

Caracas, lunes 13 de diciembre de 1993

Un cambio radical se opera en la obra de Joan Miró a partir de 1956, cuando comienza a trabajar en el inmenso y luminoso taller que le construyera el arquitecto Josep Lluís Sert en la finca Son Abrines, en las afueras de Palma de Mallorca. Se cumplían así, por fin, aquellos anhelos tan largamente acariciados por el artista: poseer un espacio acogedor y cómodo donde poder trabajar sin límites ni agobios; un taller de generosas dimensiones en el que le fuese dado reunir todos los innumerables apuntes o esbozos personales, los objetos encontrados, los productos artesanales y demás estímulos elegidos por él como "puntos de partida" para sus trabajos; un taller amplio y plural que le permitiese dedicarse no sólo a la pintura y al dibujo, sino también a la escultura, la cerámica, el grabado y la litografía.

A decir verdad, mediante tan espacioso taller —que él quería recoleto y silente, cerrado a presencias extrañas y a miradas disturbadoras—, Miró ansiaba crearse una territorialidad exclusiva, organizada a modo de microcosmos personal a la estricta medida de sus aspiraciones; un microuniverso construido en función de sus necesidades e intereses, amoblado con metódico rigor en armonía con su propio ordenamiento espiritual. Desahogado de convertir su nuevo taller en luminosa matriz en cuyo seno le resultase factible generar, en silencio meditativo y fecunda soledad, toda una producción libre y entrañablemente suya: creación genuina de su libertad florecida al margen de influencias o condicionamientos exógenos, fruto espontáneo de su mitraña más raigal y primigenia.

TODO EL ORDEN EN EL TALLER

Ese taller le era también necesario a Miró como recóndito ámbito en el que pudiera encerrarse para trabajar en muda meditación, en contemplativa actividad, en ordenada disciplina, en dorado exilio interior al margen del mundanal ruido y de interferencias perturbadoras.

Ámbito en el que pudiera encerrarse para trabajar en muda meditación, en contemplativa actividad, en ordenada disciplina, en dorado exilio interior al margen del mundanal ruido y de interferencias perturbadoras. De hecho, ya desde muy joven Miró se había ganado la admiración —cuando no la burla socarrona— de sus congéneres y amigos por el orden metódico y la limpieza casi obsesiva con que mantenía su taller. Clara e incuestionable es su postura en este campo: "El pintor debe estar a solas cuando trabaja, ¿no lo cree usted? Necesita silencio y orden. Yo necesito orden, de otro modo no podría hacer nada".

No en vano desde los mismos inicios de su trayectoria el maestro barcelonés se había trazado como estrategia irrenunciable un método de trabajo regido por el rigor, el orden, el silencio, la meditación. Proverbiales eran, en tal sentido, la espartana disciplina y la perseverancia imperterrita con que asumía su trabajo de artista. Así, ya en 1940-41, en el cuaderno *Une femme* —uno de sus cuadernos manuscritos, suerte de bitácoras de navegación creativa, en los que asentaba, a guisa de afonismos, algunas ideas reguladoras de su pensamiento estético y de su acción plástica—, el pintor de Montroig se fija con contundencia algunas normas metodológicas: "Seguir una gran disciplina en el trabajo, pero al mismo tiempo pasar horas y horas en la meditación y contemplación, alimento del alma; que esta disciplina no se convierta, sin embargo, de ninguna manera, en una cosa mecánica; que sea, por encima de todo, una cosa humana romper, en un caso dado, esta disciplina". Y en otro lugar de ese mismo cuaderno se autoimpone como pauta operativa "que las obras sean concebidas con un alma de fuego, pero realizadas con una frialdad clínica".

No podían extrañar tales premisas cuando se sabe que, en su proceso creativo, Miró suele emprender la realización final de sus pinturas, esculturas, cerámicas, grabados o textiles basándose en ligeros apuntes o pequeños croquis realizados a veces muchos años antes. Hasta finales de la década del 50, solía utilizar como modelo de sus obras definitivas dibujos preparatorios muy elaborados, a los que luego se ceñía con notable fidelidad al ejecu-



Orden en casa, libertad en la mirada

cuento por casualidad en algún bolsillo me basta para retener un pensamiento, una idea repentina".

MANOS LIBRES EN LA MATERIA

En la producción última de Miró sorprende sobremanera la libertad casi salvaje con que afrontó el proceso creativo. Esa libertad se establece en los niveles estilístico, morfológico, icónico y técnico, lo que, a su vez, revela de inmediato una libertad sin freno en el nivel estético y conceptual.

