



LUGAR Y OBJETO.

TERRITORIOS DE LA CREACION MIRONIANA

PATRICIA JUNCOSA

"A n'el seu darrer viatge a Eivissa es cuidà de qué ens fos enviat el tronc d'arbre i la pedra(...)

La pedra posada en front d'una vista davant del mar, és magnífica. El tronc, al pati del taller fa també un gran efecte. Tinguéreu un gran encert en escollir-ho."

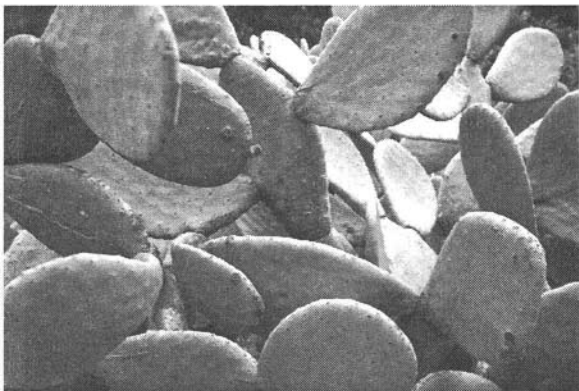
En junio de 1956 el estudio proyectado por Josep Lluís Sert en Mallorca ya está terminado. Joan Miró se enfrenta por fin a la realidad de su sueño, el definitivo territorio de creación: "*Je rêve d'un grand atelier*", había escrito en 1938.

Sin embargo, este taller tan grande, tal vez demasiado nuevo, se impone al artista y le frena. El esperado choque creativo no llega a producirse y tendrá que pasar un tiempo hasta que pueda comenzar a trabajar en él. Ante aquel vacío tan grande, desprovisto de cualquier huella personal, sin eco interior, se siente desamparado e incapaz de enfrentarse a nuevas telas. Necesita crear una atmósfera adecuada, familiar e íntima, dotando de vida al edificio en cada fragmento, por encima de la mera calidad arquitectónica del espacio.

El proyecto no se detiene en la materialización de su arquitectura. Miró recoge el trabajo donde el arquitecto lo deja, lo completa y lo llena de sentido; ambos coexisten y se funden en el resultado final del taller. Un largo y silencioso paréntesis se extiende entre el final de la obra construida por Sert y la primera pincelada mironiana. En ese lapsus intemporal, arte y arquitectura confunden sus límites: el espacio sigue tomando forma y cada gesto es ya una obra artística.

La particular interacción de la obra de Joan Miró con el espacio arquitectónico –tan ansiada una vez trascendida la pintura de caballete– se explica en el ejemplo inmediato y personal del taller sertiano. Aquí se traduce el diálogo de Miró con la tierra, con el objeto y con el vacío, en sus pasos hacia una definitiva simbiosis con el espacio arquitectónico. La obra mironiana, desde el graffiti a la escultura monumental, adquiere pleno significado en su inserción en el entorno, natural o construido.

<sup>1</sup> Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert (Palma de Mallorca, 9 Noviembre 1957). Conservada en la Francis Loeb Library of Harvard University.



Miró tardará meses, años, en domesticar y hacer suyo verdaderamente este espacio, en poblarlo y animarlo con su universo. Poco a poco irá ocupando los muros y rincones con sus 'objets-trouvés', casuales hallazgos regalados por la naturaleza en sus paseos: raíces, troncos de árbol, piedras, conchas, huesos de animales o espinas de pescado, convertidos en preciosos tesoros bajo su atenta mirada. Su sensibilidad necesita arroparse con las formas de lo popular, el estímulo de lo inesperado y la huella del tiempo, recubriendo la frialdad de lo artificialmente construido.

"El taller està ja completament llest i és extraordinàriament magnífic, estic delint-me per començar a treballar(...) Jo no puc treballar seriosament sense haver previament creat un ambient propici per a fer-ho." <sup>2</sup>

El inevitable choque plástico, desencadenante del acto creativo, se traslada aquí a la escala de lo construido, modelado por instrumentos tales como una piedra, un insecto o un pedazo de papel, todas ellas obras mironianas en estado puro.

