

Joan Miró torna a la Tate Modern de Londres: la politització de l'art i la negació de la negació

Anna F. Vives*

René Bernard: And yet you have never engaged in any direct action.

Miró: Don't you think that the revolution of forms can be liberating? Unsettling people, forcing them to wake up.¹

La institucionalització de l'obra de Miró pren forma a través de la seua exposició a diferents fundacions i museus d'arreu del món: la Fundació Joan Miró de Barcelona; el Centre Pompidou. Musée National d'Art Contemporain de París; la Fondation Marguerite et Aimé Maeght de Saint Paul-de-Vence a França; la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma; el Guggenheim Museum de Nova York; el MoMA (The Museum of Modern Art) de Nova York; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; la National Gallery of Art de Washington; el Philadelphia Museum of Art, i el Metropolitan Museum of Art de Nova York. Tot i això, aquestes institucions representen solament un vessant de la manifestació pública de la seua obra: des del restaurant Sapporo-Ya del Japantown de San Francisco fins al Fielding Johnson Building de la Universitat de Leicester, la presència quotidiana i a petita escala de l'obra de Miró ens indica que aquest artista roman incrustat a l'imaginari col·lectiu de societats ben diverses. Aquesta varietat de societats que se l'apropien connecta amb la seua idea (agafada de Confuci) que totes

els homes són iguals, solament els costums són diferents.² Aquest filament quasi mític que interconnecta llocs tan diferents en el gust per Miró es relaciona amb el caràcter politicopoètic de la seua obra: una obra de suficient detall per veure-hi catalanisme o un afavoriment de la República, per exemple, també suficientment general com per emfasitzar la necessitat d'expressar l'ànima del subjecte a través de l'art. Tots aquests aspectes són fonamentals per entendre la postura sociopolítica de Miró.

Des del 14 d'abril i fins al 11 de setembre (les dates de la proclamació de la Segona República Espanyola i de la Diada de Catalunya, respectivament), la Tate Modern de Londres ens convida a gaudir de *Joan Miro: The Ladder of Escape*, l'exposició més completa de l'artista a la Gran Bretanya des de fa gairebé mig segle.³ El total d'obres gira al voltant de 150, i aquestes es troben repartides en 13 sales el contingut de les quals podem resumir de la manera següent: motius camperols al voltant de Mont-roig; la figura del pagès català; Mont-roig vist des del surrealisme; pintures salvatges i pintures sobre coure i masonite; impressions de la guerra i el Pavelló

Espanyol de la República; la sèrie de Barcelona; les *Constel·lacions*, retrobament dels motius de les *Constel·lacions*; escultura i revisió de llenços anteriors; tríptics amb saturació cromàtica; *Miró Otro* i els llenços cremats; tríptics al pres i al condemnat; el tríptic dels focs artificials i les escultures de les majestats.

