

El museo oculto: la génesis del simbolismo mironiano en los archivos de la Fundació Joan Miró de Barcelona

Roberta Bogoni

Roberta_bgn@yahoo.es

Resumen

En este artículo se analiza la producción gráfica de Joan Miró conservada en los archivos de la homónima fundación de Barcelona. La colección de dibujos constituye un verdadero tesoro oculto y en parte inédito, tanto para el estudioso del arte mironiano como para el apasionado de su obra. El estudio de estas fuentes documentales ha constituido un punto de partida fundamental para investigar diferentes aspectos del arte de Joan Miró como la formación de su simbolismo, la evolución de su lenguaje y las temáticas abarcadas por el artista como la poesía y la política.

Palabras clave: Joan Miró, dibujos, Fundació Joan Miró, simbolismo, lenguaje artístico.

Resum: El museu ocult: la gènesi del simbolisme mironià en els arxius de la Fundació Joan Miró de Barcelona

En aquest article s'analitza la producció gràfica de Joan Miró conservada als arxius de l'homònima fundació de Barcelona. Es tracta d'un veritable tresor ocult i parcialment inèdit, tant per a l'estudiós de l'art mironià com per a l'apassionat de la seva obra. L'estudi d'aquestes fonts documentals constitueix un punt de partida fonamental per investigar diferents aspectes de l'art de Joan Miró com la formació del seu simbolisme, l'evolució del seu llenguatge o les temàtiques tractades per l'artista com la poesia i la política.

Paraules clau: Joan Miró, dibuixos, Fundació Joan Miró, simbolisme, llenguatge artístic.

Abstract: The hidden museum: the origins of mironian symbolism in the archive of Joan Miró Foundation in Barcelona.

This article analyzes the graphic work of Joan Miró preserved in the archives of the eponymous foundation in Barcelona. The collection of drawings is a real hidden treasure, and partly unpublished, both for the student of Miró's art and for those passionate about his work. The study of these documentary sources has been a fundamental point of departure for examining different aspects of the art of Joan Miró and the constitution of its symbolism, the evolution of language and the topics covered by the artist, such as poetry and politics.

Key Words: Joan Miró, drawings, The Joan Miró Foundation, symbolism, art language.

Premisas

El material gráfico conservado en los archivos de la Fundació Joan Miró de Barcelona constituye un patrimonio poco trabajado a pesar de su accesibilidad y pendiente de ser explorado, no sólo por su riqueza y magnitud sino también por el valor que supone para cualquier investigador de la obra mironiana.

Su composición y organización, cuidadosamente administrada por los conservadores de la misma Fundació, es un privilegiado terreno de trabajo para los estudiosos, para la comprensión tanto de los mecanismos que llevan a la ideación del simbolismo del artista como de los que desencadenan aquel proceso de metamorfosis del lenguaje mironiano que caracteriza toda su producción.

1. Para el estudio del simbolismo de Joan Miró (1893-1983) a través del análisis de los esbozos resulta ser especialmente relevante el momento en el que se produce la plasmación de los símbolos, que coincide con los años veinte del pasado siglo XX. La génesis de los símbolos se cumple en los esbozos preparatorios de la obra, pero formaliza su evolución en las obras acabadas. Una característica interesante para el estudio del proceso de conformación de las pinturas es que muchos esbozos contienen elementos que comparecen en lienzos con diferentes fechas y títulos. Por eso, aunque los dibujos se pueden considerar los testimonios del proceso de evolución artística que narran las diferentes fases que llevan a la concretización de la obra definitiva, no siempre se ha podido identificar la correspondencia de las ejecuciones gráficas con una determinada ejecución pictórica. Sin embargo, su análisis permite estudiar las metodologías de traducción de la realidad que Miró aplica y profundizar en la forma de concebirla.

2. Otro aspecto imprescindible para el estudio de la obra de Miró es el análisis de su lenguaje y su progresiva e incesante evolución. Las primeras metamorfosis lingüísticas significativas de los signos y símbolos mironiano se manifiestan en los dibujos preparatorios realizados durante todo el tercer decenio.