Paisaje, objeto y espacio arquitectónico se unen en el instante que precede a la creación de la obra, momento análogo al dramático enfrentamiento a la soledad del taller. El encuentro con ese vacío mudo es el detonante.

«No me puedo detener. Me siento cada vez más atraído, es algo mágico. Por la mañana bajo al taller, lo recorro y, fatalmente, siento que algo me atrae. No puedo evitarlo.» <sup>3</sup>

## LOS PAISAJES DE LA COSMOLOGÍA MIRONIANA

Un recorrido por los territorios de creación de Joan Miró: Montroig, Normandía y Mallorca, pero también el espacio físico del taller mallorquín, permite reconstruir su pensamiento y el proceso por el cual se llega a la materialización de la obra.

Detenerse en el instante que precede a la realización, descubrir aquel gesto, objeto o palabra que desata el genio creativo. Los lugares mironianos no son inspiración por la transcripción directa de aquello que ve, sino que permiten al artista alcanzar un estado de espíritu apropiado para que se produzca la magia de su obra.

«C'est qui compte c'est de mettre âme à un. Peinture ou poésie se font comme on fait l'amour; un échange de sang, un étreinte totale, sans aucune prudence, sans nulle protection.» <sup>4</sup>

Miró es sobre todo poesía, y este mundo de sugerencias es lo que le interesa transmitir en su pintura: no la transcripción literal, ni tampoco la imagen soñada o automática de los surrealistas, sino la insinuación, la esencia, aquello que Michel Leiris, en un texto referido a Joan Miró, describe como «la comprensión del vacío». Con una actitud casi ascética intenta captar lo absoluto, reflejándolo en una atmósfera mágica que recoge la expresión de los movimientos del ser vivo, la captación de un gesto... todo aquello que Miró anota cuidadosamente en sus cuadernos para trasladarlo, al llegar al taller, a la tela.

«Sento un fàstic profund per la pintura i només m'interessa l'esperit pur; i només faig servir els instruments usuals en els pintors -pinzells, teles, colors- per encertar en els cops que dono. Tan sols vull recordar les regles de l'art pictòric perquè em són indispensables avui en dia per exterioritzar el que sento, igual com la gramàtica m'és indispensable per a expressar-me.» <sup>5</sup>

<sup>2</sup> Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert (Palma de Mallorca, 9 Noviembre 1957). Conservada en la Francis Loeb Library of Harvard University.

<sup>3</sup> Georges Raillard. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica Editor, 1978.

<sup>4</sup> Joan Miró. Citado por Georges Duthuit en «Où allez-vous, Miró?», *Cahiers d'art*, nº 8/10, Paris 1936.

<sup>5</sup> Joan Miró. Entrevista con Francisco Melgar publicada en *Ahora*, Madrid, 24 de enero de 1931.

Joan Miró trabaja en comunión con la tierra y el cielo. No se coloca ante la naturaleza, fuera de ella, sino que se implica y se integra hasta fundirse con su esencia. Sólo así obtiene la necesaria «tensión de espíritu» que le permite superar los límites de lo real y encontrar la distancia que el acto creador requiere. Por ello sus ojos sólo pueden pintar las cosas como si las abordara por primera vez, atrapándolas por sorpresa en el instante mismo de su nacimiento. La violencia de este primer encuentro provocará el 'choque' definitivo.

La tensión de la creación mironiana parece estirarse unas veces en una duración infinita, para concentrarse después en la instantaneidad de una explosión, en la brutalidad de un gesto. Ambos extremos se suceden ininterrumpidamente en su obra, en un continuo combate donde la insistencia de Miró acaba arrastrándonos a la anulación de un tiempo y un lugar absolutos. El estallido del color, el temblor de la línea y el gesto vivo nos devuelven al miedo que se esconde en el corazón primitivo.