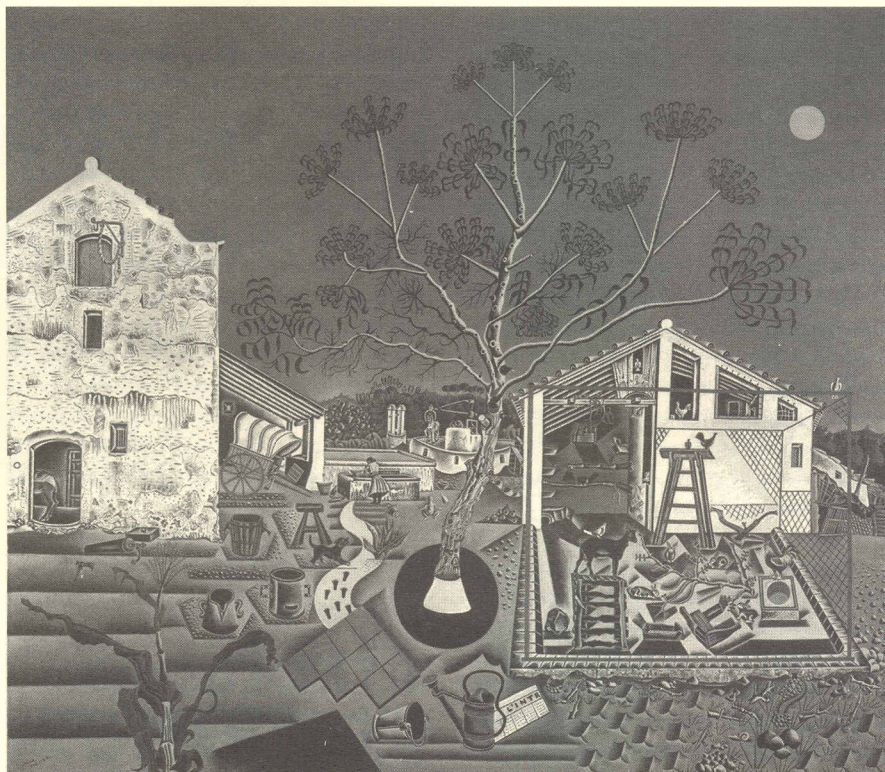
La coberta del catàleg de l'exposició ens indica que «*Famed for saying that he had come to assassinate painting*,⁴ Miró nevertheless made a huge contribution to the art of the 20th century [...] For the first time this book examines Miró's legacy through the context of the turbulent times in which he lived [...] Miró's political beliefs underpinned his art throughout his long and productive career».⁵ L'involucionament polític de Miró es manifesta de dues maneres: de manera temàtica i de manera formal.⁶ És ben palès a *Aidez l'Espagne* (1937)⁷ i *Le Faucheur*, obra aquesta última que l'artista exposa molt a prop del *Guernica* de Picasso al Pavelló Espanyol de la República a París el 1937. Josep Renau i la seua dona, Manuela Balaster Vilaseca, decideixen quins artistes espanyols tenen el privilegi d'aparèixer en aquest pavelló.⁸ Antoni Tàpies indica que, amb accions com la de la participació al Pavelló de la República, Miró va ser un model dels valors democràtics per als joves del grup *Dau al Set*.⁹

Què hi ha de la revolució formal de Miró? Marko Daniel, un dels comissaris de l'exposició, comenta que la gent observa les obres mironianes com si foren infantils, sense copsar la passió que aquestes impliquen.¹⁰ Es tracta d'aquella irrisòria afirmació del fet que «això ho podria fer qualsevol». Al darrere d'aquesta mena d'afirmacions sembla que solament hi ha ignorància, manca de coneixement artístic i un pragmatisme excessiu. És rellevant el que deia Miró pel que fa a *Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitaire I, II, III* (1968): solament va necessitar un moment per dibuixar la línia negra, però per formar una idea de la línia va necessitar mesos, potser fins i tot anys.¹¹ Un estat meditatiu similar el trobem a la gènesi de les *Constel·lacions*, que són producte de l'atmosfera restrictiva de la Segona Guerra Mundial: fins i tot observar el cel amb les estrelles i la lluna no era possible durant part de l'època que Miró va passar a Varengeville, Normandia. Calia, doncs, crear-se unes constel·lacions pròpies.¹² Aquest escapisme permetia a Miró sentir coses que l'ambient de

guerra no li deixava sentir i és aquesta captura d'un moment poètic de pau i plenitud el que és polític en algunes obres de Miró que, en principi, no semblen tenir cap dimensió social. Havent vist les *Constel·lacions*, André Breton ho expressava indicant una oposició entre un temps de perturbació extrema i l'escapisme cap al més pur, el menys canviabla (Adams). Aquest vessant de l'obra mironiana encaixa amb el seu discurs d'investidura com a Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona: el rol de l'artista és el de negar la negació.¹³ Si la situació sociopolítica ens transmet que no podem arribar a la pau interior, l'artista ens ha d'ajudar a trobar un camí d'evasió. Aquest és l'altre Miró. Un altre exemple de revolució formal és *Miró Otro* (1969), esdeveniment artístic a través del qual Miró va pintar en públic i després es va esborrar, oposant-se així a l'*establishment* (Peretti).