Los esbozos que se refieren a las pinturas de los años veinte pertenecen a la época denominada "pintura detallista". La fase detallista es considerada por Saturnino Pesquero como una época transitoria, de "alfabetización", que facilitará la adquisición de nuevos medios de expresión, así como la

depuración de las técnicas anteriormente adquiridas (Pesquero 2009:111). Durante este periodo Miró elaboró la matriz de su obra entera y los elementos figurativos más característicos se hallan propiamente en los *Carnets catalans*, conservados en los archivos de la Fundación Joan Miró. Se puede afirmar que es en estos folios dónde se encuentra el origen no solo de la visión transfigurada de la realidad del artista sino también su toma de posición frente al mundo que le rodea.

Estado de la cuestión

Durante el trabajo de documentación llevado a cabo en la tesis de licenciatura *Los dibujos surrealistas de Joan Miró de los años veinte* (Bogoni 2007) y en el máster *La interpretación del simbolismo místico en la obra surrealista de Joan Miró*, (Bogoni 2009) pudimos observar que buena parte del material gráfico realizado por Miró era todavía parcialmente desconocido.

Los esbozos preliminares de las pinturas acabadas, recogidos en los *albums* en parte inéditos, componen un corpus heterogéneo por las características formales, las técnicas artísticas utilizadas y las medidas de las hojas. Se trata de una colección que cuenta aproximadamente con unos 8.000 dibujos, todos registrados (clasificados y, en algún caso, enriquecidos con documentos añadidos por el mismo artista. El *corpus* gráfico ya fue catalogado en 1977 por Pere Gimferrer (1993). Efectivamente su texto no es considerado un inventario sistemático y exhaustivo de la obra mironiana y por eso es más útil hacer referencias al catálogo de la Fundación Miró (Malet 1988).

Cada uno de los esbozos puede ser considerado como las raíces de las soluciones formales e iconográficas de las obras acabadas. Además, en ellos está recogido todo el elaborado ideal del artista y su evolución conceptual y lingüística. Especialmente en la producción del segundo decenio del siglo XX se puede observar una enorme y densa cantidad de cambios significativos que demuestran la fuerza rompedora y la capacidad de reinventarse continuamente, unas características que acompañarán toda la trayectoria mironiana. La configuración del trazo, las líneas y los puntos, más que la del color y del efecto de clarooscuro, es la base de la constitución del lenguaje y del alfabeto de signos que predomina en el período surrealista del artista. Como bien argumenta, entre otros, Carolyn Lanchner, cada dibujo,

cada pintura, es concebida según la forma de interpretar la realidad de Miró y, por eso, constituye un elemento fundamental para la comprensión del significado intrínseco de sus creaciones. Cada elemento gráfico y pictórico y su distribución en el espacio es una conquista largamente elaborada y meditada (Lanchner 1993).

Otro aspecto gráfico fundamental tratado por la crítica es el contenido escrito de los dibujos. Como observa Picon, en los bocetos se pueden leer anotaciones, de tipo técnico y de tipo “poético”, que a menudo constituyen una clave de interpretación de las temáticas propuestas por Miró (Picon 1980). Las notas, las reflexiones, las frases líricas apuntadas en los folios se complementan conceptualmente con los textos de las cartas que Miró enviaba a sus amigos en el mismo periodo en que realizaba estos dibujos. La correspondencia epistolar catalana de Miró, meticulosamente recogida en el *Epistolari català: Joan Miró 1911-1945*, resulta ser extremadamente interesante para averiguar las lecturas y los intereses intelectuales o incluso espirituales de Miró en diferentes momentos de su vida (Minguet, Montaner, Santanach 2010). Por eso, confrontando las fuentes gráficas con las fuentes literarias se pueden construir recorridos interpretativos innovadores, vinculados a la personalidad del artista y la intencionalidad de su creación, sobretudo en el ámbito de lo simbólico.

