que presenten objectes individuals o petits grups d'objectes. Les seves xifres es fan cada cop més hermètiques; la seva anècdota més pobre: símptomes que es podrien interpretar com d'una major preocupació per construir.

**La seva història:  
objecte i el marc**

§ Amb aquesta passa –que Miró va fer tot sol– el pintor encara és lluny de la invenció posterior. Però constitueix la primera incursió fora de l'estatisme. Només l'abandonament de la tercera dimensió i del concepte de *centre del quadre*, en l'evolució de Miró, té avui sentit perquè el pintor no va romandre allà; l'aboliment de la tercera dimensió i del centre d'interès significava poc o res en favor de la superfície si no s'acompanyava de tot l'aparell compositiu creat per ella.

§ Aquell primer atac directe a l'estatisme va dirigit contra les lleis en què aquest es basava essencialment: aquelles que determinen la situació d'un objecte a la superfície: la relació entre l'objecte i el marc.

§ De la mateixa manera que es pot dir que el treball de composició del pintor renaixentista cerca arribar a un punt focal principal, es pot dir que aquest treball parteix del límit (la contemplació farà, després, el camí contrari: es concentra en aquell punt focal ja establert i es va diluint fins al límit de la superfície pintada), és a dir, del marc del quadre. És a partir d'aquí que s'estableix la situació d'aquell punt i, posteriorment, els pesos d'aquell joc d'equilibri.

**La seva història:  
el fals dinamisme**

§ Poc interessat a equilibrar, a fixar, les experiències que Miró realitza en aquella època cerquen una mesura fora d'aquella mesura fatal, per mitjà de la qual s'obté l'equilibri sòlid i no amenaçat de la pintura nascuda en el Renaixement. Encara distant del «dinamisme» posterior, el que Miró explora llavors no és un acte temporal de l'espectador. És més aviat una forma *d'energia*, fins llavors no descoberta: la que pot derivar-se de la col·locació d'una figura en una posició tal, dins la superfície, que produeixi en l'espectador la sensació que es precipitarà, canviarà de lloc.

§ Aquella *energia*, evidentment, és una il·lusió. Per a un ull no automatitzat, no acostumat inconscientment a les proporcions i a l'equilibri que s'adquireixen en la contemplació de museus i reproduccions, o millor, per a un ull salvatge, verge d'aquelles formes amb les quals l'hàbit visual va amotllar la nostra contemplació, aquella energia és imperceptible. Sempre que no s'esdevingui la tendència espontània de tot ull consistent a col·locar la cosa on s'acostuma a veure les coses col·locades, aquella energia, aquella sensació de cosa que es precipita i vol cercar la seva estabilitat, serà imperceptible.

§ Miró sembla haver aconseguit aquell alliberament del marc en els quadres que va pintar abans de la guerra de l'any 1939. Aquest alliberament no està evidenciat per una exclusivitat estilística en les seves obres de l'època, i sí que ho està per la freqüència sempre major que es palesa en l'ús d'aquella llibertat. És un alliberament no sistemàtic, interromput per altres experiències contràries, on l'artista sembla mesurar-se.