La libertad técnica de Miró se manifiesta en el uso indiscriminado de los soportes, los materiales plásticos, los instrumentos de trabajo y los procedimientos técnicos. En cabal coherencia con los propósitos de fuerte expresividad y primordial vitalidad espontánea que él perseguía a través de su obra, el maestro de Son Abrines, además de usar con frecuencia los medios artísticos tradicionales (tela, papel o madera para la pintura; arcilla y bronce para la escultura), no tuvo ningún empacho en utilizar también con harta profusión los soportes más anticonvencionales, incluso aquellos que, por su brutal crudeza y falta de "nobleza", parecerían impertinentes para menester tan elevado y "noble" como las "bellas artes".

Miró hizo así nacer sus creaciones en soportes tan en apariencia "ignominiosos" como papel de estraza, cartón de embalaje, madera de cajas o de construcción, tela de saco o arpillera, coque, loallas, tela impermeable de tiendas de campaña, velámenes, papel de lija, vidrio, fibrocemento, contrachapado, maso-nite, celotex, piel de vaca, planchas metálicas o toda otra inimaginable superficie en la que él descubriera un impulso o sugerencia para la expresión creativa.

En tal sentido, el artista catalán no duda en afirmar: "Yo aprovecho todo lo que encuentro, si me envían un paquete, conservo el papel de embalaje; pero otras veces me envían del Japón papel precioso y yo utilizo ese papel".

Con similar desinhibición Miró adopta a placer cualquier material que le caiga a la mano: además de los pigmentos tradicionales (óleo, acrílico, gouache, acuarela, tinta china, carboncillo, pastel, lápiz), Miró usó en extrema

abundancia, como materias plásticas, elementos tan anticonvencionales como pigmentos industriales, arena, cuerdas, paraguas, pedazos de papel o cartón, desechos de toda índole, manchas casuales e, incluso, la trementina o gasolina sucia en que limpiaba sus brochas. Tal era su desparpajo en ese terreno que llegó a confesar sin el mínimo rubor haber empleado en algunas obras sus propios excrementos.

Idéntica libertad se otorga Miró en el uso de útiles o instrumentos con que aplicara sus inusuales sustancias plásticas. A un pintor que proclama sin ambages que "me sirvo de cualquier cosa que me cae en las manos", todo le servía para distribuir los materiales sobre el soporte elegido. Utiliza así viejos pinceles gastados, gruesas brochas de pintar edificios, escobas, trapos sucios, periódicos, esponjas, esponjitas. A veces utiliza como "instrumentos" para aplicar las materias cromáticas las yemas de los dedos, las palmas de la mano, los pies descalzos o calzados con viejos zapatos sucios. A tal punto se extiende su rebeldía que en los años 1973-74 el maestro de Montroig llegará a utilizar como instrumento y "materia" plástica el fuego, con el que quemó en parte algunos de sus cuadros ya pintados.

No podía sorprender semejante desinhibición en el empleo de técnicas y materiales por parte de un creador que, en la época de terrible penuria producida al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, llegó a escribir sintomáticamente en su cuaderno de notas: "Si llega a faltar el material de trabajo, ir a la playa y hacer grafismos con una caña en la arena, dibujar con el rayo de una meada sobre la tierra seca, dibujar en el vacío del espacio el gráfico del canto de los pájaros, el ruido del agua y del viento y de una rueda de carro y el canto de los insectos, que todo esto se lo lleve después el viento, el agua, pero tener el convencimiento de que todas estas realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por magia y milagro en el espíritu de otros hombres".

El último período de Joan Miró

Hontanar de libertad

Hontanar de libertad

A propósito de la exposición sobre Miró que ocupa los espacios del Centro Cultural Consolidado, he aquí una semblanza de la cotidianidad del pintor, marcada profundamente por la disciplina ("el pintor necesita silencio y orden. Yo necesito orden, de otro modo no podría hacer nada") y la libertad que ejercía no sólo en la técnica, sino también a nivel estético y conceptual