Las obras de Miró se balancean entre el orden inaccesible de las constelaciones, lo anónimo e indecible, y la materia en estado salvaje. Entre lo celeste y desconocido y los impulsos ancestrales, entre el cosmos y la tierra, se despliega un espacio intemporal habitado por extrañas criaturas, lugar de intercambio y metamorfosis, transitorio y móvil: el universo mironiano.

Será precisamente en Montroig, durante un periodo de convalecencia en su juventud, donde Miró decidirá dedicarse plenamente a la pintura, en contra del deseo de su padre. Aunque nunca se instala allí de forma definitiva, será el lugar de referencia al que siempre regresa.

«Mont-roig es el choque preliminar, primitivo, al que siempre regreso. En otros lugares todo lo mido comparándolo con Mont-roig.»<sup>6</sup>

Durante los años de París, Miró pasa los veranos en Montroig para trabajar el paisaje, estrechando los lazos con la tierra. El punto de partida es una realidad concreta que Miró anota en su cuaderno de dibujo para trasladarla a la tela en forma poética. Montroig será sobretodo la referencia que guiará al pintor en su búsqueda de una representación no figurativa de la realidad, a partir del contacto directo con la misma.

«Miró ha descubierto el resplandor espiritual de la cosa real. Se apropia de esta cosa, la instala en su espíritu, la trabaja, la pule, la deforma, la transfigura, para fijarla en sus obras, toda ella resplandeciente de aquel espíritu que se esconde detrás de las apariencias materiales y que el artista ha sentido, o mejor dicho intuido, en la cosa real antes de comenzar su obra.»<sup>7</sup>

Miró comparte con Sert una creencia casi panteísta en la posibilidad de fusionar el arte con la naturaleza; una postura que tenía su origen en la obra de Gaudí, a quien ambos admiraron y rindieron homenaje. De ahí que las esculturas de Miró sean fotografiadas siempre en el exterior, aumentando el sentido de que de alguna manera están mezcladas con los elementos naturales. Esta intención se subraya por la incorporación de objetos encontrados en la naturaleza.

En la playa de Cambrils, como más tarde en Varengeville y Mallorca, Miró recoge conchas, trozos de vidrio, huesos, ramas rotas, raíces...; todo lo que ha sido tirado, olvidado, es un tesoro a sus ojos. Un momento de acercamiento a la naturaleza y de súbita captura del espíritu primitivo: el proceso creativo comienza.

«En la playa de Mont-roig, durante el otoño, cuando nadie va allí, las pisadas de los hombres y las ovejas son como constelaciones.»<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Joan Miró. Citado por Joaquim Gomis en *Joan Miró. Retrato de un universo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

<sup>7</sup> Sebastià Gasch. «Joan Miró», *Gaseta de les Arts*, nº 7, Barcelona, marzo 1929.

<sup>8</sup> Joan Miró. Citado por Joaquim Gomis en *Joan Miró. Retrato de un universo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, Miró abandona París y se instala algún tiempo en Varengeville-sur-mer, en la costa de Normandía, donde descubrirá un nuevo punto de atracción: el cielo, completando así el ciclo iniciado en la tierra de Montroig y el mar de Mallorca.

El rechazo de Miró a la situación bélica y los acontecimientos que le rodean le llevará a encerrarse en un proceso de introspección y reclusión interior que cristaliza en la serie de las Constelaciones, comenzadas en Varengeville y acabadas entre Mallorca y Montroig.

«Sentia un profund desig d'escapar. Em tancava deliberadament en mi mateix. La nit, la música i les estrelles van començar a tenir un paper cada vegada més important en la suggestió de les meves pintures. La música sempre m'havia atret, i ara, en aquell període, va començar a jugar el paper que la poesia havia jugat a començament dels vint.»<sup>9</sup>

La iconografía de las Constelaciones parece querer representar todo el orden del cosmos: los personajes simbolizan la tierra y las estrellas hacen referencia al mundo inabarcable del cielo, del que sólo tenemos una experiencia visual.

