

PAYSAGE MIRÓ. PINTAR ENTRE LAS COSAS

02.08-09.11.25

Texto curatorial. David Barro

El siglo XX ha revelado las fortalezas y fragilidades de la pintura al tiempo que ha abierto muchos caminos que nos permiten narrar su historia más allá de su estructura sintáctica más convencional. Esa tesis se refuerza en este proyecto expositivo en Es Baluard Museu que es parte de «Paysage Miró», donde se muestra a Joan Miró como una figura propicia desde la que construir una historia de la pintura contemporánea, ya que desde los años veinte reivindicaba su intención de ir hacia un arte del concepto, teniendo el natural más como punto de partida que como parada y hablando de su intención de asesinar metafóricamente la pintura.

Miró está entonces descubriendo su propio lenguaje, sensible al movimiento surrealista, con quien comparte su intención de ir más allá de la pintura, pero esquivando sus dogmas y paradigmas para experimentar de un modo singular materiales y técnicas. Poco a poco irá convirtiendo la realidad en signos hasta el punto de reconocer que llegó a perder el contacto con ella. Aunque sus formas nunca dejarán de ser el signo de algo y, en ese sentido, nunca buscará la abstracción como tal. En cualquier caso, en ese alejamiento del mundo sensible podemos afirmar que también influirá significativamente en los procesos y devenires de la pintura abstracta.

«Pintar entre las cosas» forma parte de «Paysage Miró», un proyecto conjunto organizado con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y presentado en cuatro sedes emblemáticas del arte contemporáneo en Palma: la Llotja, Es Baluard Museu, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca y Casal Solleric, un proyecto interinstitucional para el cual se ha contado con la colaboración de Successió Miró y Galeria Pelaires. Cada una de las cuatro instituciones ofrece su propia mirada y todas ellas componen un mismo paisaje. La selección de Es Baluard Museu incluye obras realizadas entre 1916 y 1978 procedentes de las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca y Es Baluard Museu.

En el siglo XX, cualquier imagen u objeto puede ser una pintura y Miró miraba el mundo pictóricamente. Una prueba de todo ello es la historia de dos lienzos sin título, de grandes dimensiones, que pertenecen a la colección de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, cuyas reproducciones se exponen en su ubicación original en el Taller Sert en posición invertida. Es muy probable que ambas fuesen concebidas como díptico. En «Paysage Miró» dominan la entrada de Es Baluard Museu, aunque en la posición inversa a la que acostumbra a estar expuestos, ya que obedecen a la colocación invertida que acentúa el diálogo entre los lienzos al tiempo que evidencia esa manera de ver el mundo desde una perspectiva pictórica que tenía Miró. Una fotografía de 1975 revela esta posición de los cuadros mientras Joan Miró conversa con Georges Raillard durante una entrevista en su taller, donde el artista señala lo siguiente: «Cuando bajé al taller me sentía preocupado, me decía: Esto no marcha, no está bien. Pero no encontraba la razón. [...] Al volver a Mont-roig, me dije ¡Huy! Clavé un signo de interrogación. Entonces llegó

la respuesta y di la vuelta a la tela [...] Las puse al revés y ahora puedo empezar. Me parecen equilibradas [...] Ahora las telas, una vez vueltas, están como deben ser. Así, sí». La posición invertida revela el diálogo entre ambas, como al fin y al cabo podríamos deducir de gran parte de sus obras.

