



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Anàlisi del sistema idiolectal de la sèrie Barcelona de Joan Miró (morfogènia i composició)

Domènec Corbella

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

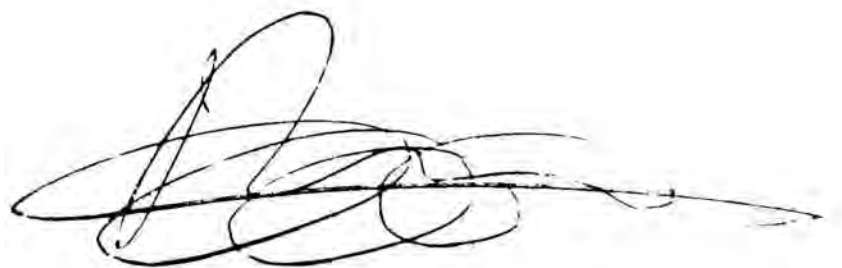
TESIS DOCTORAL

"ANÀLISI DEL SISTEMA IDIOLECTAL DE LA SÈRIE BARCELONA
DE JOAN MIRÓ (MORFOGÈNIA I COMPOSICIÓ)"

Presentada per
EN DOMINGO CORBELLA I LLOBET

FACULTAT DE BELLES ARTS
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Novembre de 1985

Dirigida pel
DR. RICARDO MARIN VIADEL
Vist i plau

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Ricardo Marin Viadel', written in a cursive style with a long horizontal stroke extending to the right.

27.- CONFIGURACIONS DE MIG COS.-

Ordre A: Està format per tres elements que fan la funció de bust, (forma triangular), d'extremitats (forma de banyes) ambdós costats de l'eix troncal, i a més a més el cap. Les extremitats formen un semi-cercle entorn del cap, que implica una pressió centrípeta, que gira entorn del centre ubicat en el punt de contacte del bust amb el cap. El cap està en posició de perfil, heus ací també la confrontació dels termes frontal per una banda i lateral per l'altra.

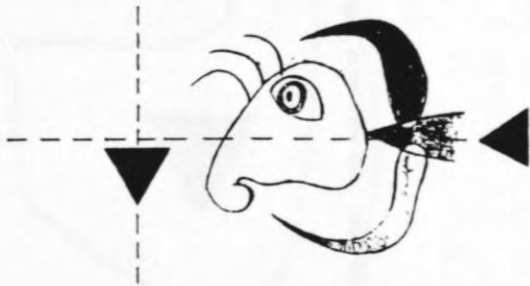
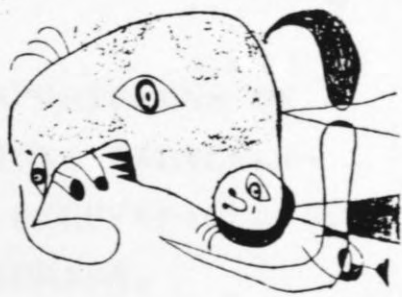
Ordre B: El mig cos, part superior del tronc i les extremitats superiors elevades, formen una superfície. A vegades el cap forma part d'aquesta, i quan no és així, s'enllaça en la prolongació central de l'esmentada superfície. L'orientació semi-circular de les extremitats provoca com en el cas anterior, una pressió centrípeta que gira entorn del cap, situant-se el centre, en el punt d'enllaç de les dues parts.

La primera figura d'aquesta sèrie, presenta una contraposició de pressions, per una banda la concèntrica ja esmentada, i per l'altra, la juxtaposició d'una pressió vertical ascendent que parteix del mateix centre que l'anterior.

La segona figura, mostra en canvi una contraposició de pressions paralel·les, dues de positives ascendents i coincidint amb els braços, i dues més negatives, descendents, que es configuren en els buits que es formen entre el cap i les extremitats. Per altra, aquesta figura presenta una tipologia de rostre tal, que marca un eix horitzontal contraposant-se a la vegada amb les altres pressions esmentades.

CONFIGURACIONS DE MIG COS

ORDRE A

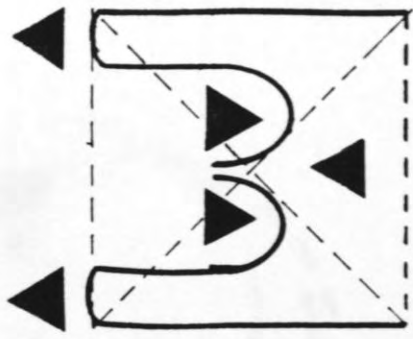
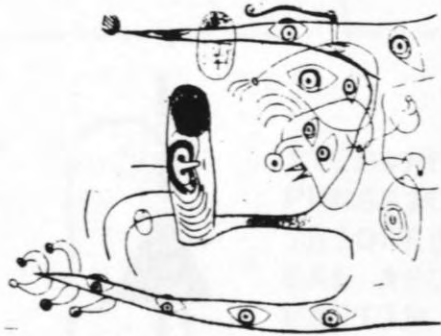


DIRECCIONALITAT ASCENDENT
PRESSIO INTERNA
PRESSIO EXTERNA



CONTRAPOSICIO FRONTALITAT-LATERALITAT

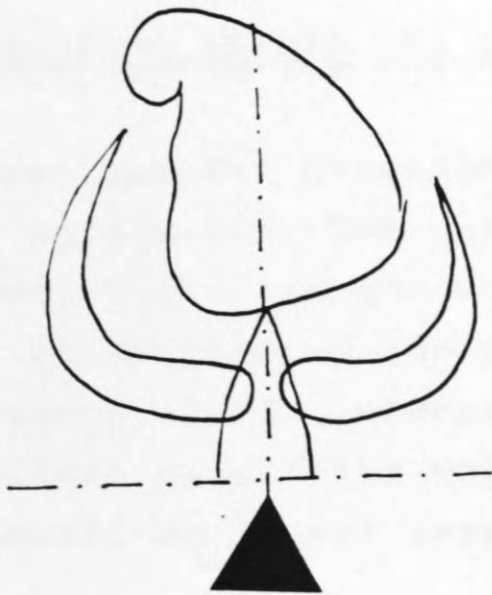
ORDRE B



ENCARAMENT I DIRECCIONALITAT DE LES PRESSIONS EN LES ESTRUCTURES DE MIG COS.

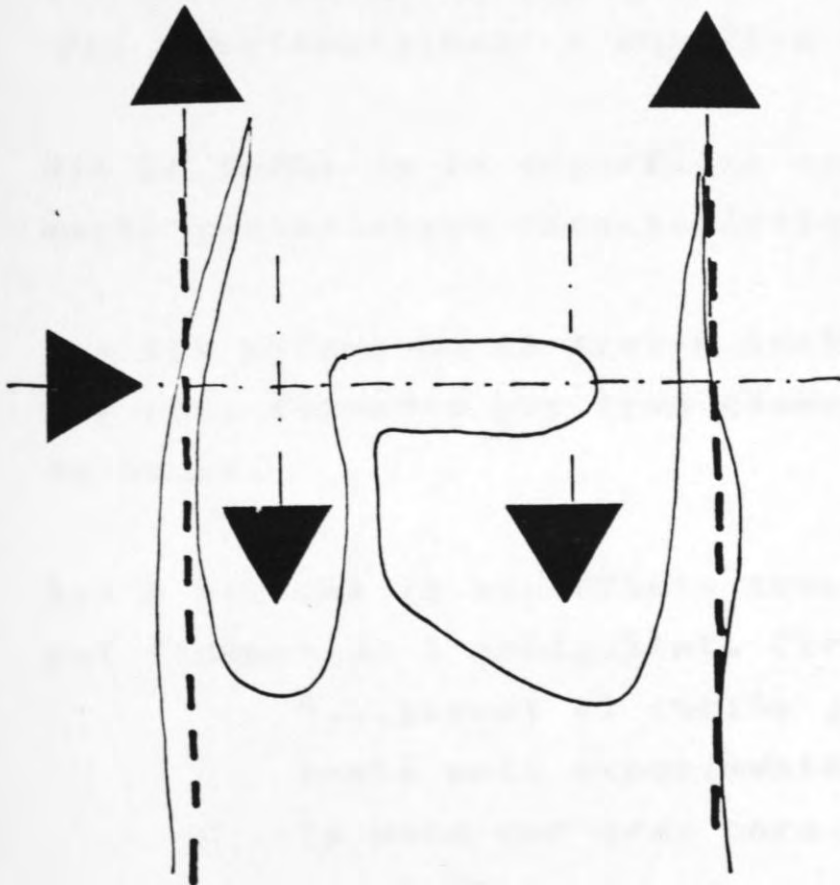
CONTRAPOSICIÓ:

LATERALITAT
(DRETA-ESQUERRA)



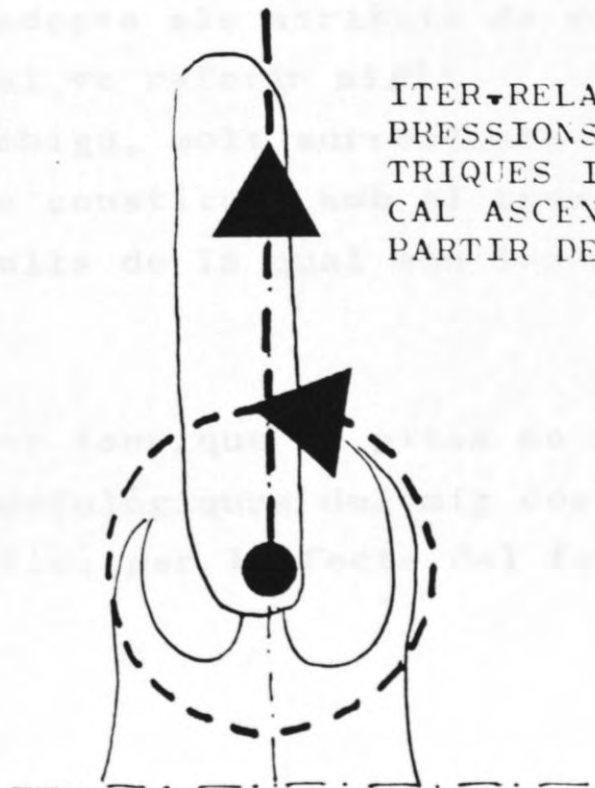
FRONTALITAT

PRESSIONS
CONCÈNTRIQUES



CONTRAPOSICIONS DE
PRESSIONS PARALEL.-
LES I PERPENDICULARS
A LA VEGADA.

ITER-RELACIÓ DE
PRESSIONS CONCÈN-
TRIQUES I VERTI-
CAL ASCENDENT A
PARTIR DEL CENTRE



28.- CONFIGURACIONS DE MIG COS AMB PITAM.-

Donat que les característiques morfològiques de les configuracions de mig cos, han estat analitzades en la pàgina , per una banda, i que les que contenen pitam (encara que s'han agrupat formant un morfograma independent) compleixen els caràcters esmentats, segons els dos ordres definits A i B, i per l'altra banda - l'estructura específica del pitam serà tractada per separat, a -- continuació, en aquest espai ens limitem a constatar:

1.- La forma de la superfície seccionada troncal, tipus bust, no varia substancialment d'aquelles que no contenen pitam.

2.- La forma de la superfície seccionada que inclou els braços, manté les mateixes característiques que les que no contenen pitam.

3.- Els pitams no es trobem inclosos en aquelles tipologies de -- mig cos, formades per tres elements, tronc i dos braços en forma de banya.

4.- A vegades la superfície troncal adopta els atributs de rostre, pel fenomen de l'ambigüitat. Cirici si va referir així:

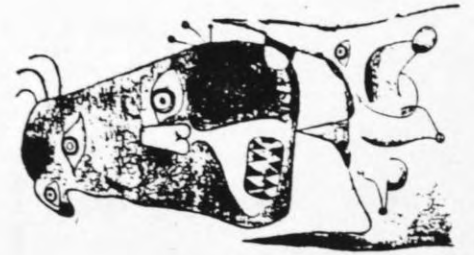
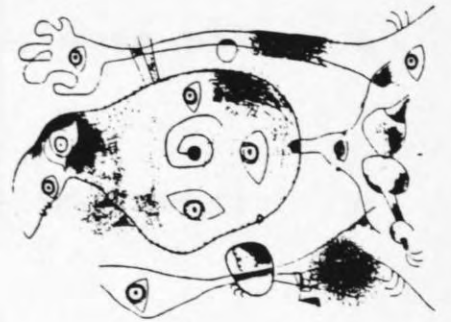
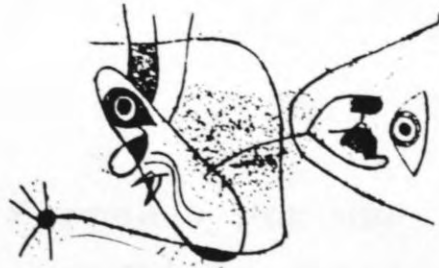
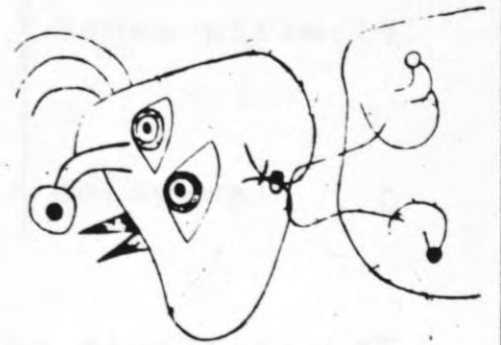
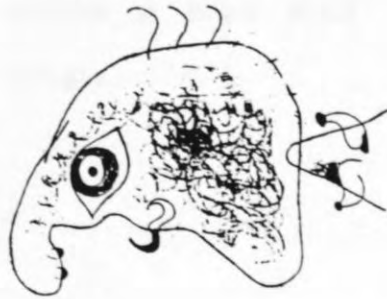
"...permet el curiós joc ambigu, molt surrealista però també molt experimental, de constituir amb el tronc de la dona una gran cara els ulls de la qual són les sines ,..." (56)

5.- Com a conclusió podem afirmar, per tant, que el pitam no altera ni transforma les configuracions morfològiques del mig cos, en tot cas, sí que ho fa a nivell semàntic, per l'efecte del fenomen esmentat en el apartat 4.

CONFIGURACIONS DE MIG COS AMB PITAM

ORDRE A

TIPUS BUST SENSE EXTREMITATS



ORDRE B

TIPUS TRONC AMB EXTREMITATS

29.- SÍNTESI DE LES CARACTERISTIQUES ESTRUCTURALS MORFOLOGIQUES DE LES CONFIGURACIONS DE MIG COS.-

Variables	Amb extremitats superiors	Formades per una superfície seccionada, a més del cap.	Amb pitam: 7 Sense pitam: 4 Ambigües: 0
		Formades per tres elements morfològics a més del cap.	Amb pitam: 0 Sense pitam: 3 Ambigües: 1
	Sense extremitats. Tipus bust.	Formades per una superfície seccionada a més del cap.	Amb pitam: 5 Sense pitam: 14 Ambigües: 0
Nombre total de configuracions de la tipologia:			35

30.- MORFOGÈNIA TIPOLÒGICA ESTRUCTURAL DEL PITAM.-

Entenem per pitam, aquella part del cos contenidora de les glandules mamàries. Cirici, en canvi, utilitzava el terme de sina, que creiem és més propi de l'escotadura que separa els dos pits. És ell qui n'estableix la següent classificació:

"Hi ha essencialment quatre iconografies de la sina, -- des del 1924. La geomètrica, conceptual, mecanoforme, com constituïda per una semiesfera, de la Maternitat. La de perfil, amb forma de ceba i el mugró com una punxa d'atzavara, que correspon a una morfologia que ja -- hem trobat en parlar de les muntanyes: l'assimila a una mena de volcà apagat o en erupció. La frontal..."(57)

El pitam constitueix un dels òrgans característics dels personatges femenins de Miró. A la Sèrie Barcelona, hem localitzat -- dotze variables sense comptar la frontal, constatant que no hi ha ni una sola repetició. Aquests presenten, a nivell de direccionalitats i lateralitats, els següents emplaçaments segons els eixos de coordenades que ens divideixent l'espai en quatre quadrants:

1.- Traslació vertical: És l'únic cas que presenta els dos òrgans idèntics, l'un sobre de l'altre, en forma de ganxo o de penjador. Correspondria, per tan a la iconografia mecanoforme.

2.- Simetria axial: És dels que se'n presenta més casos. Estan -- orientats mirant a esquerra i a dreta de l'eix, però desiguals morfològicament. Es veuen totalment de perfil i podrien correspondre iconogràficament al tipus anomenat de ceba.

3.- Superposició: És l'única tipologia que presenta aquest fenomen, a més d'orientar-se en el mateix sentit del rostre de la figura.

4.- Divergència horitzontal-diagonal: El pit de l'esquerre s'orienta horitzontalment, mentre que el de la dreta o fa en diagonal, situant-se en el quart quadrant.