Los pájaros sirven de enlace entre el mundo terrestre y el mundo celeste, fuente de la imaginación. Como en la antigua mitología, la figura femenina ocupa un lugar muy importante en la simbólica mironiana, representando la Tierra Madre, el retorno al origen ancestral.

La serie de las Constelaciones se continuará en Mallorca, donde ya no serán el horizonte y la luz blanca de Varengeville sino la música del órgano y la luz filtrada a través de los vitrales de la Catedral de Palma las que sugieran las formas. El taller mallorquín será la cueva, el retorno al vientre materno, el lugar donde puede desplegar toda su fuerza creativa.

El verdadero nacimiento de un Miró escultor tendrá lugar durante los años de la guerra; un tiempo de soledad, retiro y gestación transcurrido en Mallorca, lugar que ejerció sobre él un fuerte magnetismo asociado con el cielo, la luz y el mar Mediterráneo.

Miró se refiere a Mallorca como su segunda patria, convirtiéndose para él en algo más que un domicilio al que le llevaran sus raíces o las circunstancias de la vida. La isla fue un lugar de refugio y un entorno cargado de sugerencias para el artista, que se identifica con una cultura que todavía mantiene vivos los vínculos con el mundo primitivo y las costumbres populares.

«Siempre me influyen los objetos sencillos, como la artesanía y el arte popular. Es un arte honrado, sin trampas ni grandilocuencia, es un arte directo.»<sup>10</sup>

Mallorca es el Mediterráneo pero también, en cierto modo, es Oriente. Ya desde su infancia Miró se sintió fuertemente atraído por una tierra y unas costumbres donde pudo reconocer la misma inocencia y sencillez que empapaba la atmósfera de Montroig.

Siempre mantuvo una relación de ósmosis con esta tierra, donde encontrará la poesía, la luz y la tranquilidad que le permitió transformar aquellas 'pequeñas obras' que le daba la naturaleza en imágenes sorprendentes y continuar su camino hacia lo elemental.

Son años de aislamiento y reflexión que le alejan de la realidad de la guerra europea. La Catedral de Palma, las playas y paisajes de la isla, se convierten en improvisados talleres donde encuentra la inspiración necesaria para sus Constelaciones. El artista, alejado de las galerías, museos y exposiciones, se encuentra solo con el paisaje ancestral, con el aire y el mar que veinte años antes en Montroig le habían dado fuerzas para inventar un prodigioso sistema de signos.

El proceso creativo se invierte: si bien antes la naturaleza había inspirado las formas de un nuevo lenguaje, ahora es el propio Miró quien proyecta su mundo imaginario sobre la realidad que le rodea para descubrir la obra en un simple guijarro. No hay nada más mironiano que lo desechado e imprevisto, todo aquello que por demasiado corriente se ha hecho invisible a nuestros ojos.

«Cuando yo recojo una piedra, es una piedra. Cuando la recoge Miró es un Miró.»<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Joan Miró. Citado por James Johnson Sweeney en «Joan Miró, comment and interview», *Partisan Review*, vol. 5, nº 2, New York, febrero 1948.

<sup>10</sup> Joan Miró. Citado por Joaquim Gomis en *Joan Miró. Retrato de un universo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

<sup>11</sup> Joan Prats. Citado por Jacques Dupin en *Miró*, Polígrafa, Barcelona 1993.



## EL ESPACIO DE LOS OBJETOS

El mismo ritual está en el origen de la colección de objetos que 'ensucian' los muros del Taller Sert para crear la atmósfera y, de nuevo, el estado de espíritu en que la obra mironiana puede producirse. Miró recoge las cosas que la naturaleza le ofrece y las trasplanta a su particular territorio sin dejar de escuchar, de espiar, de sorprender sus secretos. Se mantiene a distancia, a la espera de que la energía atraviese las cosas y se produzca el choque mágico. La mirada inmóvil y la duración creadora dan paso al gesto imprevisto: el genio se desata.