La buidor del tríptic *L'Espoir du condamné à mort I, II, III* representa el sùmmum d'un art de *concepte*, en què la realitat s'utilitza com a punt de partida i mai com a lloc d'arribada.¹⁴ Aquesta obra conceptualitza la mort imminent de Salvador Puig Antich a la Presó Model de Barcelona el 1974 (el pintor acaba l'obra el mateix dia que Salvador és executat, el 2 de març): la síntesi de significat i sentiment continguda en el tríptic, a través del roig de la sang, el blau del cel i el groc del sol, connota una passió molt més extrema que la que es podria aconseguir a través d'una obra típicament figurativa. Ara bé, l'art de Miró no és art abstracte, sinó una representació concreta i poètica que deriva de la ment de l'artista.¹⁵ La importància de la poesia a la seua obra des que va estar a París i va entrar en contacte amb André Masson (i a través d'ell amb altres poetes surrealistes) ha jugat un rol fonamental a la naturalesa de les seues creacions. A més, com és el cas de molts altres pintors avantguardistes, Miró va escriure poesia. I aquesta visió poètica el porta a parlar de la passió i de l'essència del seu art: «*I think the only people who matter are the ones who are alive, the ones who put their blood and soul into even the finest line or the smallest dot*».¹⁶

Resulten d'interès les teories de Walter Benjamin pel que fa a la relació entre art i política: mentre els feixistes convertien la política en art, els que seguien idees contràries s'inclinaven per la politització de l'art. A més, cal tenir en compte que



Joan Miró, *La granja*, 1921-1922. Oli sobre llenç. National Gallery of Art, Washington. Present de Mary Hemingway. © 2011 Artists Rights Society (ARS), Nova York

La importància de la poesia a la seua obra des que va estar a París i va entrar en contacte amb André Masson (i a través d'ell amb altres poetes surrealistes) ha jugat un rol fonamental a la naturalesa de les seues creacions. A més, com és el cas de molts altres pintors avantguardistes, Miró va escriure poesia

l'exposició de la Tate també contribueix a la politització de l'obra mironiana, és a dir, s'apropia del seu corpus artístic per remarcar certs missatges politicosocials. No entraré a avaluar aquesta postura, però em sembla que aquest és un fet indiscutible. Sobretot pel que fa a obres que no tenen un missatge polític estricte, l'altre element que cal analitzar per entendre la dimensió política de l'obra mironiana és la idea d'escapisme: escapar-se és un acte polític?

Potser no directament, però Miró va afirmar que la seua manera de conciliar les vivències del feixisme, la Guerra dels Tres Anys i la Segona Guerra Mundial amb el seu món estètic era proposar a la seua obra un escapisme de la realitat del present, cap a un món on viure era possible.¹⁷

Dues de les obres mironianes exposades a la Tate porten un títol similar al de l'exposició: una és la constel·lació *L'Échelle de l'évasion* (1940), l'altra és l'escultura *L'escala de l'ull que s'evadeix* (1971). A la primera predominen el negre i el roig, i també hi ha alguns tocs de blau i blanc. S'hi observen diferents grups d'imatges: estrelles i lluna; un grup d'animals (una serp, un pardal), i hi ha uns personatges que semblen esperar un moment de transcendència. Al mig de la pintura destaca una escala, que a més inclou el color blanc, que és el color que més escasseja a la imatge. El fons es compon de lleugeres tonalitats cromàtiques. L'èmfasi resta en els colors i les formes, i el valor polític de l'obra ve recollit en la voluntat d'evasió i la subsegüent plenitud de trobar-se inclòs entre els astres. Tornem a l'escala, un element repetidament destacat a l'exposició de la Tate i que, segons Margit Rowell, constitueix un mitjà per escapar-se de les contingències terrestres

juntament amb pardals, insectes voladors, estrelles i cometes.¹⁸ Miró comenta que l'escala va passar de ser una forma plàstica familiar (*La Ferme*) a simbolitzar escapament, particularment durant la guerra. És a dir, va passar a ser un element poètic.¹⁹ També concreta que l'escala significa el vol i l'elevació.²⁰ *L'escala de l'ull que s'evadeix* també presenta una escala, encara que aquesta està situada sobre un pedestal per remarcar l'elevació de l'esperit. L'ull que s'evadeix suggereix una nova manera d'entendre i de veure el món.²¹ Sembla que tant el guaix com la escultura són obres polítiques a causa de llur inherent escapisme.