5.- Conjunció oposada i desigual: Es tracta d'una conjunció oposada de dos pits en forma esfera, però, de mugrons completament diferents entre sí, i de tots els altres. Acaben en punxa i són -- els més mecanofomes.

6.- Divergència horitzontal-diagonal: Orientats cap a l'esquerre, els mugrons coincideixen amb els eixos horitzontal i vertical, que comprenen el tercer quadrant.

7.- Reflexió especular: D'orientació reflexiva especular, encara que de fet les dues parts no es corresponguent simètricament. --- D'iconografia mecanoforme també.

8.- Divergència diagonal-vertical: Pendulajants, els mugrons s'emmarquen en el tercer i quart quadrants. Tenen forma com de bots de vi.

9.-Traslació diagonal: Erectils verticalment se situen en el primer i segon quadrants, segons una translació lleugerament diagonal. D'una tipologia de doble funció, aplicada com a dits en la mà esquerra del personatge principal de la litografia B-5.

10.-Reflexió especular: Formen un cos compacte a diferencia dels altres, que té forma de cor invertit i iconogràficament suggereix la sina de cabra.

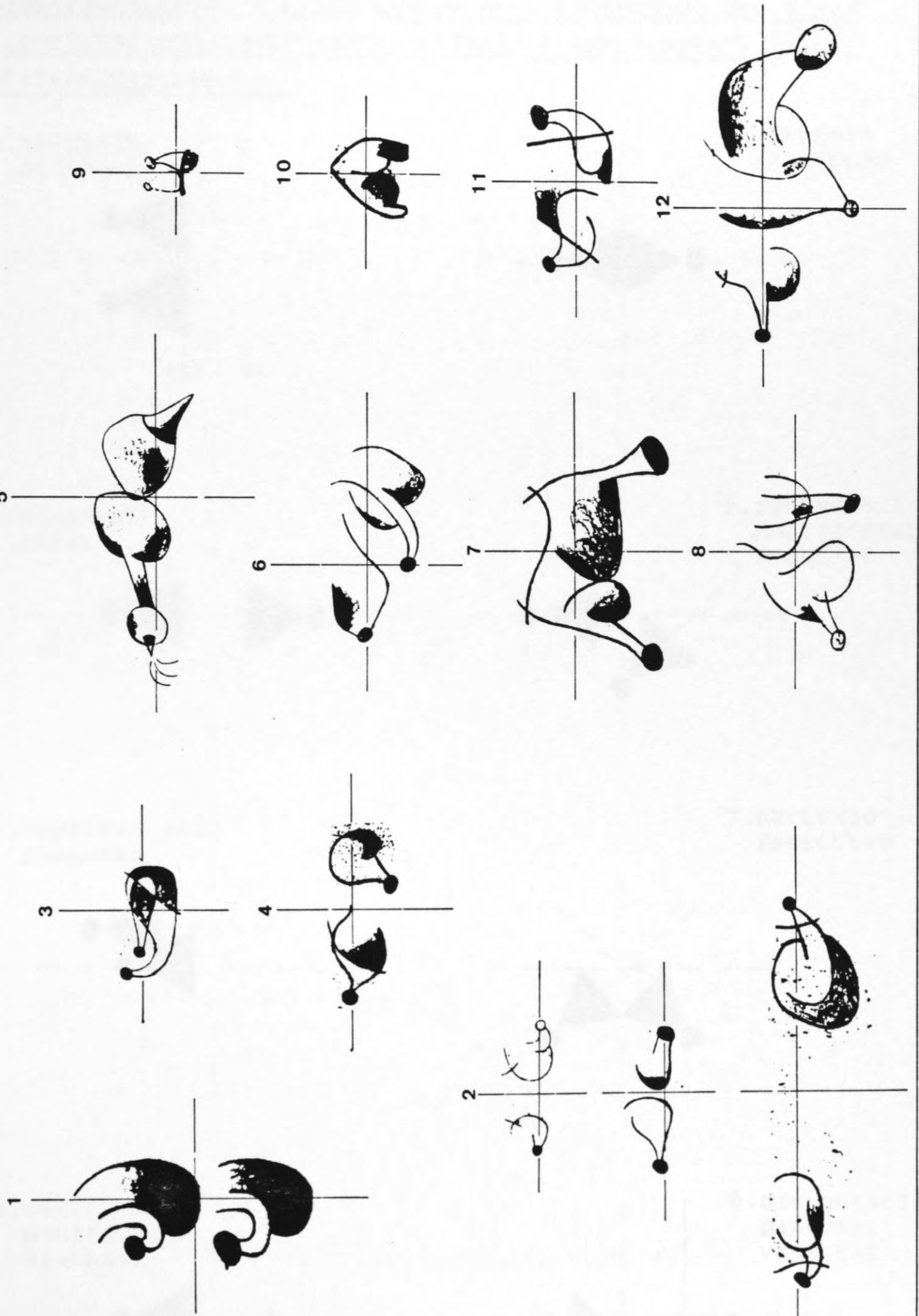
11.-Divergència diagonal-diagonal: Els mugrons s'emmarquen en els quadrants 1 i 2, per tan s'elevan erectilment de forma divergent i

en diagonal.

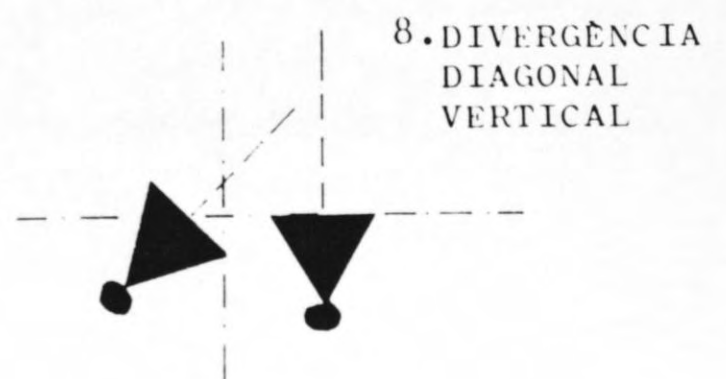
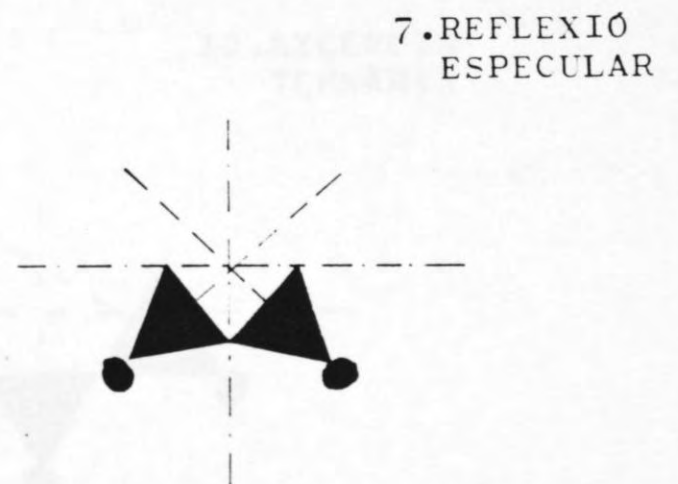
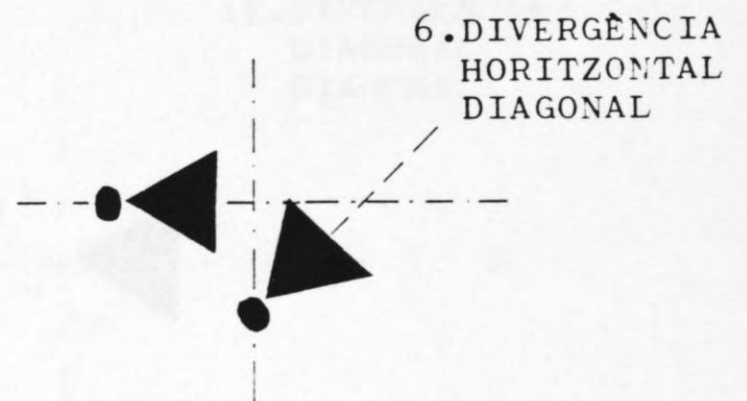
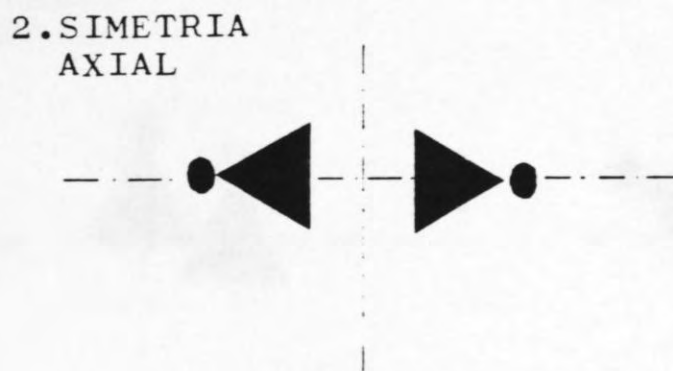
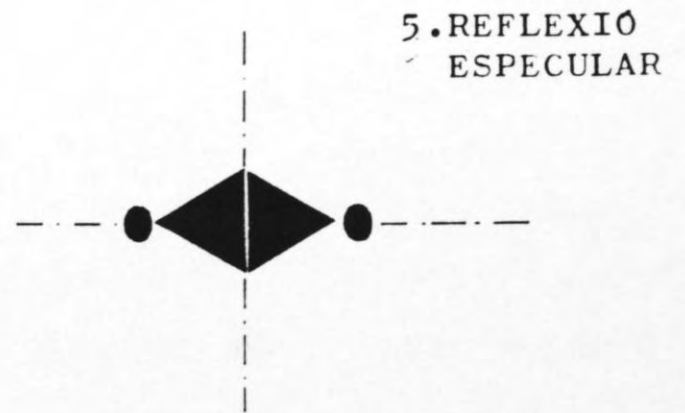
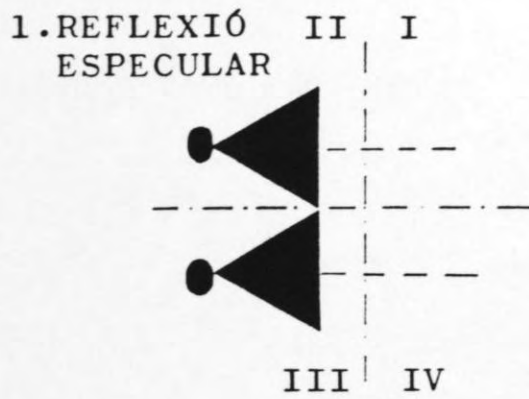
12.- Excepció ternària: Perqué està format per tres pits. El de l'esquerre coincideix amb l'eix horitzontal, el del centre coincideix amb el vertical i el tercer està comprès dins del quart quadrant. Els dos ultims s'enllaçent, mentre que el primer queda flotant.

13.- Excepció frontal: A la litografia B-29 se'ns mostre una variable, que de fet, morfològicament no té res a veure amb les que estudiem, en canvi des del punt de vista semàntic fa la mateixa funció. Es produeix una transposició de la forma dels ulls en el lloc propi del pitam.

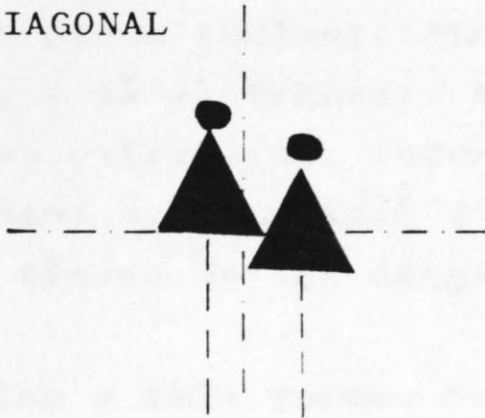
MORFOGENIA TIPOLOGICA ESTRUCTURAL DEL PITAM



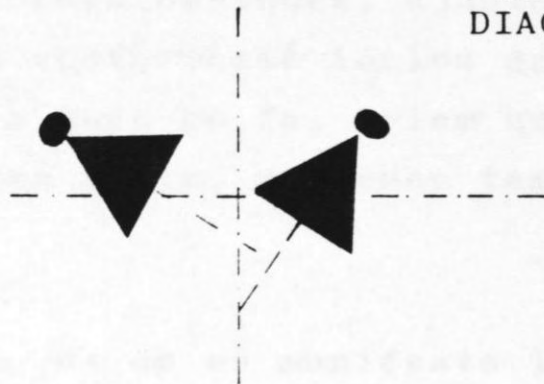
DIRECCIONALITATS I LATERALITATS DE L'ESTRUCTURA DEL PITAM
(CONFIGURACIONS SIMÈTRIQUES) SÍNTESE D'EMPLAÇAMENTS EN LA
QUATERNITAT ESPAIAL.



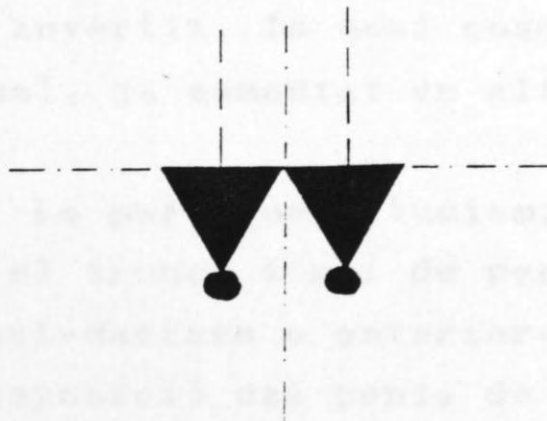
9. TRASLACIÓ
DIAGONAL



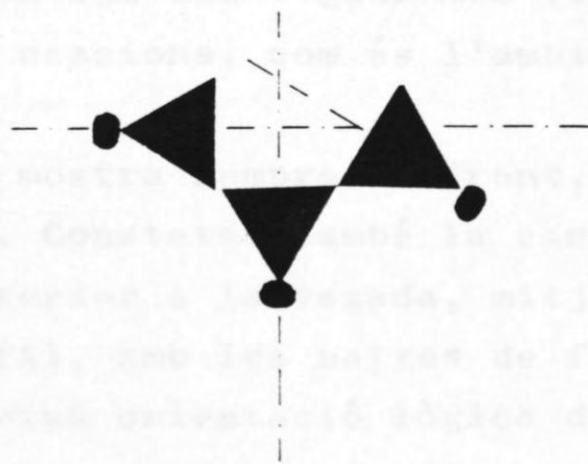
11. DIVERGENCIA
DIAGONAL
DIAGONAL



10. REFLEXIÓ
ESPECULAR



12. EXCEPCIÓ
TERNÀRIA



31.- CONFIGURACIÓ CORPÒRIA DE LES NATGES.-

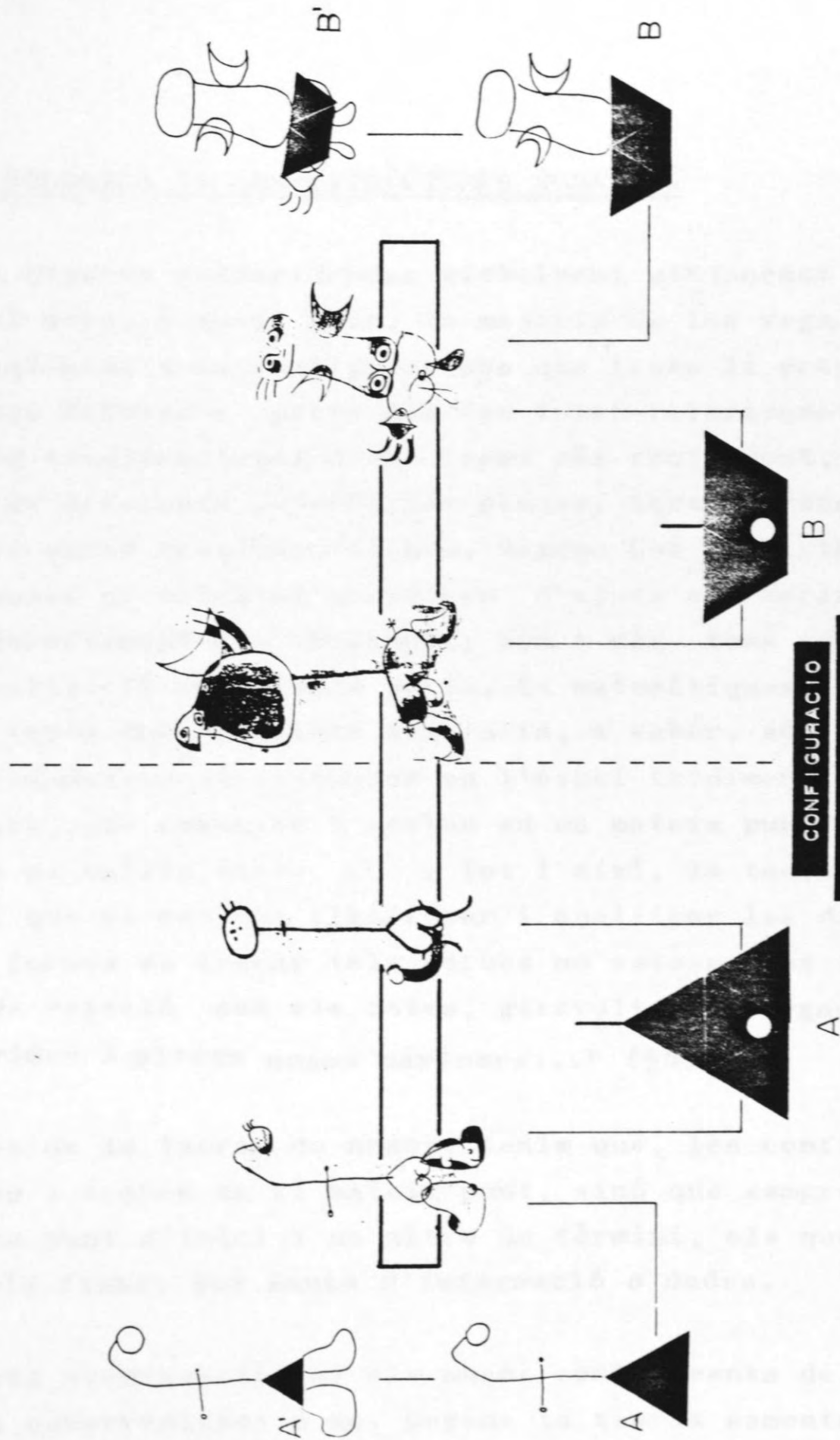
Habitualment aquesta part del cos és evitada, en precindeix, o bé es troba compresa dins de l'àrea troncal. Els quatre casos - localitzats confirmen la poca consideració que Miró té d'aquesta part. Quan la fa explícita, el tronc es redueix a un eix filiforme, menys en un cas.