El hallazgo es ya un acto de creación en sí mismo, la obra de arte sólo existe en la decisión del artista de reconocerla como tal, por el mero hecho de elegir el objeto y desviarlo de su destino natural para convertirlo en algo único. La actitud casi religiosa de Miró ante el poder evocador de la cosa en estado bruto vuelve a acercarle al primitivo.

Miró descubre en la tierra, en una simple piedra, la relación con las pinturas de las cuevas prehistóricas. Los primeros artefactos del paleolítico superior fueron pequeñas piedras con incisiones de los hombres prehistóricos. En su colaboración con Artigas, Miró imita el comportamiento primitivo grabando diseños de líneas a pequeñas piedras de cerámica. La piedra no es sólo fuente de inspiración sino también el vehículo a través del cual los signos divinos pueden ser transmitidos a la humanidad.

«Cuando el dibujo es trazado o grabado en el objeto sagrado, es más que una imagen; participa del carácter sagrado del objeto.»<sup>12</sup>

Al igual que el hombre prehistórico dejaba la marca de su permanencia en las paredes de la cueva para exorcizar sus temores, la huella de la mano tiene para Miró profundas resonancias. Ha permitido al objeto expresar su secreta naturaleza sin ocultar por ello su apariencia, pero no renuncia a inscribir un signo de reconocimiento. El objeto a su vez responde poniendo al artista en comunicación con el cosmos.

No se puede conocer a Miró si no se conoce el espacio profundo y secreto que es su colección de objetos, todo aquello que desde siempre fue reuniendo con el propósito, a veces no demasiado consciente, de ser el punto de partida de sus obras.

Una mirada al taller de Joan Miró en Mallorca, donde el tiempo parece transcurrir a otra velocidad, permite reconstruir el rito iniciático del artista en la creación de la obra a través de la atmósfera que componen los objetos. Todo permanece tal como él lo dejó, siguiendo un orden riguroso, aunque invisible, según un enigmático sistema de relaciones. Un orden que sólo la mirada primitiva puede descifrar.

«Entro en ni taller y soy atraído como por magnetismo... Un tubo de pintura en el suelo me atrae, necesito abrirlo, empezar cualquier cosa. Es algo inmediato. Estoy en mi cueva, estoy como un niño en su cueva.»<sup>13</sup>

Miró, de entre todas las cosas, encuentra porque tiene la cualidad de reconocer. Su mirada se detiene siempre en lo desechado y accidental, reflejo de su devoción casi mística por el microcosmos de las pequeñas cosas.

A los ojos del artista, contrariamente a la tradición occidental, todas las criaturas son equivalentes, todas igualmente preciosas. Resulta imposible establecer cualquier jerarquía entre los seres vivos, pues cada uno de ellos encierra la fuente misma de la energía natural, indispensable para el acto creativo. Todo el universo importa, desde una piedra hasta el sol, desde una brizna de hierba hasta sus queridos algarrobos, desde el insecto hasta el águila. Cualquier cosa, por insignificante que sea, puede convertirse en mironiana.

«Para mí, una brizna de hierba tiene más importancia que un gran árbol, una piedrecilla más que una montaña, una libélula es tan importante como un águila...»<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Lucien Lévy-Bruhl. *Les fonctions mentales*, Felix Alcan, Paris 1910.

<sup>13</sup> Georges Raillard. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica Editor, 1978.

<sup>14</sup> *Ibid.*



Miró siente un vivo interés por lo anónimo y las culturas primitivas. Su familiaridad con la prehistoria y el arte no-occidental proviene en parte de su amistad con Tristan Tzara, Michel Leiris y Georges Bataille, así como de sus propias lecturas. Miró siempre recordará el impacto de su visita a las cuevas de Altamira en 1957, acompañado de los Artigas y Català-Roca.