Óscar Díaz

tar el producto final. E, incluso, cuando a partir de la década del 60 emprendió la ejecución de sus obras con un método más inmediato, pintando directamente el soporte no dibujado, el maestro de Son Abrines mantuvo siempre como lejano referente o "punto de partida" externo algún breve dibujo o esquemático apunte en el que inspirarse a grandes rasgos al procesar la obra definitiva. De hecho, todavía hacia 1957 el artista revela a Walter Erben parte de su disciplinado y meditativo método de trabajo cuando afirma: "No proyecto mis cuadros pincel en mano. Pienso, medito, escribo notas, hago croquis a lápiz o carbón, dibujos, si le parece mejor. Un papiello que en-

José María Salvador
Especial/Economía HOY

Un cambio radical se opera en la obra de Joan Miró a partir de 1956, cuando comienza a trabajar en el inmenso y luminoso taller que le construyera el arquitecto Josep Lluís Sert en la finca Son Abrines, en las afueras de Palma de Mallorca. Se cumplían así, por fin, aquellos anhelos tan largamente acariciados por el artista: poseer un espacio acogedor y cómodo donde poder trabajar sin límites ni agobios; un taller de generosas dimensiones en el que le fuese dado reunir todos los innúmeros apuntes o esbozos personales, los objetos encontrados, los productos artesanales y demás estímulos elegidos por él como “puntos de partida” para sus trabajos; un taller amplio y plural que le permitiese dedicarse no sólo a la pintura y al dibujo, sino también a la escultura, la cerámica, el grabado y la litografía.

A decir verdad, mediante tan espacioso taller —que él quería recoleto y silente, cerrado a presencias extrañas y a miradas disturbadoras—, Miró ansiaba crearse una territorialidad exclusiva, organizada a modo de microcosmos personal, a la estricta medida de sus aspiraciones; un microuniverso construido en función de sus necesidades e intereses, amoblado con meticuloso rigor en armonía con su propio ordenamiento espiritual. Deseaba él convertir su nuevo taller en luminosa matriz, en cuyo seno le resultase factible generar, en silencio meditativo y fecunda soledad, toda una producción libre y entrañablemente suya: creación genuina de su libertad florecida al margen de influencias o condicionamientos exógenos, fruto espontáneo de su entraña más raigal y primigenia.

Todo el orden en el taller

Ese taller le era también necesario a Miró como recóndito ámbito en el que pudiera encerrarse para trabajar en muda meditación, en contemplativa actividad, en ordenada disciplina, en dorado exilio interior, al margen del mundanal ruido y de interferencias perturbadoras. De hecho, ya desde muy joven Miró se había ganado la admiración —cuando no la burla socarrona— de sus congéneres y amigos, por el orden meticuloso y la limpieza casi obsesiva con que mantenía su taller. Clara e incuestionable es su postura en ese campo: “El pintor debe estar a solas cuando trabaja, ¿no lo cree usted? Necesita silencio y orden. Yo necesito orden, de otro modo no podría hacer nada”.

No en vano desde los mismos inicios de su trayectoria el maestro barcelonés se había trazado como estrategia irrenunciable un método de trabajo regido por el rigor, el orden, el silencio, la meditación. Proverbiales eran, en tal sentido, la espartana disciplina y la perseverancia impertérrita con que asumía su trabajo de artista. Así, ya en 1940-41, en el cuaderno *Une femme* —uno de sus cuadernos manuscritos, suerte de bitácoras de navegación creativa, en los que asentaba, a guisa de aforismos, algunas ideas reguladoras de su pensamiento estético y de su acción plástica—, el pintor de Montroig se fija con contundencia algunas normas metodológicas: “Seguir una gran disciplina en el trabajo, pero al mismo tiempo pasar horas y horas en la meditación y contemplación, alimento del alma; que esta disciplina no se convierta, sin embargo, de ninguna manera, en una cosa mecánica; que sea, por encima de todo, una cosa humana; romper, en un caso dado, esta disciplina”. Y en otro lugar de ese mismo cuaderno se auto-impone como pauta operativa “que las obras sean concebidas con un alma de fuego, pero realizadas con una frialdad clínica”.

No podían extrañar tales premisas, cuando se sabe que, en su proceso creativo, Miró suele emprender la realización final de sus pinturas, esculturas, cerámicas, grabados o textiles basándose en ligeros apuntes o pequeños croquis, realizados a veces muchos años antes. Hasta finales de la década del 50, solía utilizar como modelo de sus obras

definitivos dibujos preparatorios muy elaborados, a los que luego se ceñía con notable fidelidad al ejecutar el producto final. E, incluso, cuando a partir de la década del 60 emprendió la ejecución de sus obras con un método más inmediato, pintando directamente el soporte no dibujado, el maestro de Son Abrines mantuvo siempre como lejano referente o “punto de partida” externo algún breve dibujo o esquemático apunte en el que inspirarse a grandes rasgos al procesar la obra definitiva. De hecho, todavía hacia 1957 el artista revela a Walter Erben parte de su disciplinado y meditativo método de trabajo, cuando afirma: “No proyecto mis cuadros pincel en mano. Pienso, medito, escribo notas, hago croquis a lápiz o carbón, dibujitos, si le parece mejor. Un papelito que encuentro por casualidad en algún bolsillo me basta para retener un pensamiento, una idea repentina”.