Pel que respecte a la conformació pròpia de les natges, veiem que es poden incloure dins de formes bàsiques, ajustant-se al triangle, o bé al trapezi. Aquesta conformació inclou de vegades també, les extremitats inferiors, i quan ho fa, veiem que la forma resultant de l'addició d'aquestes parts, mantenen també la conformació bàsica de les natges.

Com a tals formes regulars, és on es manifesta la simetria - més clarament dins del conjunt de les estructures formals de la Sèrie, suggerida o evidenciada de manera particular per les propietats duals d'aquest element anatòmic, que en síntesi és com un cor invertit, la qual cosa planteja una vegada més el fenomen habitual, ja esmentat en altres ocasions, com és l'ambigüitat.

La part que estudiem, es mostra sempre de front, a l'igual que el tronc, i mai de perfil. Constatem també la confrontació -- davant-darrera o anterior-posterior a la vegada, mitjançant la -- juxtaposició del penis de perfil, amb les natges de front, en lloc de mostrar-les amb la mateixa orientació lògica de la primera part, o bé les dues de front, fet que ens confirma una vegada -- més que pensa a nivell de superfície, i no a nivell de profunditat.

CONFIGURACIO CORPORIA DE LES NATJES



CONFIGURACIO

SIMETRIA-DUALITAT

CENTRALITAT

32.- CONFIGURACIÓ TIPOLOGICA DE LES ESTRUCTURES NODALS.-

El tipus de figures estructurades globalment mitjançant un recorregut líniaal únic, o quasi únic, la majoria de les vegades, dóna com a conseqüència unes configuracions que tenen la propietat de dominar les diferents parts del cos inter-relacionant-les i creant l'efecte tridimensional d'una forma més contundent, que no pas per medi de diferents superfícies planes. Aquests recorregut no és possible sense ocasionar el nus. Segons Lee Neuwirth:

"Els nusos no solament serveixen d'ajuda als mariners i de desafiament als boyscouts; són a més tema d'investigació matemàtica sèria. En matemàtiques, els nusos tenen una definició abstracta, a saber, són corbes unidimensionals situades en l'espai tridimensional ordinari, que comencen i acaben en un mateix punt, i que no es tallen entre si. Tot i així, la teoria de nusos, que es proposa classificar i analitzar les diferents formes de traçar tals corbes no està mancat totalment de relació amb els cotes, giravoltes mossegades, margarides i altres nusos mariners..." (58)

A diferència de la teoria de nusos, tenim que, les configuracions no comencen i acaben en el mateix punt, sinó que sempre podem determinar un punt d'inici i un altre de tèrmini, els quals no ens és possible fixar, per manca d'informació o dades.

És de difícil averiguació, si els nusos configurants dels personatges, són escorredissos o no. Segons la teoria esmentada, tindriem dos caràcters nodals en funció de l'escorrement possible, que és per una banda de tipus no tribal, i de l'altra, el tribal respectivament. A la vegada, són possibles dos tipus més de nusos, aquells que determinen costats curvilinis, com és habitual en la

en la pràctica, i en la majoria de les configuracions que estu --
diem, i aquelles que pel contrari, són rectes, més excepcionals,
però que es combinen de vegades amb les altres, com per exemple
en el cas 13 del quadre selectiu.

Hem de considerar també, que els recorreguts filiformes, la ma
joria de les vegades són complementats per altres elements linials
fins a configurar-se -creiem- el caràcter mínim indispensable de
legibilitat que Miró deuria considerar.

Aquestes modalitats d'estructuració, no es troben abans de la
Sèrie Barcelona, són per tan, inèdites d'aquest període, i sur-
geixen com a necessitat d'abarcament d'entrada, la globalitat, o la
totalitat de les parts de les figures.

SELECCIO TIPOLOGICA DE LES ESTRUCTURES NODALS

●● PUNTS INICI I TERMINI DEL RECORREGUT FILIFORME



2



3



4



5



6



7



8



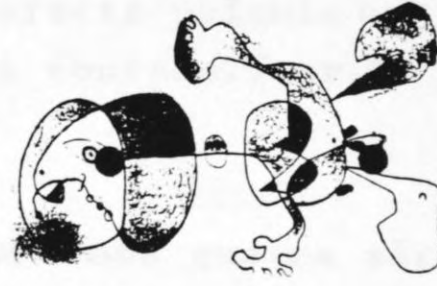
9



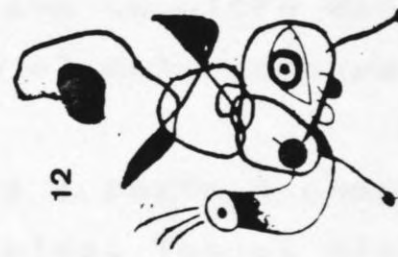
10



11



12



13



14



33. CONFIGURACIONS DE TIPOLOGIA IDEOGRÀFICA.-

Dins del vocabulari de referències formals bàsiques i tancades, sobresurten uns grafismes de caràcter més cal·ligràfic, que es contraposen amb els anteriors, per la dimensió (o molt grans o molt petits) així com per la intensitat, l'ènfasi, i la irregularitat dels contorns dels traços, d'acord amb les propietats de -- l'eina. Aquests conjunt de grafismes ens afegixen un altre manera de fer síntesi, que determina un sistema com el dels ideogrames xinesos, que segons Cirici:

"...pot ser llegit a diversos nivells i porta o comporta idees múltiples dins d'idees múltiples. Tot el sistema cal·ligràfic de la pintura de Miró ens condueix cap el domini propi de totes les escriptures, que és el poder de convertir les idees o els sentiments en realitats sensibles, capaces de ser experimentades realment per la mirada i, per tan, de doblar el seu efecte psíquic amb un efecte físic sobre l'organisme del contemplador."

(59)

Els grafismes detectats s'organitzen formant-nos quatre sèries, encara que poden aparèixer conjuntament alhora, dos tipus en una mateixa litografia. Són els següents:

1.- Cintes: Perquè formen trajectòries cal·ligràfiques linials combinades de caràcters curvilinis i poligonals a la vegada.






2.- Caps caiguts: El grafisme està format, per un nucli puntós que suggereix un cap, del qual surt un membre que sembla fer la funció de tronc d'aquest cap, i tot seguit, del tronc surten dues o quatre extremitats més. Té la particularitat d'estar tot ell encorbat cap a la dreta, d'aquí que els hàgim titulat caps caiguts. És de dimensions més aviat reduïdes.

3.- En forma de llaç: Perquè a la part superior si construeix un enllaçament que configura la forma de cap, i determinant en conjunt com petits personatges. El cel, segons l'escriptura xinesa, fins el 200 a C., era representat de tal manera, a partir del seu origen pictogràfic d'un personatge, que té un gran parangó amb algunes construccions d'aquesta sèrie, concretament la que fa 5. Totes elles, tenen un caràcter cal·ligràfic orientalitzant, sigui pel toc de la pinzellada, sigui pel seu ritme. El grafisme nombre 6, el trobem en diàleg amb un personatge configurat per superfícies, de tal manera, que se'ns mostra la formulació negativa i positiva configuro-gràfica d'alguna manera, encara que de diferent estructuració, en l'última litografia de la Sèrie.

4.- De nucli destacat: Un nucli circular de proporcions considerables, és objecte de focus compositiu per la seva massa intensa del qual li surten, el creuen, o se li adossen altres membres gràfics, resultant ser les peces fonamentals de les litografies 2, 10, 34, i 41, dominant la pràctica totalitat del seu sistema compositiu

Dins del conjunt de grafismes n'apareixen dos de característiques tals, que es forçat agrupar-los dins d'alguna de les quatre sèries que hem definit, per la qual cosa, hem considerat excepcions, encara que compleixin les característiques, gràfiques gruixudes, que Miró a l'any 1945 comentava, referint-se a la pintura "Dona escoltant música":

"Aquestes ratlles gruixudes en les formes centrals, com forats en el metall, crec que haurien de convertir-se en línies primes, d'una màxima agudeses, com si es tractés d'anar tallant la tela, foradant-la amb unes tisores." "Que aquests grafismes siguin la màgia pura i les formes poesia pura." (60)

EXEPCIONS	CONFIGURACIONS DE TIPOLOGIA IDEOGRAFICA
	<p data-bbox="392 2501 513 2536">SERIES</p>  <p data-bbox="710 2330 739 2473">1 CINTES</p>
	<p data-bbox="971 2216 1000 2530">2 CAPS CAIGUTS</p> 
	<p data-bbox="1306 2130 1335 2530">3 EN FORMA DE LLAC</p> 
	<p data-bbox="1802 2102 1831 2530">4 AME PUCLI DESTACAT</p> 

34.-CONFIGURACIONS TIPOLOGIQUES TECTÒNICA-TEXTURALS.-

Si bé la textura com a element compositiu, sembla com secundari dins del sistema, hem de considerar que és el que aporta la dimensió climàtica, ambiental o atmosfèrica. Aporta si més no, -- segons Moholy-Nagy:

"...la revolució que va portar de la tradicional interpretació il·lusionista a la pintura. La nova pintura no imitava a la naturalesa, sinó que traduïa els seus múltiples aspectes en experiències visuals directes. La intenció primària era produir els fonaments visuals de la creació pictòrica. Es creaba en el quadre relacions no literaries, sinó visuals, que comprovaven la imaginació del pintor." (61)

Miró considera la textura, com un element independent de la resta d'elements estructurals, prova d'això és que, a més a més de sensibilitzar d'alguna manera l'interior de determinades superfícies, aquesta actua en general dins del camp visual determinant en si, altres nivells d'estructuració sensitiva visual, al marge dels estrictament més formals.

Cal tenir en compte també, que el resultat d'aquestes depèn de les diferents propietats dels mitjans tècnic-expressius, en -- aquests cas litogràfics. Així doncs distingim les següents característiques tectòniques, en el quadre sinòptic de la pàgina següent

Variables	Densitat mínima	De punts	D'intensitat practicament <u>trans</u> parent, s'anteposa la majoria de les vegades a formes i signes, -- creant unes àrees indefinides i l'efecte de contaminació. Són -- les més abundants.
		De línies	Pel seu paralelisme constant -- són obtingudes per impressió d'-- algun material o instrument ratllat. Les manuals tenen la mínima incidència.
	Densitat mitja-màxi <u>ma</u>	De gra	Es caracteritzen per ser més intenses, i serveixen per a crear focus d'atenció o compensació <u>es</u> paials. També per a valorar l' <u>in</u> terior de certes superfícies --- aportant-hi el contrast.
		De gest	A mode de virgulació s'extenen com si fossin fumeroles, determi <u>ni</u> nant recorreguts dins d'espais <u>re</u> siduals, o bé, sensibilitzant--- agressivament àrees pertanyents a estructures morfològiques. A la litografia B-22, omple o inva <u>de</u> ix la pràctica totalitat del - camp de forma transparent.

CONFIGURACIONS TIPOLOGIQUES TECTONICA-TEXTURALS

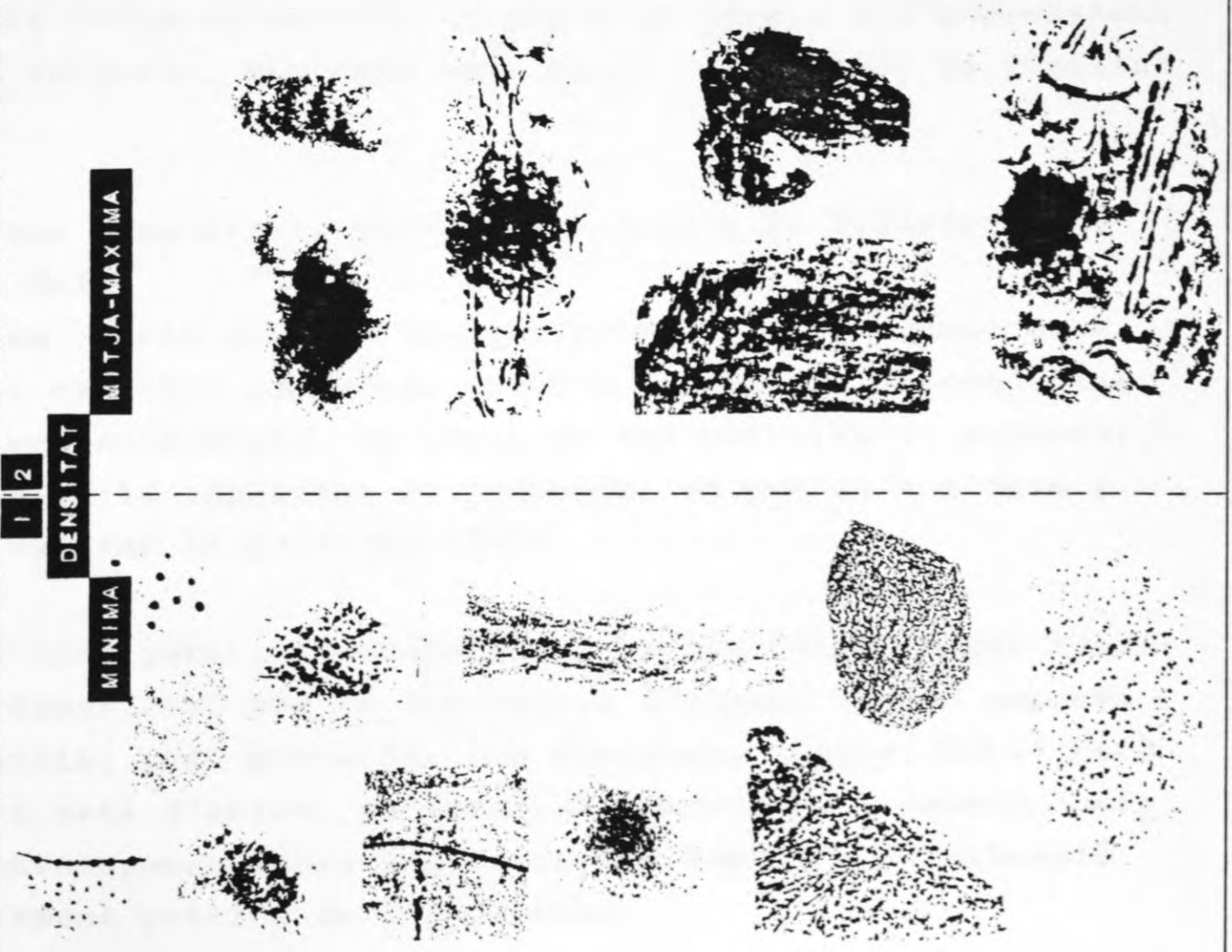
A DE PUNTS I DE GRA DE LINIA I DE GEST B