«L'art es troba en decadència des de l'època de les cavernes.»<sup>15</sup>

A los diez años ya visitaba semanalmente, y solo, el Museo de Arte Románico de Barcelona, cuyos frescos y retablos dejarán una huella imborrable en el artista. El románico es sencillez y pureza, color y misterio, y junto a las pinturas rupestres supone el punto de partida de la obra mironiana.

Si bien en los primeros años de creación artística el románico, que consideraba como continuación de la pintura rupestre prehistórica, la naturaleza mediterránea y el arte popular serán sus principales fuentes de inspiración, en el último periodo creativo de Joan Miró su obra se renueva por el encuentro directo con el pensamiento y las formas de expresión típicamente orientales, tras el impacto emocional y estético de su primer viaje a Japón.

El espíritu de Miró se alimenta de la misma energía y se deja llevar por los mismos impulsos que han movido al hombre desde el principio de la historia. Va más allá de la relatividad del tiempo real, buscando otros territorios creativos más puros y auténticos, reconocibles en las culturas primitivas y el alma de lo popular.

“Vaig posant cosa de gerreria popular i de pescador al taller i pati, tot queda grandió, això em dictarà una nova concepció plàstica, grandiosa, per l'ambient del taller i de la poesia i llum del paisatge.”<sup>16</sup>

Al entrar en el estudio tenemos la sensación de invadir un lugar sagrado. Las paredes están cubiertas de curiosas imágenes colocadas por el artista: extraños anuncios de periódicos viejos, postales, una corbata de papel, encapuchados de Semana Santa... y las enigmáticas cabezas de la isla de Pascua, representando de nuevo el tema mironiano del culto al pájaro, enlace entre lo celeste y lo humano.

Sobre un armario de media altura, catálogos y papeles conviven con un nido y un caballito de mar encima, el esqueleto de media rata pegado a la pared, una calabaza, máscaras africanas, troncos y piedras de formas caprichosas, una foto de Picasso hecha por Dora Maar, un enorme pez sierra...

En la vitrina de madera y cristal se amontonan juguetes viejos, esculturas de pan, dos pequeños esqueletos -uno de murciélago y otro de rana- y, bajo la escalera interior, una foto de Joan Prats saludando sonriente.

En el muro inferior de la fachada sur, entre recortes y fotografías, una postal de una vista nocturna de Cannes clavada al revés reitera la nula atención que el artista prestaba a la composición en sí. Lo que le interesa es el diálogo de los colores, las manchas y los puntos de luz, provocando un nuevo desdoblamiento entre lo real y lo onírico.

En el patio posterior del taller siguen colocados otros sorprendentes objetos puestos allí por Miró: un ancla enorme, una rueda de molino, un tambor marroquí o una pequeña escultura del artista en un agujero de la pared.

<sup>15</sup> Joan Miró. Columna «On expose...», *L'Intransigent*, 27 de mayo de 1928.

<sup>16</sup> Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert (Palma de Mallorca, 30 Marzo 1957). Conservada en la Francis Loeb Library of Harvard University.

## LA ARQUITECTURA, TERRITORIO DE CREACIÓN

A través de su preciosa colección, tierra, cielo y mar - que confluyen de modo definitivo en la Fundación Maeght- son encerrados por Miró en el interior de su estudio mallorquín, logrando la atmósfera adecuada para comenzar el trabajo. Los tres mundos se concentran en cualquier pequeño hallazgo y en cada detalle de la arquitectura sertiana.

«Servir-me de les coses trobades pel diví atzar, ferros, pedres, etc., com em serveixo d'un signe esquemàtic dibuixat per atzar sobre del paper o d'un accident ocorregut també per atzar -és sols això, aquesta guspira màgica, lo que compta en art.»<sup>19</sup>

La arquitectura de este pequeño edificio se convierte en una transcripción de la obra mironiana, con las bóvedas de la cubierta volando hacia el cielo y las texturas de los muros anclándose en la tierra.