Joan Miró consigue aprehender una condición radicalmente contemporánea: sus obras siempre resultan enigmáticas. Por otro lado, abre y antecede muchos caminos para la pintura que normalmente no se le conceden al reducirlo a las premisas surrealistas, donde nadie discute que es una figura fundamental. Pero hoy sabemos que su obra nunca fue fruto del gesto automático, sino de una metodología propia, con fotografías, notas y dibujos preparatorios, como se advierte en la documentación del proceso de ejecución de las dos grandes telas antes citadas, datadas en 1973. Miró no improvisaba, pero deseaba una experimentación sin ataduras. De ahí su recurrencia al dibujo infantil y lo pictográfico primitivo, que le permite proyectar una obra desgarrada hasta el punto de querer «asesinar la pintura». Miró lo cuestiona todo y abraza la incongruencia, lo aparentemente incompatible. Por eso llegará a quemar y rasgar algunas de sus telas, como sucede en sus pinturas fechadas ese mismo año, donde procura esa otra zona enigmática a la manera de Lucio Fontana y sus *concettos spaziales*, aunque Miró busca esa dimensión de una manera más brusca y expandida, en algunos casos con rupturas circulares que se asemejan a las bolas de colores que pinta a principios de los setenta, a las formas curvas que ya había desarrollado en los sesenta o a los ojos de sus personajes, inspirados en la imaginería del románico y la pintura del medievo catalán.

Miró siempre declaró sentirse algo incómodo con los posicionamientos más cómodos de la pintura. Por eso confunde y exagera el espacio pictórico, a veces a partir de la violencia gestual, otras veces a partir de enormes manchas azules y otras desde la transfiguración de lo más próximo. Nunca rehúye el conflicto porque trata de confundir para espaciar y animar el cuadro, o sus esculturas de objetos encontrados. Ya en 1927 Maurice Raynal se referirá a su espíritu antipictórico. Por eso años más tarde llegará a agredir la tela y en ocasiones a quemarla, en lo que podríamos interpretar como una fórmula de búsqueda del vacío que responde a un interés de toda su trayectoria, pero también a una suerte de iconoclastia respecto a la pintura que caracteriza a muchos artistas del momento. Ese interés expandido le conducirá en ocasiones a una suerte de acción pictórica performativa, que lo llevará a realizar grafiti, o a sus acercamientos a las artes escénicas y lo performativo. Ese carácter es extrapolable a su fascinación por el arte mural y la incertidumbre azarosa de la disciplina cerámica, pero también al universo de su escultura, de personajes enigmáticos destilados como interrogantes que únicamente se revelan a través de algunos de sus títulos, como sus pinturas.

No resulta disparatado pensar que sus esculturas son más fruto de imágenes que de volúmenes, ya que se asientan en una frontalidad muy plana, a pesar de que Miró las dote de corporeidad escultórica. Aunque si a finales de los años veinte Miró entiende la construcción de objetos como una práctica antipictórica y rebelde, a finales de los sesenta asentará en algunas de sus esculturas una suerte de oda a lo pictórico. Será en sus bajorrelieves realizados por fundición a la arena donde Miró aluda al concepto de pintura por la visión frontal de ambas caras y por sus trazos pictóricos similares a sus más monumentales y expresionistas pinturas, donde se impone el gesto del pintor. Por eso cada signo o mancha de pintura es al tiempo una grieta y un escenario, una fisura en la percepción, del mismo modo que sus esculturas son una plataforma de posibilidades que se asientan en la incertidumbre. El sentido es la inminencia de una revelación que no acaba de producirse. Por eso cuando los títulos de sus obras no existen el espectador se pierde; basta pensar en *Pintura*, de 1950, donde conviven distintos signos y trazos que flotan y sobreviven en la superficie del lienzo.

Joan Miró es el pintor de los colores abiertos. Si los impresionistas como Monet se destacaron por dar la primacía a las sensaciones visuales, Miró lleva a un terreno inédito esa intención de pintar el color, de aprehender sus vibraciones. Es algo que ya intenta en sus tempranos paisajes de Mont-roig, y de ahí que se incorpore uno de ellos como obra más antigua de este proyecto expositivo, de 1916. En este aún no destila signos propios reconocibles, pero sí intenta vivir con el paisaje y fundirse en sus colores en un paso previo a su ruptura con el espacio pictórico convencional. Se trata de un paisaje policromado, que delata su atracción por los frescos románicos, por la intensidad cromática de las vidrieras o la imaginación de artistas como Dalí. Es un paisaje imaginario, de colores reinventados. Entre los árboles alineados de este primer paisaje y las bolas coloridas que flotan en sus cuadros de los años setenta hay cincuenta años de diferencia, pero una misma obsesión por las atmósferas indecisas, esquivas, una obsesión por dejar de pintar las cosas para pintar entre las cosas. No deja de resultar curioso que Miró fuese asiduo espectador de circo. Eso podría explicar algunas derivas acrobáticas de su pintura. También esa suerte de malabarismo que advertimos en sus manchas de color que flotan en el espacio de sus cuadros.