1 2

DENSITAT

MINIMA

MITJA-MAXIMA

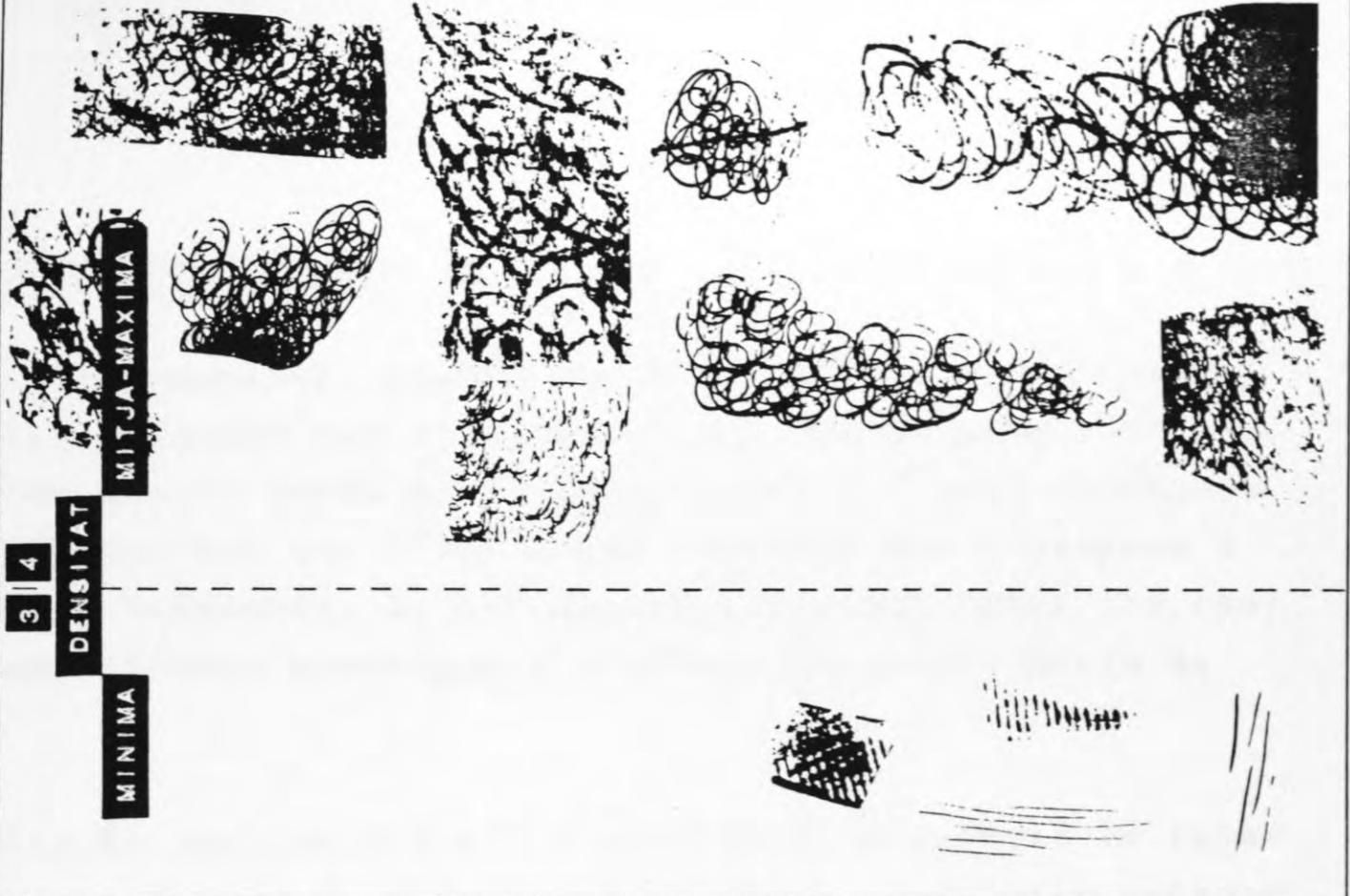


3 4

DENSITAT

MINIMA

MITJA-MAXIMA



35. LA POÈTICA CONFIGURACIONAL.-

En el present capítol, encara que hem analitzat tota la gama de configuracions segons les tipologies, en aquesta gama, hem --- pogut constatar que es forma en el fons, gràcies a unes tècniques de conformació, que fan que l'idiolecte expressi uns conceptes i uns sentiments determinats. És per aquest motiu que totes les configuracions analitzades plantegen o contenen diferents dosis de poètica.

La poètica és quelcom difícil d'analitzar. Aristòtil la relaciona amb les categories de l'imitació (mimesi), nosaltres entenem que la poètica defineix aquells conjunts de termes i d'expressions propies d'un subjecte, per medi dels quals es produeix un resultat estètic.

Pensem que l'idiolecte mironià s'ajusta a la definició que fa Alexis E. Solà:

"Hom podria dir que la poesia és aquell producte humà que expressa conceptes elevats i nobles, la intensitat d'uns sentiments, la força de les paraules i, sobretot, que té la capacitat de con moure, de parlar a l'ànim i d'exaltar la fantasia."(62)

Algunes configuracions elaborades, podien haver caigut fàcilment en l'ordinarietat per la delicadesa d'alguns termes emprats (òrgans sexuals, tant masculins com femenins, natges, etc.) Però el vocabulari està d'antuvi poèticament conformat, i aquest confereix al desenvolupament dels arguments, el timbre i la vibració inconfundiblement poètica de l'idiolecte.

Tanmateix i gràcies a la contribució tipològica configuracional dels diferents grafismes i ideogrames, logra comunicar les expressions que al·ludiem en la definició inicial i que es manifesten especialment per medi dels signes còsmics. En un moment donat referint-se a unes pintures de l'any 1945, ell mateix escriu:

"Que aquests grafismes siguin la màgia pura -relatant els ideogrames- i les formes poesia pura -explicant els grafismes-". (63) Alexis E. Solà sobre els grafismes
continua dien:

"...caldria esmentar la importància dels signes gràfics, dels ideogrames, o de les imatges en la poesia oriental i també en la tradició occidental (des dels cal·ligrames de l'Antologia Palatina a Cummings, Holz i Apollinaire, a través de tota la història de la literatura europea)."
(64)

Igualment la poètica rellueix en els signes metafòrics (recordem per exemple el sexe-aranya), en les inflexions morfològiques, i en la multivocitat, que crea un símil de rima gràfica, entre altres models.

Per altra banda, els seus títols en els que descriu l'argument compositiu, prova l'arrelament poètic de Miró:

"El cant de la cotxa blava al migdia i la bonica noia saltant a corda, a l'hora de sortir el sol davant l'oceà Atlàntic." (65)

"Les ales d'una oreneta de mar baten de joia davant l'en cant d'una ballarina amb la pell irisada per les carícies de la lluna." (66)

És indubtable la capacitat i la llibertat de Miró per expressar les vibracions més íntimes, de la forma més oberta i subjectiva. L'essència de la poètica és al fi i al cap la subjectivitat:

"...la subjectivitat de cada poeta que sap infondre al seu món, amb commoció i energia, les vibracions del seu ànim." (67)

36.- CONCLUSIONS.-

Les conseqüències que hem extret de la identificació morfològica de totes les configuracions, i el seu corresponen anàlisi, - les podem sintetitzar en vint-i-dos punts, que relatem a continuació

1.- Cada configuració ve determinada per un procés sinèctic de transformació, desencadenant una sèrie de signes que constitueixen les variables de cadascuna d'elles. Aquests signes apareixen en diferents ocasions al llarg de la Sèrie, normalment, ensenyant altres variables carològiques, segons el moment, el lloc, i el traç compositiu.

2.- És una característica idiolectal, la fonamentació geomètrica bàsica dels signes, en la que mantenen el caràcter adimensional del punt, unidimensional de les línies rectes, i bidimensional -- quan aquestes determinen alguna àrea.

3.- La variabilitat mòbil dels signes en l'espai, fa que canviïn de significació segons el context on s'emplacen. En general són -- tres les posicions: 1) en el camp visual macroestructural, és a dir endogenament , 2) ocupant l'interior d'un altra configuració, és a dir exogenament , 3) ocupant una posició intermèdia, és a dir entremig del camp i d'una configuració, a la manera intermèdia endo-exogenament.

4.- La relació numèrica de les parts o nombre d'elements, determina estructures configuracionals que segons els casos descriuen patrons binaris, ternaris, quaternaris, quinaris, i heptàmers.

5.- Les formes bàsiques pures, també s'implanten com a configura-

cions, com és el cas del triangle que actúa com element dental de les boques.

6.- Un tret notable del idiolecte es perfila per medi del caràcter morfosinèrètic de les configuracions, fins a diventar algunes d'elles abstractes, com el crit punyent de l'oreneta, o les ciliacions que procedeixen de la caballera d'aigua.

7.- La multivocitat dels signes, s'implanta estratègicament, i segons el context fa que la seva funcionalitat comunicativa varii. Recordem la lluna, com a lluna, com a ales d'ocell, com a mans, i com a braços.

8.- Crida l'atenció l'amplitud del repertori de conformació bàsica dels rostres que del triangle, passa a la forma cònica més aguda.

9.- El sentit anamòrfic i hiperbòlic, o de deformació exagerada és un dels altres trets generals de les configuracions dels personatges.

10.- L'encaix concèntric o àrea intermedia produïda per la superposició o l'encavallament entre dues o varies parts o configuracions, determina l'encadenament de les oracions gràfiques.

11.- Un altre semblant característic, és la constant confrontació estàtica i dinàmica que es planteja entre la marcada planimetria configuracional i el caràcter flotant dels signes interns.

12.- La inversió, com a oposició direccional, entre les configuracions, determina una contraposició i una confrontació.

13.- Els personatges, s'estructuren per medi d'una conformació

bàsica dual, triangular-circular, triangular-quadrangular, o ---
triangular-triangular, així com els esquelet indiquen tres nivells
d'ordre: 1) estatisme, 2) dinamisme, 3) inversió.

14.- En general, la morfogènia tipològica dels personatges i ---
ocells, es mostra segons tres modalitats: 1) filiformement, 2) més o
menys planimètric, 3) tirant cap a corpori o volumètric. Tan ma-
teix els elements de suport se solucionen de forma linial, o bé
corpòria.

15.- El sentit clarament ascendent, del conjunt, marca un ritme de
de verticalitat i d'ingravidesa, típic de l'idiolecte mironià.

16.- La conformació corpòria, es logra per medi de dues vessants:
1) per conjunció de varies àrees, 2) pel recorregut ininterromput
del traçat, segons un principi i un fi.

17.- Les àrees conformades dels troncs corpòris, segueixen el pa-
trò de les tres formes bàsiques.

18.- Entre el cap i el tronc, s'estableix una escala antropomètri-
ca, i una relació harmònica.

19.- Les estructures dels personatges del idiolecte, revelen una
contraposició de frontalitat-lateralitat dels troncs i rostres -
respectivament.

20.- El pitam, configuració de les dues glàndules mamàries, apun-
ten direccionalitats diverses, mentre que la morfogènia vaginal,
exhibeix filogènicament, una alternància dual.

21.- La morfogènia de les mateixes parts de varies configuracions

descriuen una filogènia morfològica seriada, i en canvi positivament, es presenten sense cap mena de relació aparent. Podem citar com a exemple, les mans.

22.- En front de les configuracions estructurals segons un fonament geomètric, apareixen de forma contrastant, altres signes més lliures i abstractizants pel seu caràcter ideogràfic, caligràfic, i textural.

37 - NOTES. -

- (1) MARCOLLI, Attilio.: Teoría del campo. (Traducció de G. Ibarra i A. Capitel.) Xaraity Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 66-67.
- (2) KANDINSKY, Wassily.: Punto y línea frente al plano. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969. Pàg. 27. Encara que es tracti de conceptes elementals, resulta imprescindible, com a contribució a l'anàlisi dels elements gràfics.
- (3) Idem. Pàg. 32.
- (4) Idem. Pàg. 31. El resultat és conseqüència de l'actuació.
- (5) Idem. Pàg. 60.
- (6) Idem. Pàg. 69. Inter-relacionar aspectes morfològics amb climàtic i inclús sonors, hi estem poc avesats.
- (7) PICON, Gaëtan.: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa Ma Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 100. Ha constituït una de les fons bibliogràfiques més importants sobre tot de cara a la comprensió de la gènese gràfica.
- (8) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 38.
- (9) LEHNER, Ernst.: Symbols Sign Signets. Dover, New York, 1950. Pàg. 56.

- (10) DOLS, Joaquim:" Mandala", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 9, Barcelona. 1976. Pàg.517.
- (11) KLEE , Paul: Bosquejos Pedagógicos, Monte Avila, Caracas, 1974. Pàg. 43.
- (12) LEHNER, Ernst: Symbols Signs Signets. Dover , New York, 1950. Pàg. 56.
- (13) MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión:, Infinito, Buenos Aires, Pàg. 128.
- (14) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet,) La polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg.109.
- (15) MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión:, Infinito, Buenos Aires, 1963, Pàg. 128.
- (16) DONDIS, D.A.: La sintaxis de la imagen. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 58.
- (17) GASCH, Sebastià: Joan Miró. Alcides, Barcelona, 1963. Pàg. 60.
- (18) WONG, Wucius: Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, Pàg. 17.
- (19) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit. Edicions 62, Barcelona, 1.971. Pàg. 44.

- (20) PERUCHO, Juan: Joan Miró y Cataluña. Polígrafa, Barcelona, 1970, Pàg. 236-238.
- (21) WOLF, K.L. i KUHN, D.: Forma y simetría. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977. Pàg. 9.
- (22) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró lilegit. Edicions 62, Barcelona, 1971, Pàg. 37.
- (23) CIRLOT, Juan-Eduardo: Diccionario de símbolos. Labor, Barcelona, 1981, Pàg. 339.
- (24) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró Mirall. Polígrafa, Barcelona, 1977. Pàg. 90.
- (25) Idem. Pàg. 94.
- (26) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró lilegit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 62.
- (27) GOMIS-PRATS.: Atmósfera Miró. (text. de J.J. Sweeney) R.M. Barcelona, 1959. Pàg. s/nº.
- (28) MIRÓ, Joan.: Yo trabajo como un hortelano. Gustavo Gili (pròleg. d'Yvun Taillandier), Barcelona, 1964. Pàg. 25.
- (29) KLEE, Paul.: Bosquejos Pedagógicos, Monte Avila, Caracas, 1974. Pàg. 8.

- (30) ARNHEIM, Rudolf.: El Pensamiento visual. (Traducció de Rubén Maserà) Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg.27.
- (31) WOLFF, K.L. i KUHN, D.: Forma y simetría. Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977. Pàg.10.
- (32) HERZOGENRATH, Wulf.: Bauhaus. (Diari de Johannes Itten, Edició del autor. Berlin, P.10.) Institut für Auslandsbeziehungen, Traducció de Antonio de Zubiaurre. Stuttgart, -- 1976. Pàg. 21. Aquesta publicació és una edició abreviada del catàleg preparat per a l'exposició "50 Años Bauhaus", presentado por el Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1968.
- (33) PERUCHO, Juan: Joan Miró y Cataluña. polígrafa, Biblioteca de Arte Hispánico, Barcelona, 1970. Pàg 104-106-114.
- (34) MARCOLLI , Attilio: Teoría del campo. (Traducció de G. Iharra i A. Capitel,) Xarait y Alberto Corazón, Madrid, 1978, , Pàg. 66-67. .
- (35) WOLFFLIN, Enrique: Conceptos fundamentales en la historia del arte (Traducción de José Moreno Villa.) Espasa-Calpe , Madrid, 1.969. Pàg. 27.
- (36) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró llegit. Edicions 62, Barcelona, 1.971. Pàg. 63.

- (37) FOUCAULT, Michel.: Las palabras y las cosas. Siglo XX, Madrid 1968. Pàg. 342.
- (38) DAUCHER, Hans.: Visión artística y visión racionalizada. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 113. .
- (39) Idem. Pàg. 112.
- (40) Idem. Pàg. 106.
- (41) Idem. Pàg. 106.
- (42) DE SAUSSURE, Ferdinand.: Curso de lingüística general. Losada, Buenos Aires, 1945. Pàg. 165.
- (43) KATZ, D.: Psicología de la forma. Espasa-Calpe, Madrid. 1957. Pàg. 45.
- (44) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegendat. Edicions 62, Barcelona. 1971. Pàg. 60.
- (45) PICON, Gaëtan.: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona. 1980. Pàg 108.
- (46) Idem. Pàg. 123.
- (47) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegendat. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 16.