En 1959, tras un intervalo de casi cuatro años ocupado principalmente en la producción de obra gráfica y en sus trabajos de cerámica junto a Artigas, Miró reinicia su actividad pictórica en su ya acondicionado taller, donde trabajará ininterrumpidamente hasta el accidente de 1979.

Al cerrar la puerta de su estudio el artista pierde todo contacto con el mundo exterior y penetra en su universo imaginario, donde no puede oír más que su propia respiración y el sonido del balancín cuando se sienta a meditar. Un mundo en el que muy pocos pudieron entrar.

Miró rechaza la contemplación directa del paisaje o el contacto con la realidad de la naturaleza, refugiándose en su territorio y en su trabajo con una disciplina monacal. La magia de su obra exige un estado de espíritu y un ambiente adecuados, que sólo le proporcionan la soledad y el aislamiento del taller.

Miró trabajaba en varios proyectos a la vez, con distintas técnicas y soportes, sin más relación que su tensa contigüidad y cohabitación en el espacio físico del taller, resultado del enigmático orden impuesto por el artista.

Todo este conjunto compone su "pinacoteca", la "música de cámara" que inspira su trabajo. Y dominando el gran taller desde el altillo, el sol de palma trenzada, ya presente en Montroig.

«Todo lo que permito entrar aquí está relacionado con mi trabajo, son cosas que constituyen recordatorios, cosas que necesito como atmósfera. Una foto de un teatro circular, magnífico, que me enviaron de Polonia, un anuncio de bizcochos. Y arte popular, que es lo que más me gusta.»<sup>17</sup>

También Sert, desde su exilio americano, transforma el espacio arquitectónico de su propia vivienda. Necesita protegerse, reconstruir el microentorno de su memoria, dejando las huellas de una cultura que le haga regresar a su origen. Los fetiches que le rodean son aquí las obras de Léger, Calder, Nivola, Le Corbusier o Miró, amigos que le acompañaron a lo largo de su vida. Figuras precolombinas y un retablo medieval completarán su particular santuario, un lugar oculto a las miradas extrañas, paralelo al espacio mironiano.

Siempre las mismas referencias iconográficas: arte y cultura popular, arte precolombino y oriental, frescos del románico, antiguas culturas del Mediterráneo... formas básicas en la arquitectura de su imaginación. El más diminuto objeto ocupa un lugar único en el universo del taller mironiano, a pesar del caos aparente y difícil justificación, siguiendo un premeditado orden esencial. Las imágenes dialogan entre sí, y a la vez con el artista, a través de las fuerzas ancestrales que representan.

«Considero mi taller como un huerto... Trabajo como un campesino o como un viñatero. Las cosas vienen lentamente. Mi vocabulario de formas, por ejemplo, no lo he descubierto de una vez. Se formó casi a pesar mío.»<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Georges Raillard. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica Editor, 1978.

<sup>18</sup> Yvon Taillandier. "Je travaille comme un jardinier", *XXe Siècle*, nº1, 15 febrero 1959.

<sup>19</sup> Joan Miró. «Quaderns d'apunts 1941-47», conservados en la Fundación Miró de Barcelona. Publicado en Margit Rowell. *Joan Miró. Selected writing and interviews*, Boston: G. K. Hall & Co, 1986.



Finalmente ha conseguido lo que siempre había deseado: convivir con las obras en las que va trabajando, esparcir las a su alrededor y dejarlas descansar hasta que adquieran por sí mismas su definitiva madurez. Vuelve a sentirse entre los suyos, en una atmósfera habitada y propicia para “escuchar el silencio”, una isla dentro de otra isla. La relación del hombre con la tierra, del artista con el entorno que le rodea, las formas rotundas de la naturaleza... Miró comienza a crear imágenes.