Un tema especialmente investigado, a través del análisis de los dibujos, es el proceso de metamorfosis mironiano. Si en buena parte los lienzos son meras transposiciones de los dibujos sobre lienzo, en numerosos casos se nota una total transformación de los elementos figurativos, desde los esbozos previos hasta las pinturas finales que les corresponden. Muchas veces, este proceso de traslación se basa en la eliminación de determinados elementos presentes en el papel que posteriormente no comparecen en el lienzo o de los que solo se encuentran algunas huellas de manera apenas sugerida, o sintética. Este proceso es totalmente intencionado y meditado por parte de Miró, logrado a través de una operación que él define “de despullament” (Teixidor 1979:82). Durante el proceso de metamorfosis que el artista desarrolla en el curso de los años, Miró mantiene en varias ocasiones los mismos sujetos y símbolos en obras realizadas en fechas muy diferentes, demostrando un cambio en el lenguaje artístico notable, no obstante mantiene su fidelidad hacia un mismo tema (Lubar 1993:25-48).

Este fenómeno de transposición se observa también en algunos elementos literarios por ejemplo en los títulos “poéticos” presentes en los dibujos e inscripciones. Estas últimas, que se encuentran en los proyectos gráficos y en sus denominaciones, en algún caso, son reiteradas en obras pictóricas acabadas y forman parte integrante de ellas.¹

Tal como demuestra la historiografía, el estudio de los dibujos preparatorios para *Paisaje catalán (el cazador)* (1923-24) y *Tierra labrada* (1923) merece un capítulo aparte (Fig.1).² En estos lienzos se cumple el primer salto evolutivo y rompedor en el lenguaje mironiano. Su simbolismo, enraizado en el detallismo descriptivo de *La masía* (1921-22), abrió las puertas a las composiciones fantásticas del pintor catalán.³ En el momento en que Miró se trasladó a París, en 1924, entró en contacto con el ambiente surrealista, compartió las reivindicaciones de los dadaístas y empezó su arte desde el principio (Dupin 1993:130-131). El resultado fue la realización de obras como *Bailarina española*, donde resalta el esquematismo del personaje, construido solamente a través de la línea de contorno, que expresa toda la pureza de la representación.

Desde la lectura de los esbozos se descubren las técnicas de desarrollo de conceptos y formas de Joan Miró. Asimismo, el dibujo sobre lienzo *Pastoral* (1923-1924) muestra el mecanismo utilizado por el artista catalán, éste consiste en tomar como punto de partida un paisaje y lo transforma, en este caso una planta pasa a ser un rostro más adelante.⁴

Una identidad catalana internacional

Para poder entender de manera profunda la evolución del arte mironiano, que conduce al artista hacia la elaboración de su simbolismo, es fundamental unir el análisis de sus dibujos previos con el trascendente enraizamiento del artista a su tierra natal. Los dibujos de los *Carnets catalans* son el resultado del “factor shock” que Miró experimenta ante la realidad y pone en movimiento la

1 Véase el dibujo de *Un pájaro persigue una abeja y la besa* (1926), Archivo Fundació Joan Miró: F.J.M. 698, *Quadern F.J.M.* 697-743.

2 Para los dibujos de *Paisaje catalán (El cazador)*, (Museo de arte Moderno de Nova York) y de *Tierra labrada* (Solomon R. Guggenheim Museum) véase Archivo Fundació Joan Miró: F.J.M. 592 a; F.J.M. 596 a; F.J.M. 600 a; F.J.M. 615 a; F.J.M. 654, F.J.M. 674, *Quadern F.J.M.* 591-668 i 3129-3130.

3 Para los dibujos de *La masía* (National Gallery of Art Washington) véase: Archivo Fundació Joan Miró: F.J.M. 594 a; F.J.M. 597 a, *Quadern F.J.M.* 591-668 y 3129-3130.

4 Véase el dibujo de *Pastoral*, Archivo Fundació Joan Miró: F.J.M., 621a, *Quadern F.J.M.* 591-668 y 3129-3130.

investigación más íntima del autor que se concretiza en su obra. Observando los esbozos se pueden destacar las temáticas que más intensamente han sido tratadas a lo largo de la producción de Joan Miró (Cirici 1971). Uno de estos temas, que comparece numerosas veces en los dibujos de los años veinte, es la representación del pie, que a partir del dibujo *Una sesión al pedicuro* (1901), lo acompañó durante toda su experimentación artística. Miró explicó que utilizaba esta extremidad para expresar el contacto entre el hombre y la tierra con toda su fuerza regeneradora. En el caso de Joan Miró, la crítica se ha mostrado unánime a la hora de destacar la profunda identificación del pintor con Cataluña, su apego físico a una tierra, a un paisaje y a un territorio del que la masía familiar de Mont-roig se convertiría en emblema (García de Carpi 2003:277). La relación de Miró con la tierra de sus orígenes, Cataluña, es un anillo de conexión imprescindible para la interpretación de toda su producción.