- (48) LUKÁCS, Georg.: Estética 1. La peculiaridad de lo estético.
(Traducció de Manuel Sacristán.) Grijalbo, -----
Barcelona, 1982. Pàg. 467. Ens ha interessat sobremane-
ra l'assenyament del tipus de mirar de Goethe, que com
porta l'actitut de saber-se parar davant de les coses i
saber-les gaudir en totes les seves dimensions.
- (49) PERÚCHO, Juan.: Joan Miró y Cataluña. Polígrafa, -----
Barcelona, 1970. Pàgs. 94-100-104. On Miró confirma ---
l'experiencia de la riquesa de les petites grans coses,
que esmentaven amb l'exemple de Goethe.
- (50) GOMIS-PRATS.: Atmosfera Miró. Text de J.J. Sweeney. Ed. R. M.
Barcelona, 1959. Pàg. 14.
- (51) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró Mirall. Polígrafa,-----
Barcelona, 1977. Pàg. 88. Semble seguir el paradigma --
grec, en el sentit de que també ells, la profusió del te
ma fàl·lic dels vasos ceràmics, veiem que l'explicitació
del membre, va acompanyada també de la seva orientació -
troncal de perfil.
- (52) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegit. Edicions 62,
Barcelona, 1971. Pàg. 70.
- (53) RAILLARD, Georges.: Conversaciones con Miró. (Traducció de --
Carlos del Peral.) Granica, Barcelona, 1978. Pàg. 85.
- (54) ARNHEIM, Rudolf.: El pensamiento visual. (Traducció de Rubén
Maserà,) Editorial Universitária de Buenos Aires, Bue-
nos Aires, 1976. Pàg. 89.

- (55) ARNHEIM, Rudolf.: El pensamiento visual. (Traducció de Rubén Maserà,) Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg. 89.
- (56) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegendat. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 66. I també el contrari, convertir la cara d'una dona en un tronc, on el signe del sexe és la boca.
- (57) Idem. Pàg. 65.
- (58) NEUWIRTH, Lee.: "Teoría de nudos". Investigacion i Ciencia, Barcelona, nº 35, 1979. Pàg. 141.
- (59) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró Mirall. Polígrafa----- Barcelona, 1977. Pàg. 70.
- (60) PICON, Gaëtan.: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa Ma Malet,) Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 117.
- (61) MOHOLY-NAGY, László.: La nueva visión. Infinito, Buenos Aires, 1963. Pàg. 141.
- (62) SOLA, Alexis E.: "Poètica", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 11, Barcelona, 1976. Pàg. 725.
- (63) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa Ma Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 117.
- (64) SOLA, Alexis E.: "Poètica", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 11, Barcelona, 1976. Pàg. 725.

- (65) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 123.
- (66) Idem. Pàg. 125.
- (67) SOLÀ, Alexis E.: "Poètica", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 11, Barcelona, 1976. Pàg. 725.

CAPITOL II.-

=====

RECONEIXEMENTS I PROPIETATS CONFIGURACIONALS

0.-INTRODUCCIÓ.-

El nombre de configuracions i variables, per una banda, i - per l'altra l'extensió de la Sèrie, feien necessari la tabulació dels diferents elements gràfics, o dels elements gramaticals, per a poder realment comprovar i demostrar la incidència d'aquests, al llarg de tota la Sèrie.

Les gràfiques obtingudes per ordinador, són el resultat de considerar la presència de les trenta quatre configuracions definides tipologicament i morfológicament en el primer capítol, que s'ha fet obligat refondre algunes variables, per a no estendre'ns considerablement en un excés de gràfiques. Quant a la quantificació, s'ha fet naturalment, no segons el nombre total en què apareixen en cadascuna de les composicions litogràfiques, sinó contemplant tan sols l'existència o la compareixença d'aquestes.

Les configuracions d'estructuració més complexe, que determinen figures de personatges, compreses entre els nombres dinou i vint-i-nou, s'ha resolt mitjançant un diagrama de barres vertical conjunt , mentre que totes les restans s'han disposat -- per separat, segons el model dels ciclegrames, que dona els valors en disposició circular.

Per conveniències de compaginació, alguns ciclegrames no segueixen l'ordre numèric correlatiu, però de totes formes es poden anar identificant intercaladamen, en la descripció del text.

En primer lloc, mostrem la selecció configuracional que hem detectat en cadascuna de les ccposicions, que una vegada quantificades, ha fet possible l'obtenció dels ciclegrames i diagrames que els succeeixen.

1.- RECONeixEMENT DELS FORMATS.-

El fet que, de les cinquanta litografies, la majoria hagin estat reproduïdes en un format de 70 x 53 cm. (vertical), i les numerades del 42 al 49, en diferents mides, totes elles en sentit horitzontal, i per últim la que fa 50, torni a ser vertical però de mides inferiors a les primeres, no està explicat i no es comprén sinó es considera la possibilitat de que el projecte de la Sèrie, fos d'un nombre més reduït de composicions, i les restants que es diferenciïen pel tamany i l'orientació del format, haguessin estat afegides posteriorment, per resultar-li insuficient l'acotació espacial projectada.

Tenint en compte però, que les proves d'estat i el tiratge, responen a escala natural, als dibuixos originals de paper raport, per tant, calcats directament sobre les pedres litogràfiques, hem de pensar que els formats venien condicionats pels dels dibuixos. Sobre la variació dels tamanyes d'aquests, com deïem a l'inici, -- per manca de documentació, en ultima instància, hem de creure que es tracte d'una qüestió de insuficient disponibilitat de papers litogràfics del mateix tamany.

Sigui com sigui, en la Sèrie es planteja un canvi de dinàmica compositiva. Primer, activa i de tensió, associada a la verticalitat, i després pasiva i de major estabilitat per associació a l'horitzontalitat, però a més, per la ruptura que representen els canvis de format finals, dins de la uniformitat constant de la majoria. Aquesta, és d'un 84%, en front del 16% dels formats horitzontals, per medi dels quals sembla enunciar-se el tèrmini de l'acció.

El repetori de formats de la Sèrie Barcelona, es distribueix segons el percentatge esmentat, de la següent manera:

De la litografia B-1 a la B-41 estan reproduïdes en format 70 X 53 cm., i de la litografia B-42 a la B-50, com segueix:

Litografia B-42:	44 X 56 cm.
" B-43:	48 X 60 cm.
" B-44:	35'5 X 47 cm.
" B-45:	35 X 47'5 Cm.
" B-46:	35'5 X 48 cm.
" B-47:	34 X 47 cm.
" B-48:	35 X 46 cm.
" B-49:	35 X 48 cm.
" B-50:	47 X 35 cm.

Les magnituds, van referides primer a l'alçada, segon a l'amplada.

2.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS PUNTIFORMES.-

De les variables d'efecte puntiforme estudiades en el primer epígraf del primer capítol, diferenciem aquelles que tenen una propietat focal des del punt de vista compositiu, de les que no compleixen aquesta característica, definides com a normals. Així doncs tenim que d'un total de 27 configuracions puntiformes

reconegudes, el 28% són Normals i el 26% són Focals. La resta que representa el 46%, és a dir quasi la meitat, no tenen aquests tipus de configuració. Cal assenyalar que si bé en l'estudi tipològic inicial esmentat, es considera com a variable també la configuració estrellada, aquí l'hem exclòs per considerar que la seva incidència amb totes les composicions, i també per contenir variables pròpies, l'hem tabulat a part.

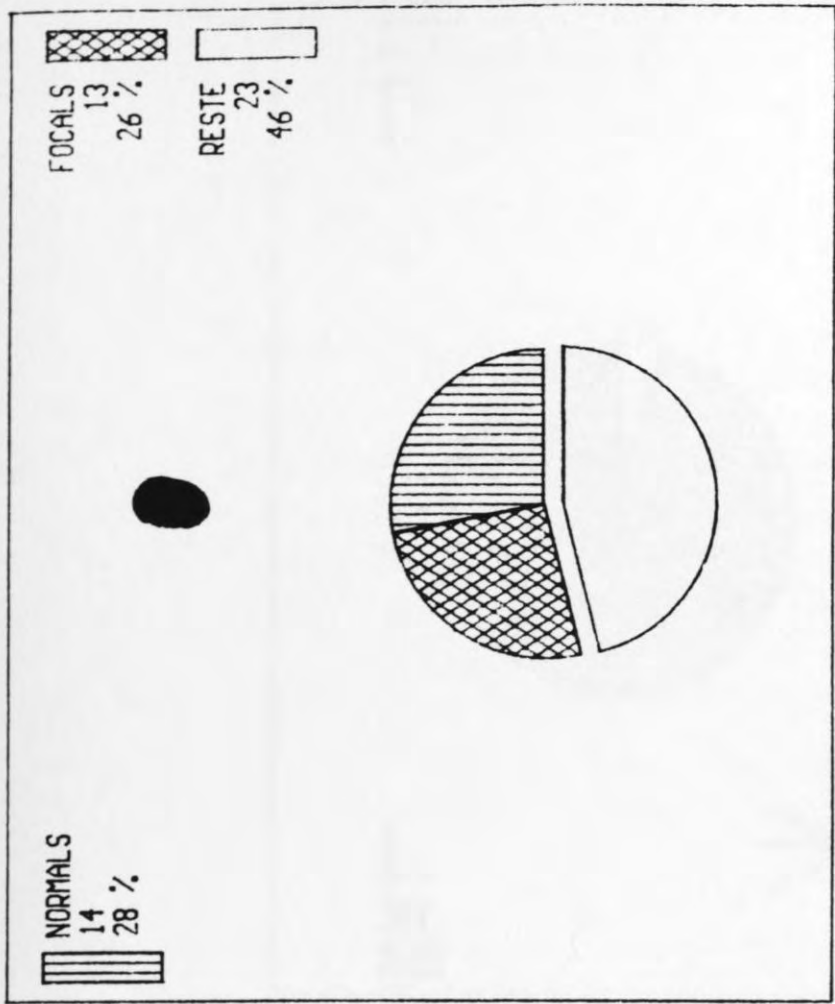
3.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL.LARS.-

És l'única configuració que es troba present en totes les litografies, si bé les variables linials i les puntiformes es distribueixen respectivament segons un 96% i un 22%. Hi ha doncs una predominància clara de les linials, que tan sols en dos casos i per tant en un quatre per cent, deixen d'ocupar el total de les composicions. Les puntiformes deixen d'ocupar el 78% de les composicions, és a dir en 39 ocasions. Linials i puntiformes alhora, definides com a dobles, es troben presents en nou composicions o en el 18%, restant sense aparèixer el 82%.

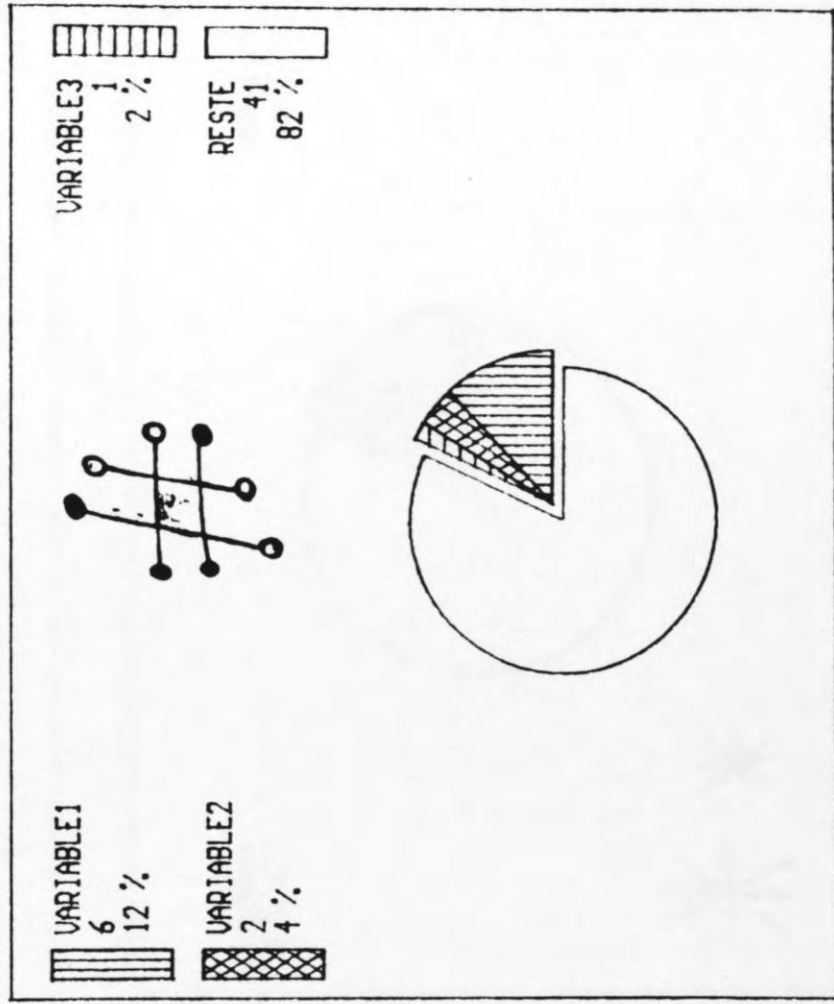
4.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESPIRALS.-

La variable típica (Discontínua), té una incidència important. Del 48% passa a ocupar només el 6% de les composicions, en el cas de les variables Contínues. Practicament, les discontínues ocupen la meitat de les composicions. El 46%, o 23 composicions estan desprovistes d'ambdues configuracions.

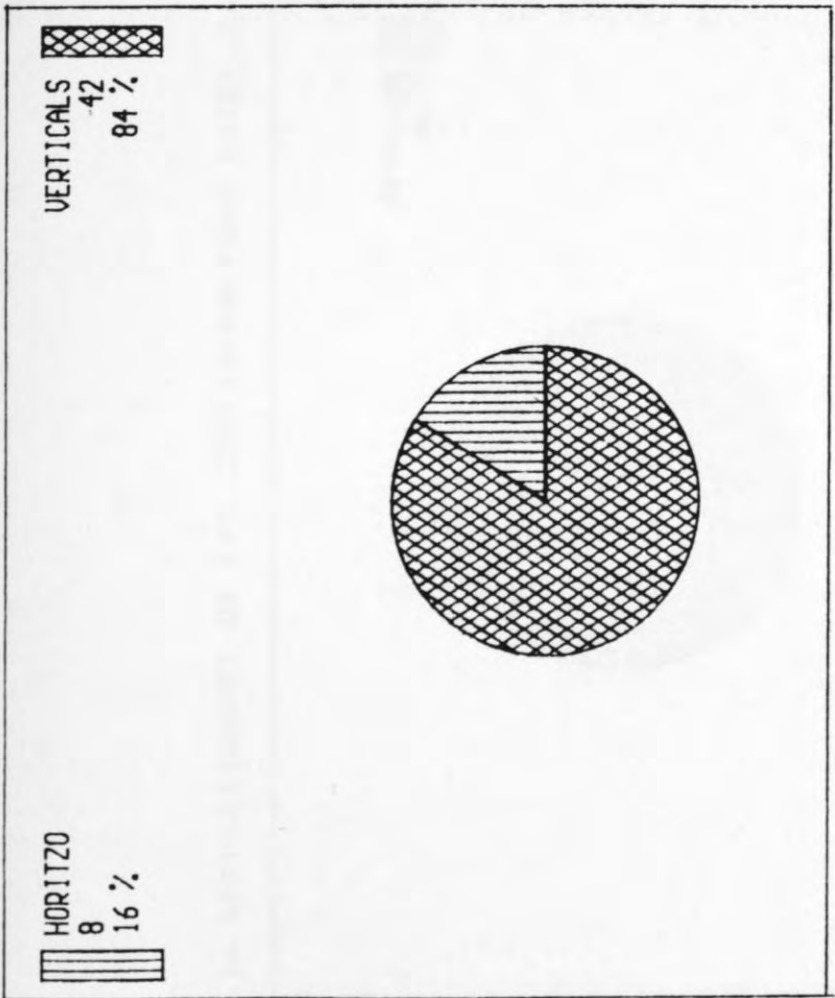
2- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS PUNTIFORMES