En la pintura de Joan Miró los signos y las formas danzan por el espacio y el color se expande. En cierto modo, podríamos afirmar que revoluciona el color en la pintura sin la necesidad de dejar de representar que tenía Alexander Ródchenko, ni acudir a la inexistencia del objeto como hará Malévich, con el suprematismo como uniformidad blanca o negra. Pero también revoluciona el sentido isotrópico de la pintura, como la pintura de Fernand Léger, que después de la guerra explora esas posibilidades a partir de sus acróbatas, saltimbanquis o buceadores, figuras que se mueven desafiando la gravedad. Porque la intención de Joan Miró siempre fue transformar la mirada del espectador y pronto tratará de esquivar la rigidez de la pintura tradicional para perseguir la conceptualización de sus signos pictóricos; es una pintura que esconde más que lo que muestra, y aun cuando no se muestra la pintura, sentimos sus efectos y el silencio se empodera, se manifiesta. El espectador naufraga en el cuadro, pero emerge de nuevo si su mirada es exigente.

Ya en 1925, hace exactamente un siglo, Miró presentaba un pequeño lienzo casi vacío dominado por un pequeño manchón azul acompañado de la siguiente frase: *cecí est la couleur de mes rêves* [este es el color de mis sueños]. A modo de contrapeso, en el ángulo superior izquierdo de la obra, escribió la palabra *Photo* en letras mucho más grandes. No semeja una casualidad que lo onírico y la realidad se conjuguen en una obra de quien confesaba soñar cuando estaba despierto en su taller, subrayando que el sueño pertenecía a su vitalidad más que a sus márgenes. Esas manchas azules volverán a dominar algunas de sus pinturas, como varias de las realizadas en 1973 pertenecientes a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, presentes en esta exposición. En estas pinturas las manchas poseen entidad en sí mismas. Los motivos iconográficos desaparecen y el interés del artista por lo pequeño y humilde llega a su énfasis más radical. La mancha equivale a aquellas pequeñas hierbas que Miró reivindicaba tan importantes como las montañas. Es la condición pictórica como poema, como pieza musical. La sencillez de la mancha, azarosa, revela el carácter desprendido de la pintura de Miró, pero también su atrevimiento, como cuando pinta sobre obras ya realizadas, ese Miró más vandálico y radical.

El azul de Miró es como el azul que Yves Klein asumió para abandonar el espacio pictórico en favor de un espacio espiritual, convencido de que todo acontece a nivel mental. O el azul que Derek Jarman utilizó como metáfora de la ceguera sufrida por él mismo a causa del sida. También Miró configuró el vacío como desencadenante de sensaciones, como en la poesía, ya que la palabra poética empieza justamente donde el decir es imposible. Porque Joan Miró domina la escala y las intensidades, y en esa obsesión consiguió aprender a demorarse, dejando que la

imagen despliegue su riqueza. Gadamer lo llama *verweilen*, una espera sin prisas que revela las interioridades de la obra. La mirada del observador determina la subjetividad del objeto y la realidad es duración en el sentido otorgado por Bergson cuando señala que las cosas son abstracciones de la realidad al igual que las representaciones son abstracciones de las cosas. La pintura está así en la tensión de la duración. Al fin y al cabo, todas las obras presentes en «Paysage Miró» evidencian su actitud radical y su mirada tensa e intensa hacia el mundo y lo que le rodea, porque Miró, como señaló Joan Maria Minguet i Batllori, suele ser más moderno que sus intérpretes. Miró pintó su propio paisaje.

WWW.ESBALUARD.ORG
#PAYSAGEMIRÓESBALUARD