Si los dibujos de los años veinte, especialmente los de la primera mitad del decenio, denotan la necesidad de expresar la íntima relación del artista con su tierra catalana, los posteriores siguen manteniendo la misma temática, pero enseñando también el posicionamiento del artista de sufrimiento ante los graves acontecimientos políticos y sociales que afectaron su tierra (Gash 1931:7). El deseo de una identidad catalana internacional era expresado por Miró, no a través de una ruptura con la sociedad a la que él pertenecía, sino a través de un intento de buscar una vía de renovación mediante la cultura. El poeta Josep María Junoy (1887-1955), en 1911, argumentó la portada como un desafío lanzado por Miró, su consideración de Francia como “madre espiritual” de Cataluña y su contraposición con el espíritu alemán, y la idea de una comunión entre los pueblos del Mediterráneo (Lubar 1993: 5-7; 8-13, 47, 48).

Influencias artísticas en el simbolismo mironiano de los años veinte

Otra faceta interesante para el estudio del arte mironiano es la posibilidad de detectar, a través del análisis de los dibujos preparatorios, las influencias de artistas y poetas contemporáneos plasmadas en su obra. Ésta tiene como consecuencia la división en fases de la actividad creadora de Joan Miró.

Para entender la evolución del lenguaje mironiano es fundamental tener en consideración la relación entre el artista catalán con el surrealismo y las otras corrientes artísticas de vanguardia. En un primer momento Miró contestó al

cubismo, con la finalidad de llegar a una concepción de arte en general. En 1923 empezó su proceso de asesinato de la pintura que continuó durante mucho tiempo hasta concretarla como fenómeno de evasión pictórica. Esta investigación en el ámbito expresivo fue fundamental para Miró para poder reiniciarse y reinventarse constantemente hasta los últimos años de su vida.

Asimismo, el recorrido artístico mironiano está compuesto por una serie de elementos claves que el artista no abandonará nunca. La línea del horizonte, los espacios vacíos y los astros son elementos que derivan de las enseñanzas de su primer maestro Modest Urgell (1839-1919) y comparecen previamente en los esbozos y después en los lienzos.

En los esbozos existen también elementos que derivan de registros iconográficos ajenos a la contemporaneidad del artista. Se ha demostrado, por ejemplo, la importante influencia de los frescos del arte románico, conservados en el Museo Nacional de Arte de Catalunya, Miró además extrajo símbolos para integrarlos en su vocabulario de signos. Sin embargo, la influencia más intensa se registra en su estilo que cambia continuamente, determinando la evolución del lenguaje mironiano. La primera señal de la revolución lingüística de Joan Miró se registra durante el primer decenio del siglo XX, cuando se libra de las constricciones de la perspectiva académica (Dupin 1963:35-42).

Durante su exordio figurativo en Mont-roig y Tarragona, el artista experimentó con las formas y el color fauvistas hasta llegar al punto culminante de su fase figurativa y detallista con *La Masía* (1921-1922) (Parcerisas, 1993:30). Analizando este lienzo se desvela como en Miró la jerarquía de valores tradicionales de las cosas y de las criaturas vivientes mutan y respecto a elementos de pequeñas dimensiones para dotarlos de una talla mucho mayor de la que tiene en realidad. Como revelan los dibujos, durante la fase detallista se configura un redescubrimiento del mundo que procede del interés por la miniatura y el detalle, para llegar a la síntesis más brutal. Desde este momento Joan Miró se alejó gradualmente del modelo real para seguir el proceso de introspección que caracterizó especialmente los años 1923 y 1924 (Teixidor 1979:13-17).