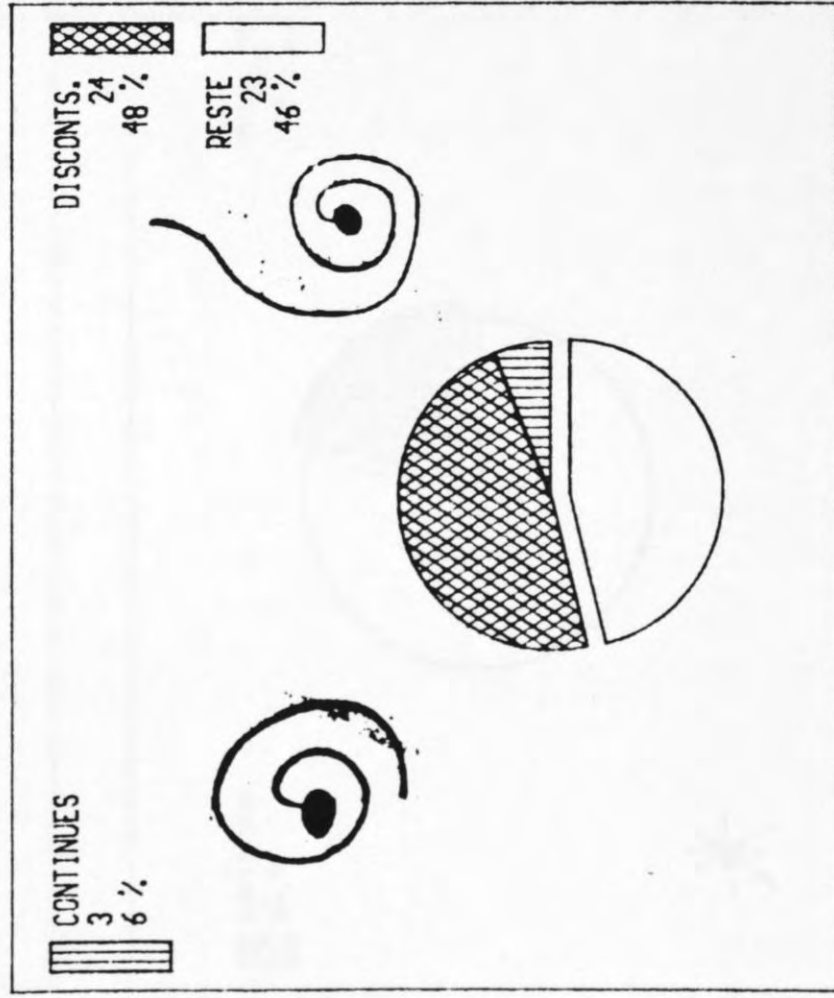
6- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESCALARS QUATRIPARTJTES



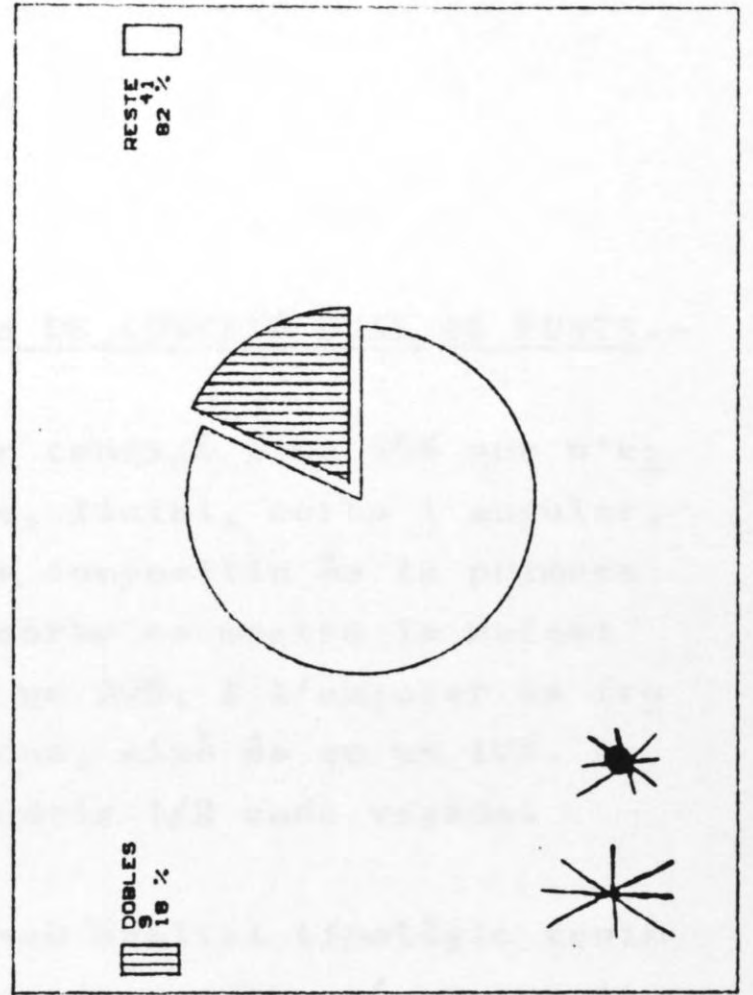
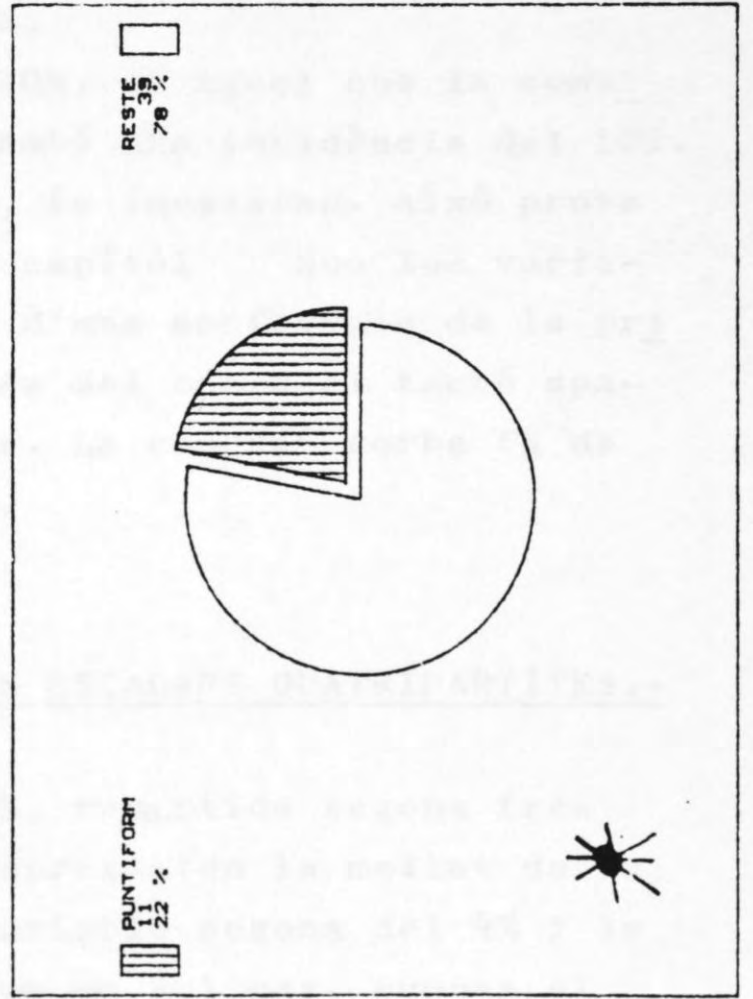
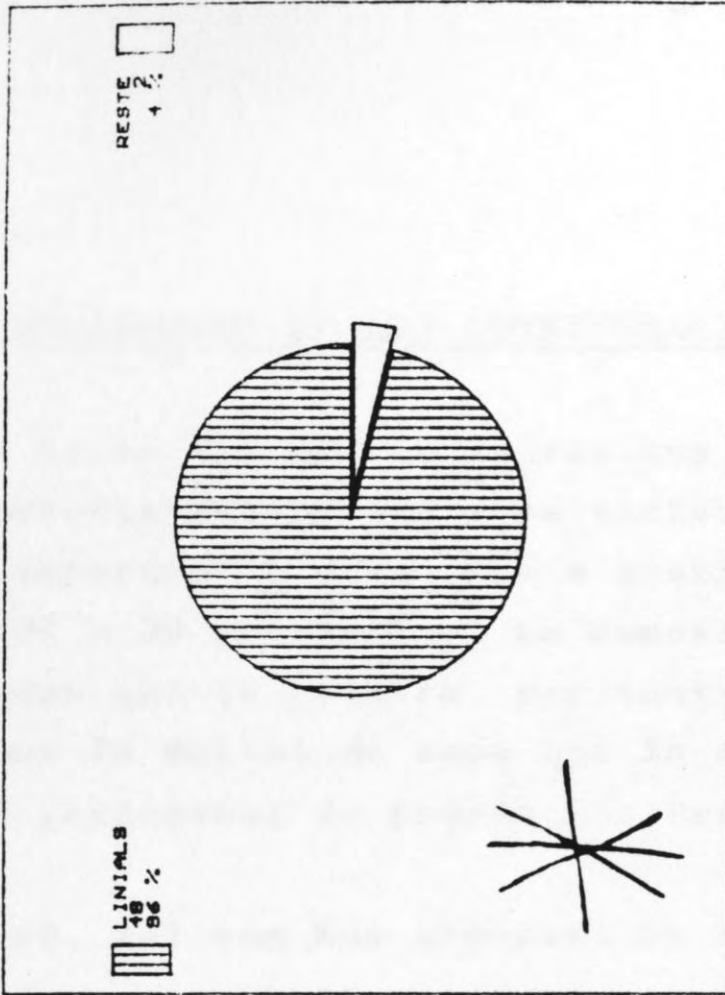
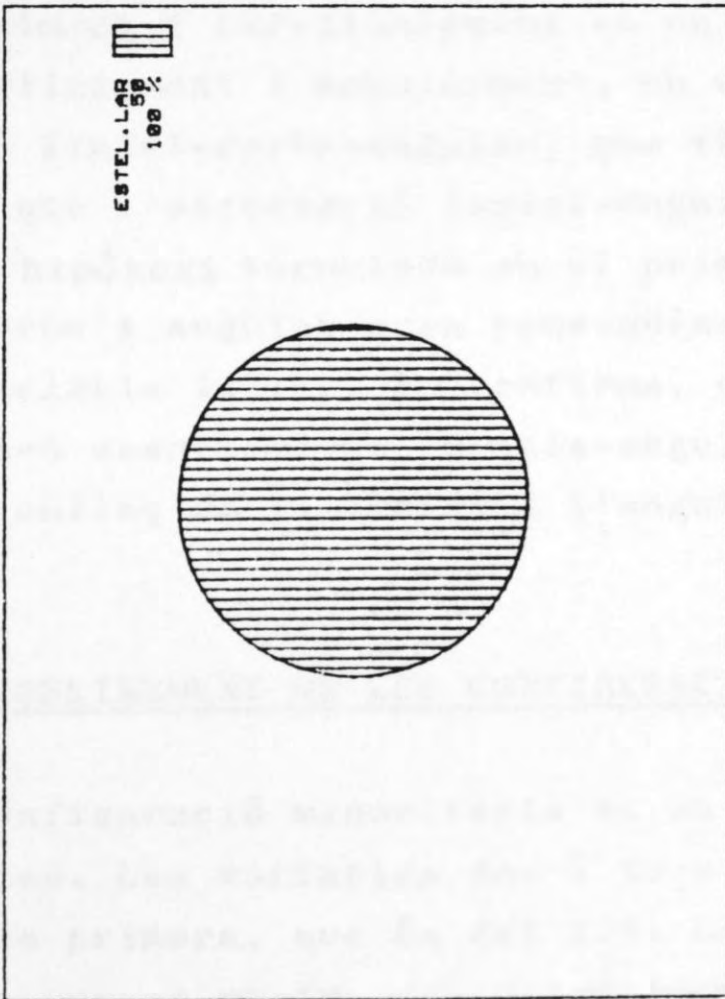
1- RECOINEIXEMENT DELS FORMATS HORITZONTALS



4- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESPIRALS



3- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL·LARS



5.- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ DUAL DE PUNTS.-

Hi ha un 44% de configuracions per connexió i un 56% que n'estan desprovistes. De les tres variables, linial, corba i angular, la més important o usada com a grafisme compositiu és la primera en un 40% o 20 presències. La connexió corba es mostra la meitat de vegades que la primera, per tant en un 20%, i l'angular es troba ensems la meitat de cops que la segona, això és en un 10%. La relació percentual de presències descendeix 1/2 cada vegada.

Però, tal com hem esmentat en el seu anàlisi tipològic tenim proves de que aquests grafismes es relacionen entre sí, i per tant es freqüent veure'ls associats de les següents maneres:

- Linialment i curviliniament en un 16%.
- Curviliniament i angularment, en un 10%, al igual que la combinació linial-corba-angular, que té també una incidència del 10%, mentre que l'associació linial-angular, és inexistent. Això prova que la hipòtesi formulada en el primer capítol que les variables corba i angular eren conseqüència d'una morfogènia de la primera variable linial, és confirmada, doncs del contrari també apareixerien associacions linials-angulars. La connexió corba fa de pont o enllaç de la linial i l'angular.

6.- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESCALARS QUATRIPARTITES.-

Configuració minoritària en un 18%, repartida segons tres variables. Les variables dos i tres, representen la meitat de la variable primera, que és del 12%. La variable segona del 4% i la tercera que es mostra excepcionalment en un sol cas, suposa el 2%. El conjunt percentual és lleugerament superior a la 1/4 part, i el 82% de les composicions estan desprovistes d'aquestes tipolo

gies gràfiques.

7 i 8.- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ D'ULLS PUNTIFORMES I D'ULLS ORBICULARS.-

De les dues variables d'ulls més importants, la tabulació, ens ha permès mitjançant les gràfiques, constatar el creixent nombre d'ulls orbiculars en respecte dels de connexió puntiforme. Quasi la totalitat dels personatges, un 92%, disposen d'aquesta variable, mentre que tan sols un 38% tenen resolta la visió per la modalitat segona, tot i que la connexió resol la configuració nasal alhora. La tercera variable més simple, simplement puntiforme sense cap mena de connexió, donada la seva escassa incidència, hem deixat de considerar-la, per ser molt poc representativa.