En conclusió, la relació entre l'art de Miró i la política és possiblement menys visible que no la d'altres contemporanis com ara Picasso, perquè el seu involucrament polític és més formal que no temàtic, però si mirem qui va comprar la seua obra (Ernest Hemingway li va comprar *La Ferme*; *The Farm* en les dades de copyright), on va aparèixer la seua obra (Pavelló Espanyol de la República a París), el suport explícit a la República (pòsters de propaganda política com ara *Aidez l'Espagne*), l'explotació de temes anarquistes i nacionalistes (la senyera²², la barretina i els colors groc i roig reapareixen a les seues creacions), les ocasions en què es va declarar públicament en contra de Franco, queda ben clar que pensar Miró no és una tasca completa sense una incursió en els moments de revolta política a Espanya i a Europa durant el segle XX.²³ Davant d'uns moments de gran desesperació i patiment, Miró recorda a la humanitat que l'expressió de la ment i de l'ànima de l'home es necessita.²⁴ Aquestes obres configuren un material polític des del punt de vista més humà i filosòfic. Miró ho explicava amb aquestes paraules a *Cahiers d'art* el 1939: «*One must not confuse the commitments proposed to the artist by professional politicians and other specialists of agitation with the deep necessity that makes him take part in social upheavals, that attaches him and his work to the heart and flesh of his neighbor and makes the need for liberation in all of us a need of his own*».²⁵

L'exposició de la Tate té grans encerts. Per exemple, Miró volia que les seues obres monocromes dels seixanta estigueren dins d'una mena de capella per tal que la gent pogués seure i meditar-hi.²⁶ És així com la Tate ha presentat aquestes obres i els tríptics al pres i al condemnat. També

té algun aspecte que s'hauria pogut millorar: pel que fa als llenços cremats, Miró explicava la importància de veure la realitat que envolta l'obra gràcies als forats provocats pel foc. En aquest sentit, els llenços cremats que penjaven al mig de la sala s'haurien pogut posar més baixos per poder observar-hi el trànsit de les persones. Finalment, potser alguns –pocs– criticaran que s'haja polititzat l'obra mironiana, però la veritat és que les seues creacions ja estaven polititzades per ell mateix: solament calia destacar aquest fet, també indiscutible, com ho ha fet la Tate.

*Universitat de Leicester

¹ BERNARD, René. «Miró to *L'Express*: Violence Liberates». A: *Selected Writings and Interviews*. Ed. per Margit Rowell. Cambridge: Da Capo Press, 1992, pàg. 303-305. Entrevista del setembre del 1978.

² TAILLANDIER, Yvon. «I Work Like a Gardener». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 247-53. Entrevista que va aparèixer a *XXE SIECLE* el febrer del 1959.

³ Aquesta és la desena exposició de Miró a la capital anglesa. Miró ha estat present a les galeries següents i als anys següents: 1933: Mayor Gallery; 1936: «International Surrealist Exhibition», New Burlington Galleries; 1937: Zwemmer Gallery; 1938: Mayor Gallery; 1964: Tate Gallery; 1966: Marlborough Gallery; 1972: «Miró Bronzes», Hayward Gallery; 1979: «Miró Drawings», Hayward Gallery; 1989: «Joan Miró: Paintings and Drawings 1929-41», Whitechapel Art Gallery.

⁴ L'1 de març d'enguany, la catedràtica Elza Adamowicz de la Universitat de Queen Mary de Londres va fer una conferència titulada *Joan Miró: The Assassination of Painting?*, en què interpretava aquest assassinat de la pintura com a gest destructor i com a acte creatiu, un rebuig de l'art tradicional i una exploració de noves formes artístiques com el collage i l'assemblage.

⁵ DANIEL, Marko; GALE, Matthew (eds.). *Joan Miró: The Ladder of Escape*. Londres: Tate Publishing, 2011. S'hi inclouen les obres analitzades en aquest article.

⁶ James Johnson Sweeney explica que Miró no va tenir mai interessos polítics seriosos ni es va afiliar, però que és indubtable que va ser influït per la filosofia marxista i per discussions d'injustícia de classe. SWEENEY, James Johnson. *Joan Miró*. Nova York: Arno Press, 1969, pàg. 68. Aquest és el catàleg de la primera retrospectiva important de l'artista, que va tenir lloc al MoMA el 1941.