El proceso de metamorfosis mironiano en los *Carnets Catalans*

Desde el 1918 Joan Miró empezó a elaborar su propio repertorio de signos originales, recurriendo a simplificaciones y abstracciones en su obra, donde contemporáneamente dominaban la disciplina y el clasicismo. El artista

catalán despreciaba la “teorización pictórica” y desafió el concepto de forma en sí misma, sustentando la importancia de una toma de posición moral por parte de la vanguardia, entendida como una práctica social y cultural.

Durante la evolución del lenguaje artístico de Miró, desde el detallismo al surrealismo, pasando por el proceso de asesinato de la pintura y la aplicación de técnicas mixtas, se manifiesta la necesidad del artista por dejar siempre incumplida su obra, para ofrecer la posibilidad de poder llegar más allá, de germinar nuevamente. Del estudio de los dibujos se puede notar de manera reiterada como, desde los años veinte, muchas obras de Miró son consecuencia de las anteriores, en las cuales se observan los mismos elementos pero transformados por el proceso de metamorfosis que caracteriza todo el recorrido de la transición lingüística (Minguet 2008). También las creaciones gráficas de 1921 dan muestra de este trayecto estilístico de Miró, con un gradual distanciamiento del diligente realismo, hasta su abandono.⁵ Según Jaques Dupin las naturalezas muertas de Miró revelan el vínculo con el Art Nouveau de Barcelona, y sobre todo con la obra de Antoni Gaudí (1852-1926) (Dupin 1993 y Lanchner 1993:34). Su proceso de estudio sobre la realidad se convierte en un recorrido de cambios de lenguaje que se corresponde a una mutación de su visión e interpretación de la realidad (Minguet 2010). Con esta nueva concepción nuestro artista llega a la anti-pintura: un rechazo moral hacia una pintura dependiente de las convenciones y a una rebelión contra un cierto espíritu y ciertas técnicas pictóricas tradicionales (Umland 2009). Siguiendo la teoría dadá, Miró intentó expresarse con materiales nuevos, más sórdidos y humildes, para lograr una dimensión artística y creativa más pura, una nueva poética. La búsqueda anti-pictórica se concretó en los dibujos, los *collages*, las construcciones y los objetos, entre los años 1928 y 1931. Joan Miró, durante el proceso de asesinato de la pintura, no renunció a la fase artística preparatoria, ni siquiera durante la realización de sus pintura-objetos.

A partir del análisis de las fuentes gráficas documentadas en los archivos de la Fundació Joan Miró de Barcelona se puede concluir que para entender y descifrar el simbolismo de la obra de nuestro artista es imprescindible el estudio de los dibujos previos. La invención gráfica en papel es el testimonio de una producción que nunca deja de lado el repertorio de símbolos mironianos y pone en evidencia el proceso de creación y las leyes que

⁵ Véase respectivamente los dibujos de *El caballo de circo* y *Estudio de Composición*: Archivo Fundació Joan Miró: F.J.M. 648 b, F.J.M. 649 a, *Quadern F.J.M.591-668 i 3129-3130*.

dieron forma a las obras de Joan Miró. Se ha comprobado que los dibujos conservan las claves de lectura para la comprensión del contexto surrealista y del alfabeto de signos y trazos elaborado por el artista catalán.

Todo el largo e intenso recorrido de investigación artística de Miró está narrado, paso por paso, en sus creaciones gráficas cuidadosamente custodiadas en los fondos de la Fundación Joan Miró de Barcelona, un patrimonio a disposición de quien esté dispuesto a descubrir el "Otro Miró".⁶