Manos libres en la materia

En la producción última de Miró sorprende sobremanera la libertad casi salvaje con que afrontó el proceso creativo. Esa libertad se establece en los niveles estilístico, morfológico, icónico y técnico, lo que, a su vez, revela de inmediato una libertad sin freno en el nivel estético y conceptual.

La libertad técnica de Miró se manifiesta en el uso indiscriminado de los soportes, los materiales plásticos, los instrumentos de trabajo y los procedimientos técnicos. En cabal coherencia con los propósitos de fuerte expresividad y primordial vitalidad espontánea que él perseguía a través de su obra, el maestro de Son Abrines, además de usar con frecuencia los medios artísticos tradicionales (tela, papel o madera para la pintura; arcilla y bronce para la escultura), no tuvo ningún empacho en utilizar también con harta profusión los soportes más anticonvencionales, incluso aquéllos que, por su brutal crudeza y falta de “nobleza”, parecerían impertinentes para menester tan elevado y “noble” como las “bellas artes”.

Miró hizo así nacer sus creaciones en soportes tan en apariencia “ignominiosos” con papel de estraza, cartón de embalaje, madera de cajas o de construcción, tela de saco o arpillera, coleteo, toallas, tela impermeable de tiendas de campaña, velámenes, papel de lija, vidrio, fibrocemento, contraenchapado, masonite, celotex, piel de vaca, planchas metálicas o toda otra inimaginable superficie en la que él descubriera un impulso o sugerencia para la expresión creativa.

En tal sentido, el artista catalán no duda en afirmar: “Yo aprovecho todo lo que encuentro, si me envían un paquete, conservo el papel de embalaje; pero otras veces me envían del Japón papel precioso y yo utilizo ese papel”.

Con similar desinhibición Miró adopta a placer cualquier material que le caiga en mano: además de los pigmentos tradicionales (óleo, acrílico, guache, acuarela, tinta china, carboncillo, pastel, lápiz), Miró usó en extrema abundancia, como materias plásticas, elementos tan anticonvencionales como pigmentos industriales, arena, cuerdas, paraguas, pedazos de papel o cartón, desechos de toda índole, manchas casuales e, incluso, la trementina o gasolina sucia en que limpiaba sus brochas. Tal era su desparpajo en ese terreno que llegó a confesar sin el mínimo rubor haber empleado en algunas obras sus propios excrementos.

Idéntica libertad se otorga Miró en el uso de útiles o instrumentos con que aplicar sus inusuales sustancias plásticas. A un pintor que proclama sin ambages que “me sirvo de cualquier cosa que me cae en las manos” todo le sirve para distribuir los materiales sobre el soporte elegido. Utiliza así viejos pinceles gastados, gruesas brochas de pintar edificios, escobas, trapos sucios, periódicos, esponjas, estropajos. A veces utiliza como “instrumentos” para aplicar las materias cromáticas las yemas de los dedos, las palmas

de la mano, los pies descalzos o calzados con viejos zapatos sucios. A tal punto se extiende su rebeldía que en los años 1973-74 el maestro de Montroig llegará a utilizar como instrumento y “materia” plástica el fuego, con el que quemó en parte algunos de sus cuadros ya pintados.

No podía sorprender semejante desinhibición en el empleo de técnicas y materiales por parte de un creador que, en la época de terrible penuria producida al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, llegó a escribir sintomáticamente en su cuaderno de notas: “Si llega a faltar el material de trabajo, ir a la playa y hacer grafismos con una caña en la arena, dibujar con el rayo de una meada sobre la tierra seca, dibujar en el vacío del espacio el gráfico del canto de los pájaros, el ruido del agua y del viento y de una rueda de carro y el canto de los insectos, que todo esto se lo lleve después el viento, el agua, pero tener el convencimiento de que todas estas realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por magia y milagro en el espíritu de otros hombres”.