⁷ Miró va elaborar aquesta obra per vendre-la com a segells i així guanyar diners per a l'Espanya republicana, però aquest projecte mai no va funcionar (DANIEL; GALE. «Introduction: Free and Violent Things». A: *Joan Miró: The Ladder of Escape*, pàg. 17-29. D'aquesta imatge també se'n va fer una edició limitada de pòsters, que incloïen aquest interessantíssim text: «*In the current struggle I see the antiquated forces of fascism on one side and, on the other, those of the people, whose immense creative resources will give Spain a drive that will amaze the world*».

PERMANYER, Lluís. «Revelations by Joan Miró». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 290-95. A la *Gaceta ilustrada* de l'abril de 1978.

⁸ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. «Manuela Ballester Vilaseca». A: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999, 3 volums, pàg. 170-73. A banda de Miró i Picasso, també hi apareixen Julio González i Alberto Sánchez Pérez (Daniel; Gale, «Introduction», pàg. 19).

⁹ DE PERETTI, Yves. *Joan Miró: l'home que va capgirar la pintura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Mallerich Films Paco Poch, 2005.

¹⁰ BROWN, Mark. «Joan Miró, a Titan of Art Whose Presence Is Still Felt». *The Guardian*. 30 de març del 2011. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/30/joan-miro-barcelona-tate>> (1 de maig del 2011).

¹¹ BOURCIER, Pierre. «Excerpts». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 275-77. Article que va aparèixer a *Les nouvelles littéraires* l'agost del 1968.

¹² ADAMS, Tim. «Joan Miró: a Life in Paintings». *The Guardian*. 20 de març del 2011. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/20/joan-miro-life-ladder-escape-tate>> (1 de maig del 2011).

¹³ LUBAR, Robert S. «Miró's Commitment». A: *Joan Miró: The Ladder of Escape*, pàg. 31-43.

¹⁴ MIRÓ, Joan. «To J. F. Ràfols. Montroig, July 25, 1920». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 74.

¹⁵ DUTHUIT, Georges. «Where Are You Going, Miró?». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 150-55. Entrevista a *Cahiers d'art* en els números 8-10 del 1936.

¹⁶ TRABAL, Francesc. «A Conversation with Joan Miró». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 92-98. Entrevista a *La Publicitat* el juliol del 1928.

¹⁷ MIRÓ, Joan. «Statement». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 166. Declaració que va aparèixer a *Cahiers d'art* en el número d'abril-maig del 1939.

¹⁸ ROWELL, Margarit. «Introducció». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 1-19.

¹⁹ SWEENEY, James Johnson. «Joan Miró: Comment and Interview». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 207-11. L'entrevista va aparèixer a *Partisan Review* el febrer del 1948.

²⁰ PERMANYER, Lluís. «Revelations by Joan Miró», pàg. 291.

²¹ Encara que els comissaris de l'exposició ens indiquen que l'obra de Miró que dona nom a aquest esdeveniment és l'escultura, ambdues obres ens ajuden a formar una idea més exacta del concepte de l'escala de l'evasió.

²² La quadrabarrada apareix en moltes obres de Miró, incloent-n'hi una que no forma part de l'exposició de la Tate i que l'artista va fer expressament per a un llibre de Joan Peruchó: *Joan Miró i Catalunya* (1968). Es troba a PERUCHO, Joan. *Joan Miró and Catalonia*. Londres: Alpine Fine Arts Collection, 1988, pàg. 287.

²³ Christopher Green explica que l'esbòs de *Tête de paysan catalan* (1925) es va fer sobre la portada de *Le Matin* del 23 de març del 1925, on apareixia la notícia «Rome célèbre le 6ème anniversaire de la fondation du fascisme». Green, Christopher. «Miró's Catalan Peasants». A: *Joan Miró: The Ladder of Escape*, pàg. 61-71.

²⁴ MIRÓ, Joan. «To Pierre Matisse». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 133-34. Carta del desembre del 1936.

²⁵ MIRÓ, Joan. «Statement», pàg. 166.

²⁶ CHEVALIER, Denys. «Miró». A: *Selected Writings and Interviews*, pàg. 262-71. Entrevista a *Aujourd'hui: Art et Architecture* del novembre del 1962.