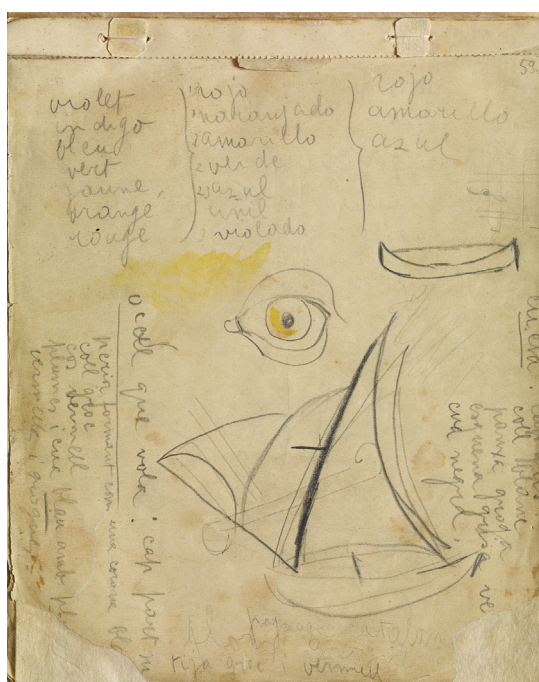


Fig. 1 Dibujo en *Quadern F.J.M. 697-743*: 698

DOCUMENTOS

Archivo Fundació Miró de Barcelona (FJM)

Quadern F.J.M. 591-668 i 3129-3130: F.J.M. 592 a; F.J.M. 594 a; F.J.M. 596 a; F.J.M. 597 a; F.J.M. 600 a; F.J.M. 615 a; F.J.M.621a, F.J.M. 654; F.J.M. 648 b; F.J.M. 649 a.

F.J.M 674.

Quadern F.J.M. 697-743: F.J.M. 698

⁶ Citamos aquí el título de la exposición dedicada a Miró organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, en Barcelona, en 1969.

BIBLIOGRAFIA

- Balsach, M.J. (2007), *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Bogoni, R. (2007), «Los dibujos surrealistas de Joan Miró de los años veinte», Università Ca' Foscari di Venezia, tesis de licenciatura.
- Bogoni, R. (2009), «La interpretación del simbolismo místico en la obra surrealista de Joan Miró», Màster en Estudis Avançats d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona.
- Cirici, A. (1971), *Miró llegit. Una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Ed. 62.
- Cirlot, L. (1984), «Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra», *D'art*, n. 10, p. 261-275.
- Daniel, M. y Gale, M. (2011) *Joan Miró. La escalera de la evasión*, Barcelona, Fundación Joan Miró-Tate Modern.
- Dupin, J. (1963), *Joan Miró. La vita e l'opera*, Milano, Il Saggiatore.
- Dupin, J. (1993), *Miró*, Barcelona, Polígrafa.
- Gasch, S. (1931), «Joan Miró a Montroig», *Mirador*, vol. III, n. 140, p.4-70.
- García de Carpi, L. (2003), «Imágenes milenaristas en el arte de la Vanguardia», *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Vol.13, 2003, <<http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0303110257A.PDF>>, 10-7-12.
- Gimferrer, P. (1993), *Las raíces de Miró*, Barcelona, Polígrafa.
- Lanchner, C. (1993), *Joan Miró. The Museum of Modern Art, New York, New York*, Harry N. Abrams-The Museum of Modern Art.
- Llorens, T. (2008), *Miró: la terra*, Ferrara, Sate SRL.
- Lubar, R. (1993), «El Mediterráneo de Miró. Concepciones de una identidad cultural», *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró.
- Lubar, R. (2000), «Mediterraneo: i colori di un'idea», *Art Dossier*, Giunti, n. 79, p. 5-24.
- Malet, R.M. (1988), *Obra de Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa.
- Minguet, J.M., *Joan Miró*, Madrid, Fundación Mapfre.
- Minguet, J.M.; Montaner, T.; Santanach, J. (2010), *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, I, Barcelona, Barcino.
- Parcerisas, P. (1993), *Miró, Dalmau, Gasch. La ventura de l'art modern, 1918-1937*, Barcelona, Centre d'Art Santa Monica.
- Pesquero Ramón, S. (2009), *Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y obra. Como deletrear su aventura pictórica*, Barcelona, Erasmus ediciones.
- Picon, G. (1980), *Carnets catalans: dibuixos i escrits inèdits*, Barcelona, Polígrafa.
- Raillard, G. (1978), *Coversaciones con Miró*, Barcelona, Gránica.
- Teixidor, J. (1979), «L'obra gràfica de Joan Miró», *Joan Miró. Gràfica 1930-1978*, Siena, Vallecchi.
- Umland, A. (2009), *Joan Miró Painting And Anti-painting 1927-1937*, New York, Museum of Modern Art.