9.- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ONDULARS.-

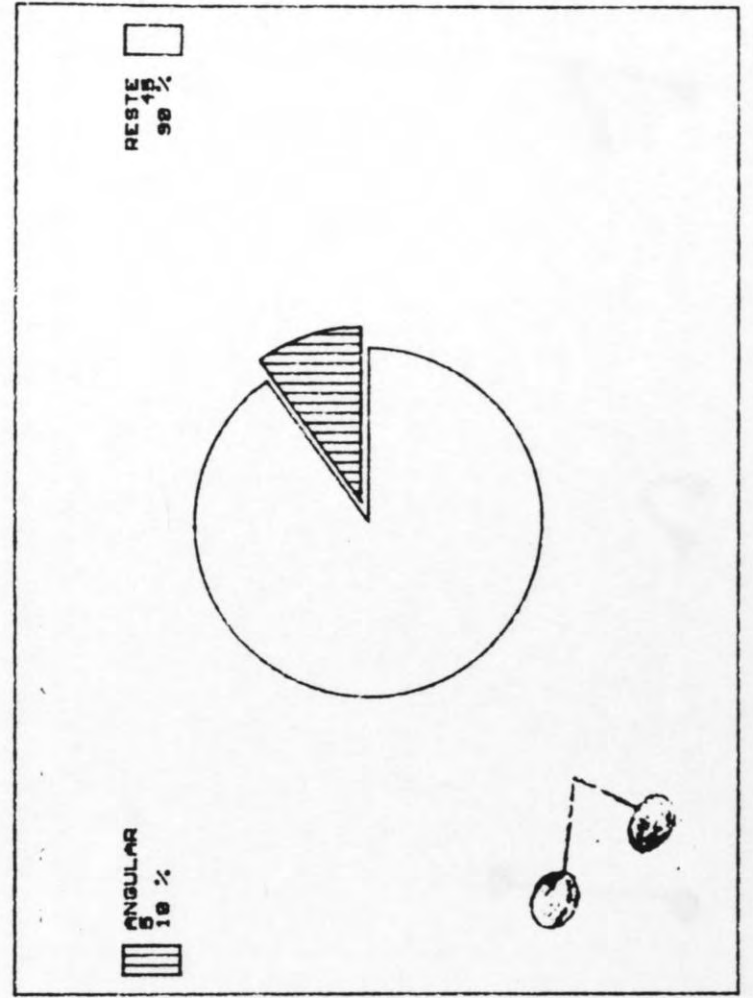
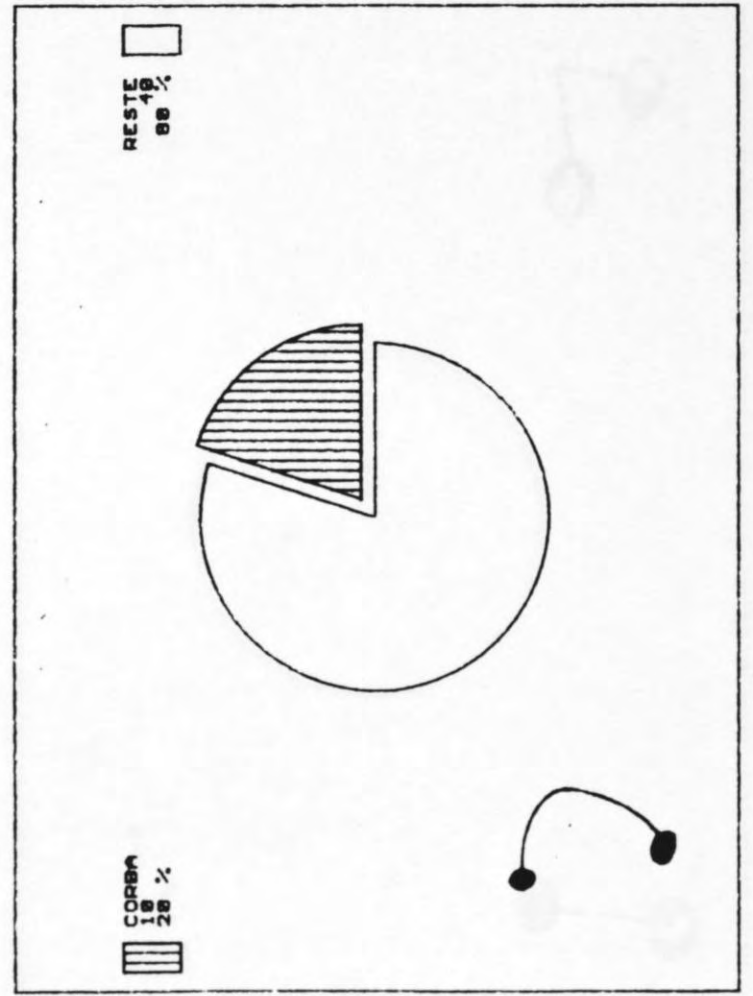
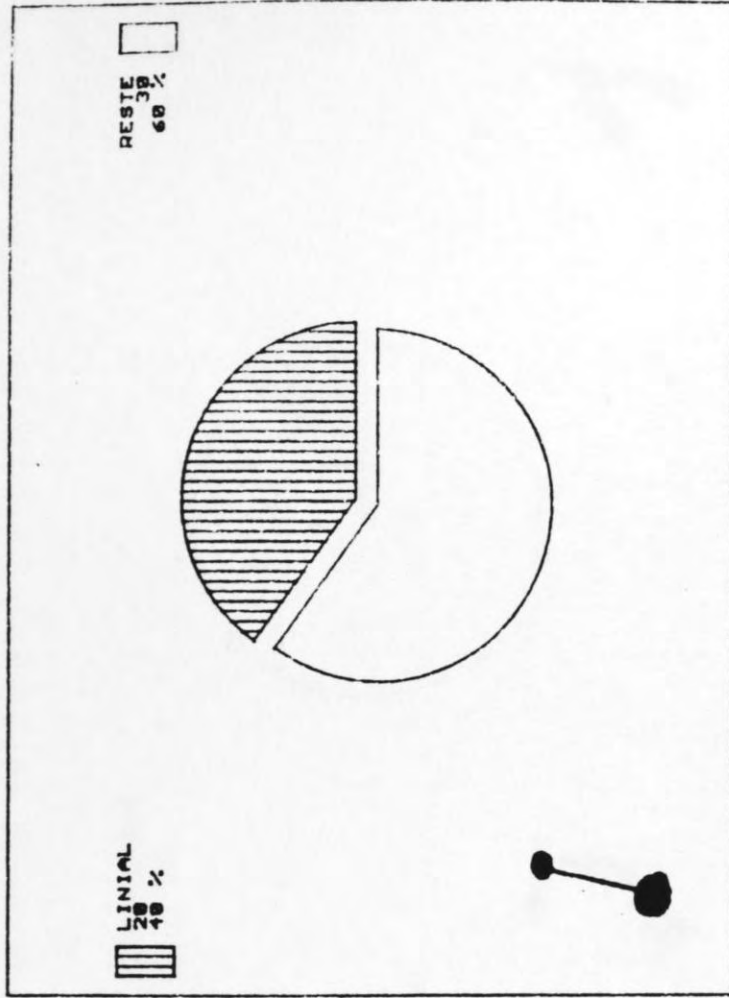
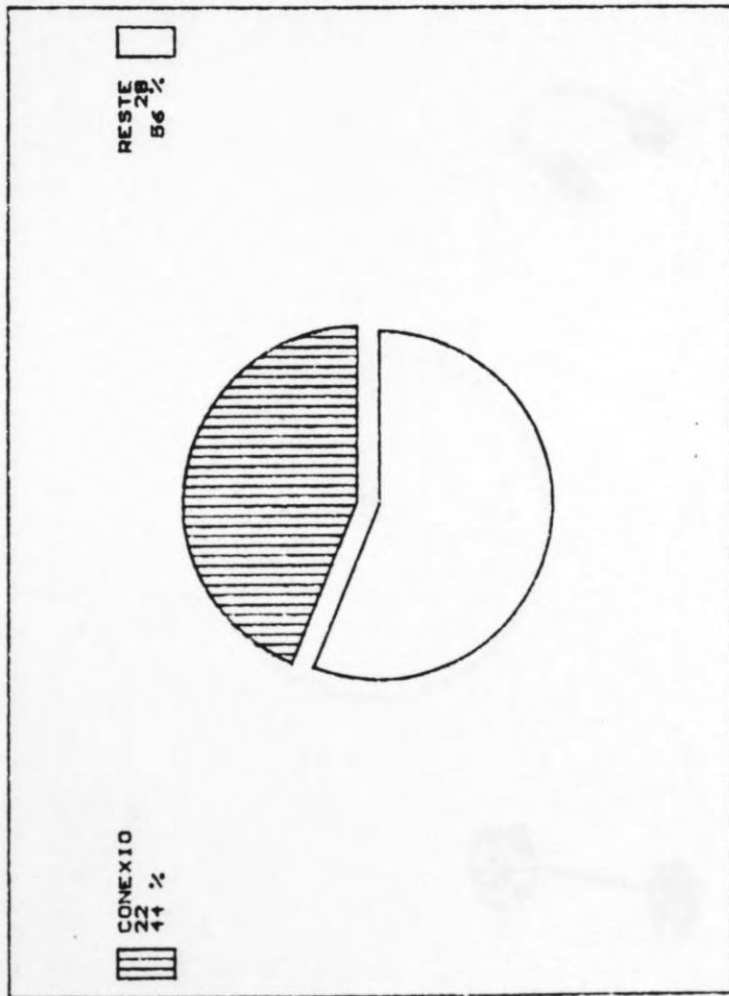
La variable linial, reducció morfològica de la variable tubular es troba només en tres composicions, cosa que representa el 6%. Les tubulars es detecten una vegada més que l'anterior, representant un 8% sobre les composicions totals. L'Associació de les dues variables alhora, es troben presents tan sols una vegada, -- això és un 2%. El 84% de les composicions no disposen d'aquests tipus de configuració.

10.- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS POLIGONALS BIPUNTIFORMES.

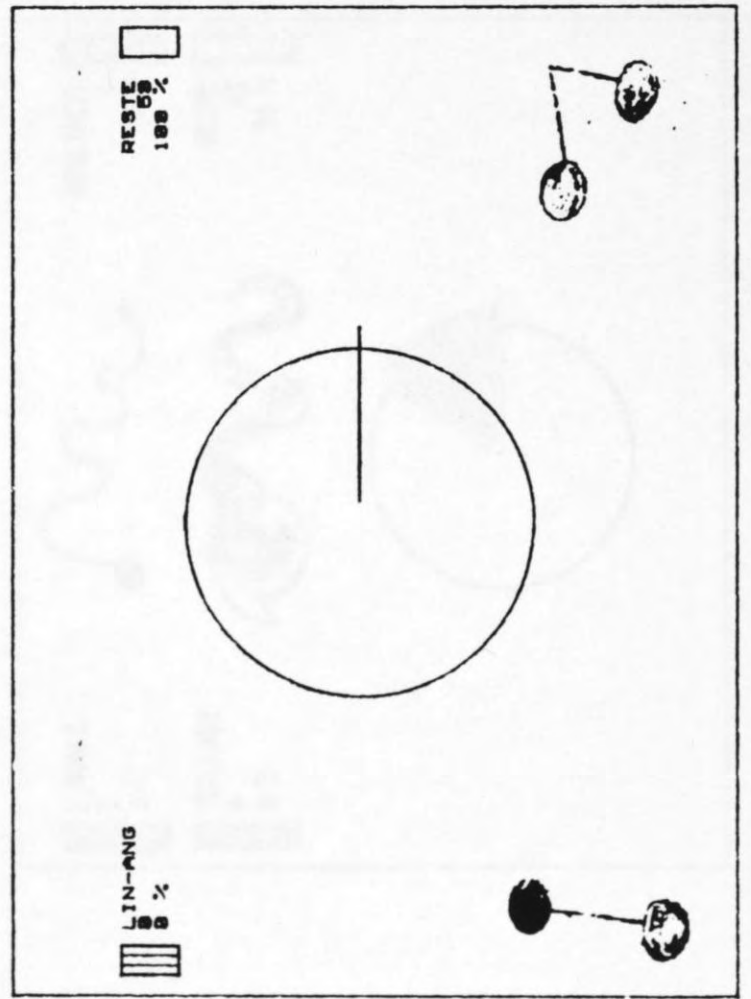
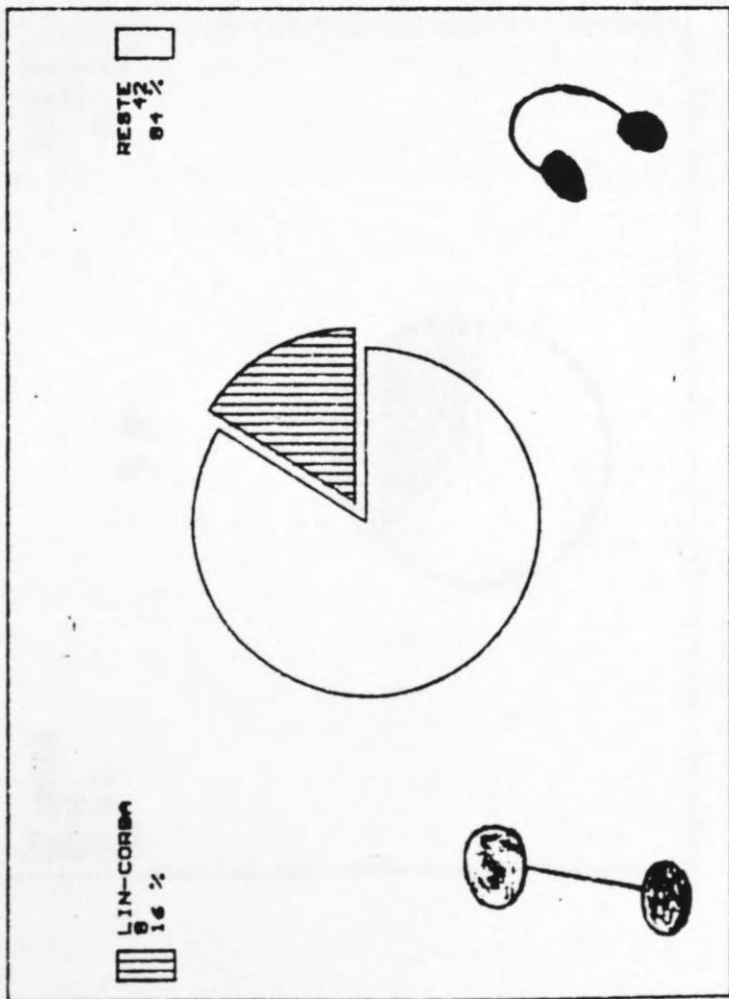
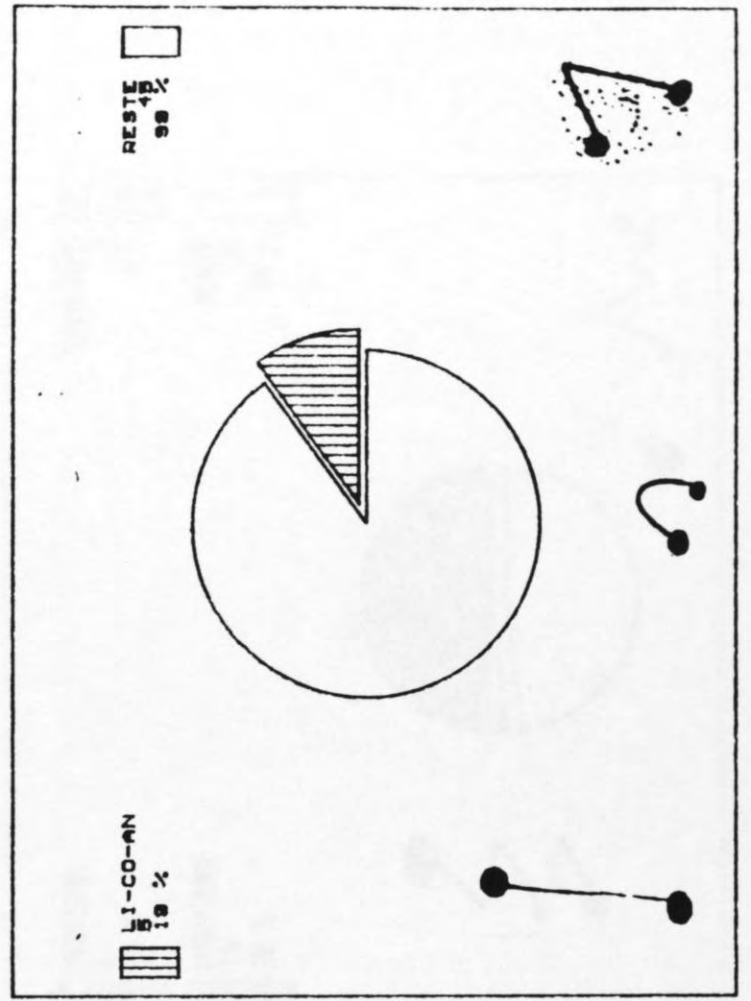
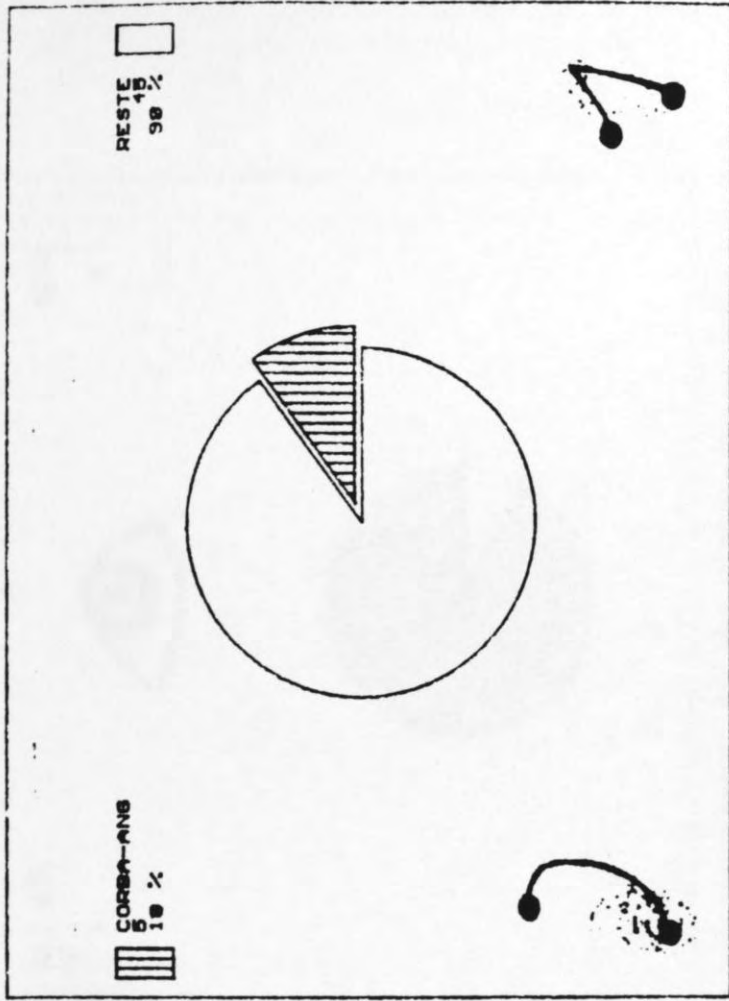
Distingim tres variables d'aquesta implantació gràfica:

1.- La vertical, d'escassa presència representa un 10% amb les seves cinc unitats.