«Quan vaig tornar a Palma, el record d'un estudi grandíós es va trastocar. Quedava petit, i és que em penso que Miró treballava exprimit sempre el màxim de possibilitats, és a dir, si Miró hagués disposat d'un estudi més gran les teles també ho serien. Posteriorment, Miró tingué la sort de comprar l'edifici i terreny de Son Boter, la finca del costat, on va ampliar les seves possibilitats.»<sup>20</sup>

Miró considera inconclusa su búsqueda del definitivo territorio de creación. Por ello en 1959 decide comprar un antiguo caserón mallorquín contiguo a su casa de Son N' Abrines. En Son Boter dejará la huella de sus graffiti al carboncillo, en una definitiva simbiosis entre el artista y su espacio de creación, convertido en una prolongación de sí mismo.

El trazo congelado en las paredes de Son Boter, resultado de un impulso primigenio, recoge todo el sentido del instante mágico en que la naturaleza y la obra dialogan y se confunden, descansando sobre un fondo de luz, formas y colores mediterráneos. Finalmente, a los sesenta y seis años, Miró ve completado su sueño.

«Pienso que al final de mi vida habré encontrado todos los valores de mi infancia.»<sup>21</sup>

Aún hoy encontramos esparcidas por el interior de sus talleres cientos de telas empezadas, muchas de ellas en un estado muy avanzado de su ejecución, siempre a la espera, silenciosa e inquietante, de un último gesto, acaso sólo la firma.



<sup>20</sup> Francesc Català-Roca. "Recordo quan era jovenet", D´A, nº 5-6, Palma de Mallorca, noviembre 1990.

<sup>21</sup> Joan Miró. Citado por Joaquim Gomis en *Joan Miró. Retrato de un universo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

Nuestra furtiva mirada revela un mundo fuera del tiempo. Lo que siempre había estado oculto a los ojos extraños, ahora se hace público: una disección del proceso mironiano, atrapado indefinidamente en un insólito estadio intermedio. El espacio ha sido retenido en aquel punto en que el espíritu primitivo se manifiesta en toda su esencia, tal como el artista ha podido percibirlo antes de aislar un fragmento en los márgenes de la obra acabada.

La duración creadora de la obra mironiana parece haberse congelado en el momento de dar la siguiente pincelada. La tensión se acumula en cada uno de sus fetiches, en los botes de pintura a medio empezar, en las manchas del pavimento... como si en cualquier momento fuera a producirse el choque creador y un frenético movimiento fuera a llenar el lienzo en blanco que espera en una esquina del taller.

La obra 'acabada' y en constante renovación, imagen de modernidad donde el vacío se impone y el tratamiento interior desaparece para llenarse de fragmentos de la vida cotidiana. El particular estado de conservación del taller Miró, tal como él lo dejó, recoge este pensamiento: un interior desnudo, poblado de anécdotas e instantes congelados de la vida del artista.

La arquitectura es telón de fondo para todo tipo de productos de la industria popular, elementos de un alto valor lírico que dejó atrapados en el tiempo como reflejo de sus cualidades primitivas y el triunfo de la intuición, restos de pinceladas que han acabado transformando el pavimento mismo, fundiendo una vez más la obra de arquitecto y pintor.

Aquí se juntan definitivamente cielo y tierra, los polos del universo mironiano, frente al mar Mediterráneo: "Nos encontramos en el nudo de las fuerzas, en el centro inmóvil y apacible de la tempestad", como lo describe Jacques Dupin.

Joan Miró recorre al fin su territorio creativo, un inmenso collage al que ha dado forma con su colección de hallazgos y ha llenado con sus inconfundibles silencios. Sus gestos siguen descifrando soles y pájaros, mujeres y estrellas, encerrados en un universo que no admite más interrogante que el de la mirada y que se muestra ante nosotros envuelto en la textura y los colores de la arquitectura sertiana.