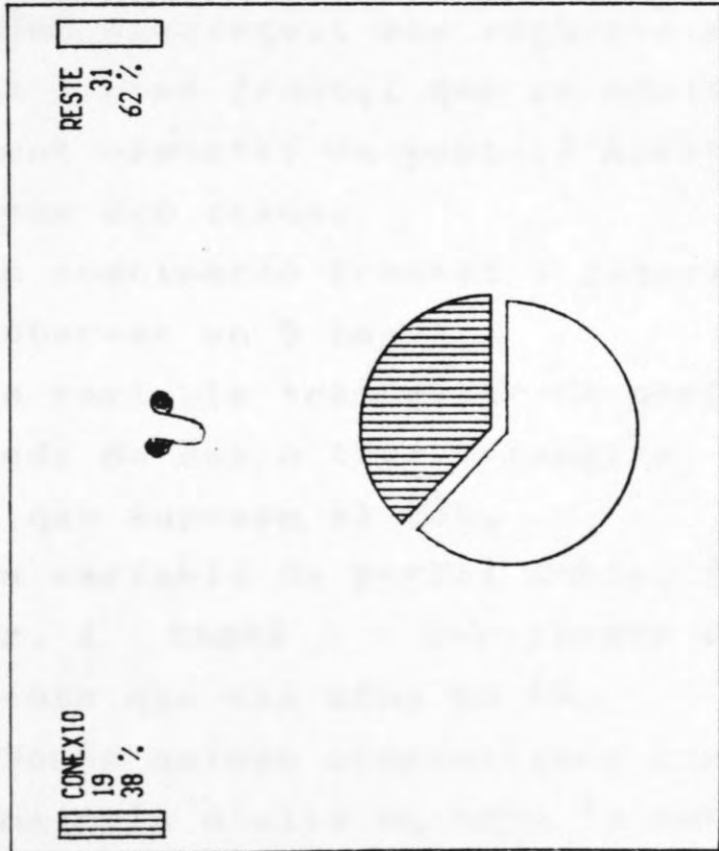
5- RECOONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ BIPUNTIFORME



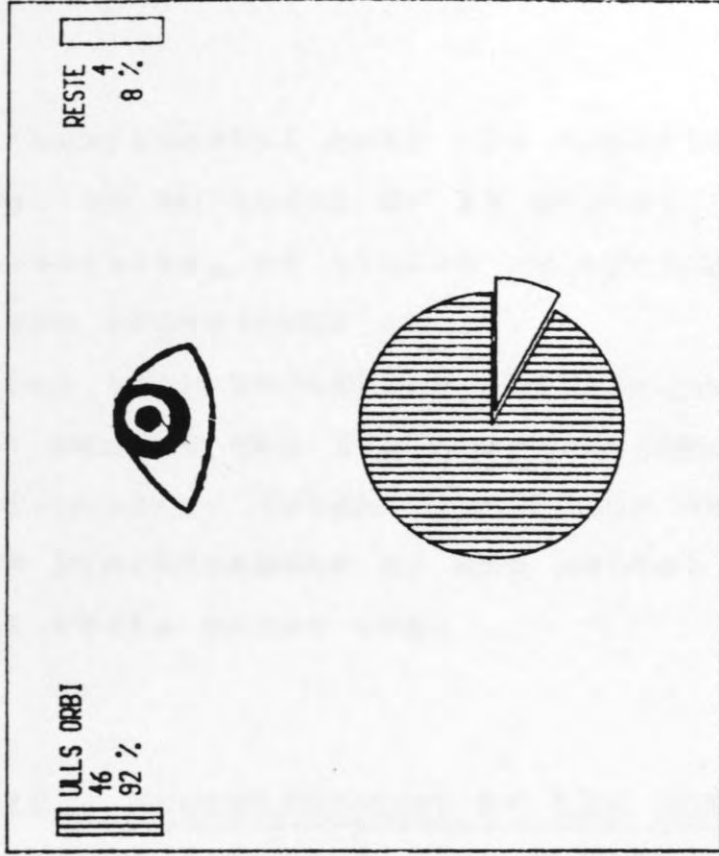
5 bis.- RECONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ BIPUNTIFORME



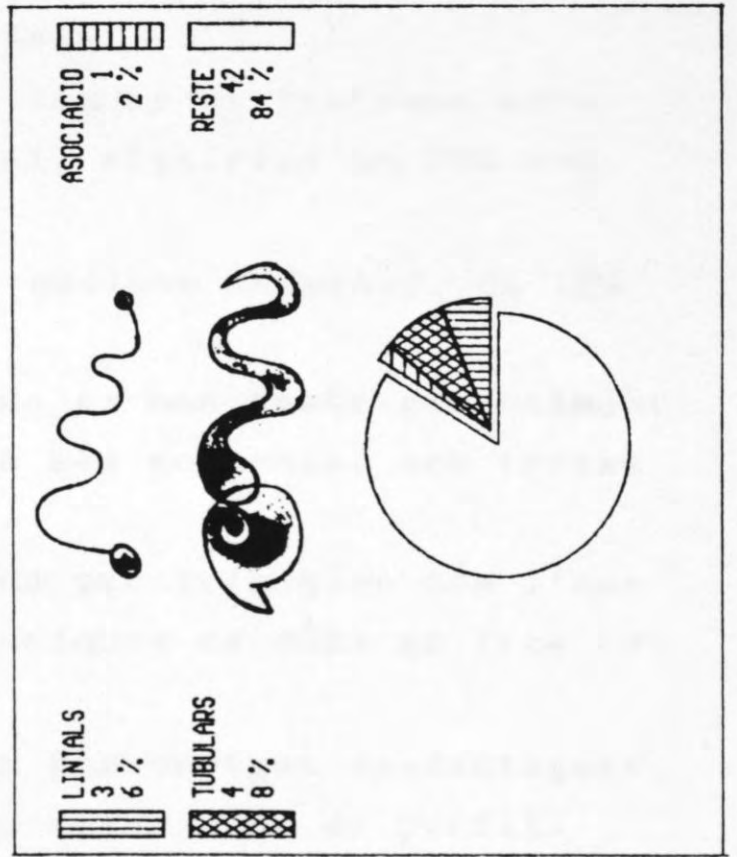
7- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ D'ULLS PUNTIFORMES



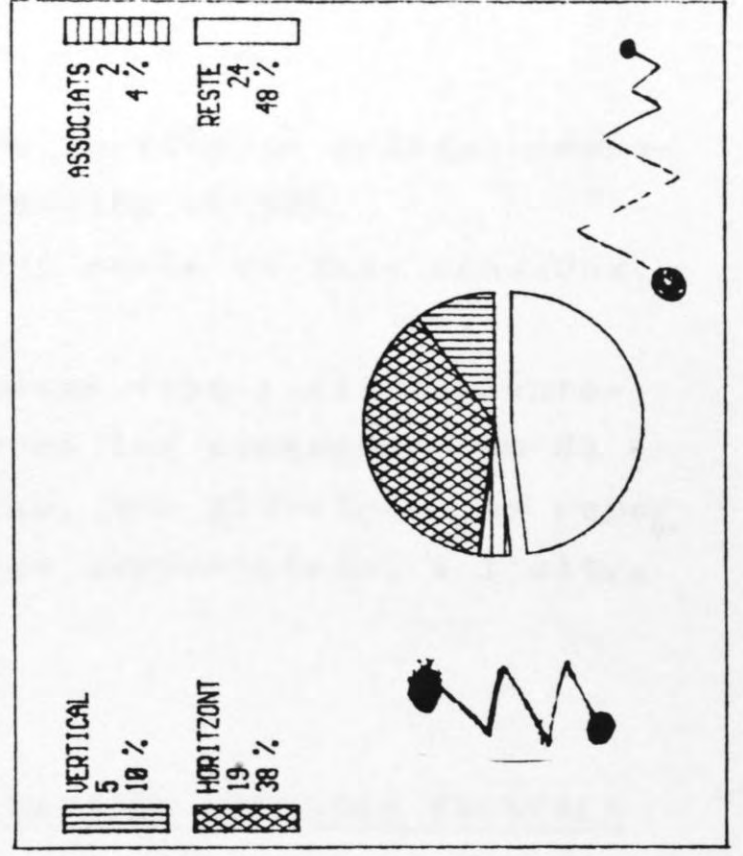
8- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS D'ULLS ORBICULARS



9- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ONDULARS



10- RECCNEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS POLIGONALS BIPUNTIFORMES



2.- L'horitzontal molr més important en incidència gràfico-compositiva, en un total de 19 signes, representa el 38%.

3.- Associats, es troben excepcionalment només en dues ocasions, cosa que representa un 4%.

Les tres variables esmentades suposen vint-i-sis implantacions, mentre que les composicions que no les contenen, són de --vint-i-quatre. Volem significar amb això, que globalment es reperteixen practicament en una meitat de les composicions, i l'altra meitat resta sense cap.

11 i 12.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS DENTADES FRONTALS I LATERALS, O DE PERFIL.-

Hem aconseguit els següents resultats:

1.- El dentat frontal que es manifesta segons el grafisme anteriorment esmentat en posició horitzontal, significa un 20% amb els seus deu casos.

2.- La combinació frontal i lateral és quelcom inferior. Un 18% al trobar-se en 9 casos.

3.- La variable triangular de perfil que es manifeste generalment per medi de dos o tres triangles, és la més nombrosa, amb tretze casos que suposen el 26%.

4.- La variable de perfil doble, formada per triangles com l'anterior, i també per formes cilíndriques es dóna en tres casos, cosa que ens dóna un 6%.

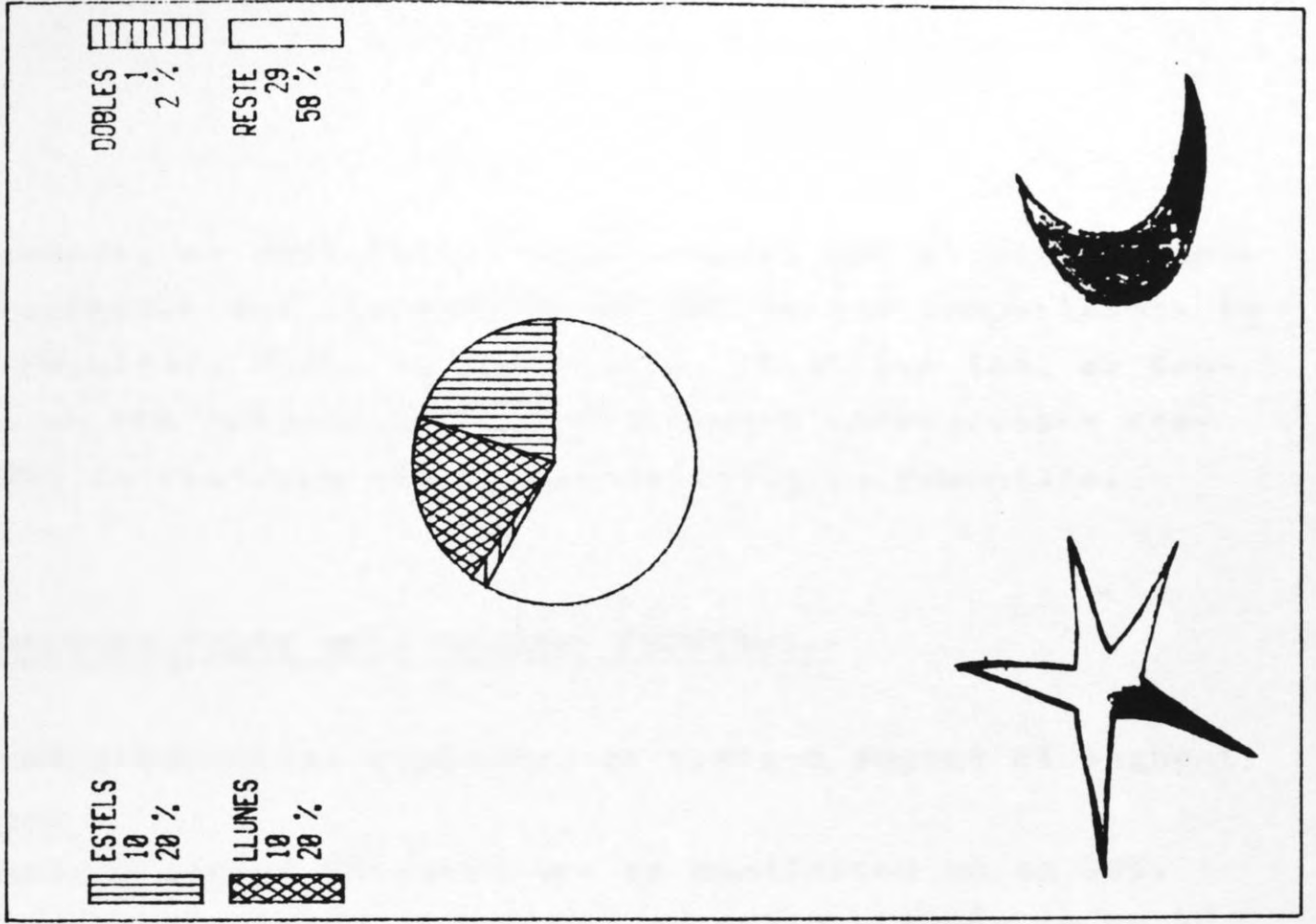
Només quinze composicions contenen personatges desdentegats, i la majoria d'ells mostren la variable triangular de perfil.

13 i 14.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL·LARS POLIGONALS I LLUNADES.-

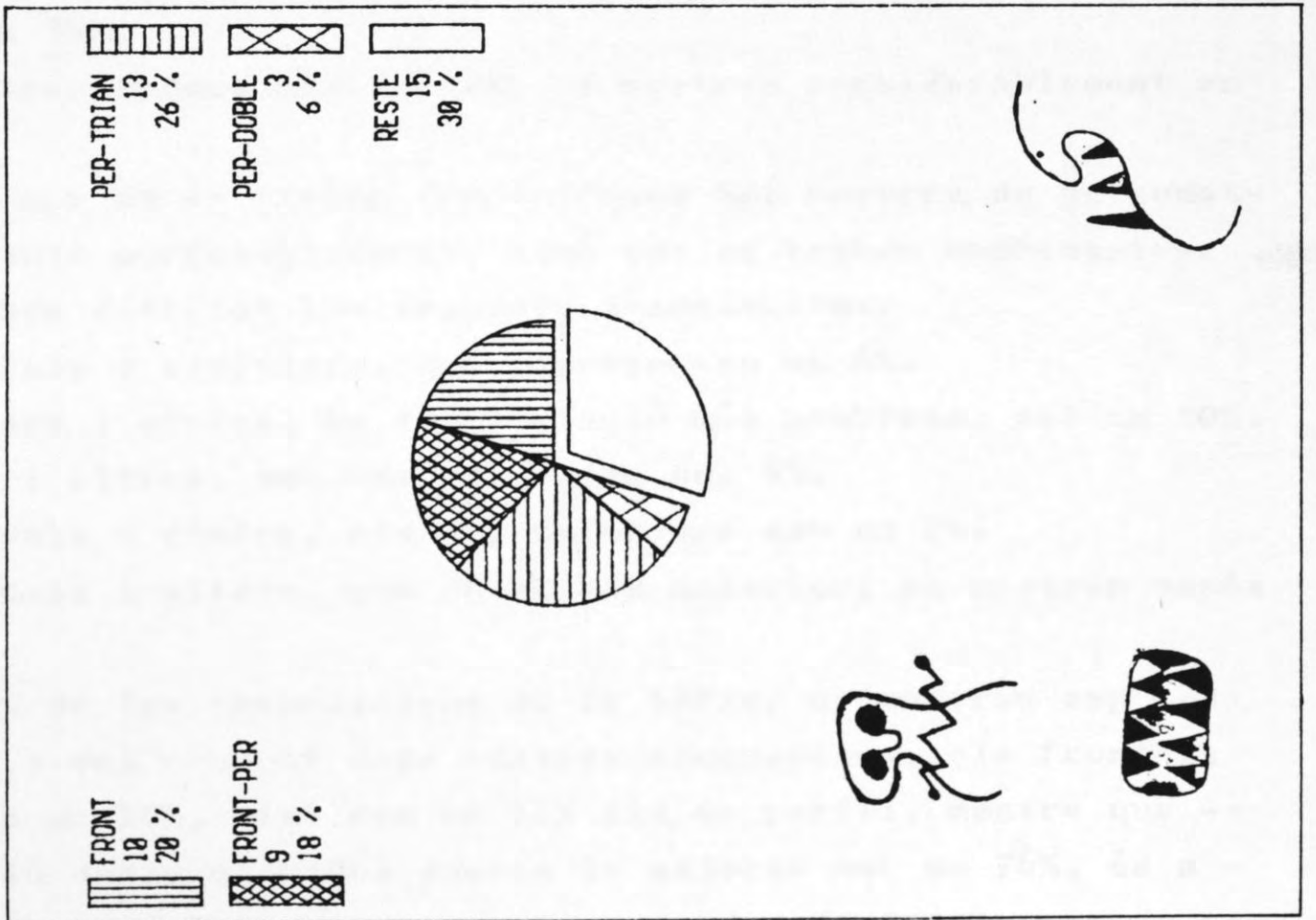
Aquets dos grafismes còsmics, putser per les propietats astro

13- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS FSTEL.LARS
POLIGONALS

14- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS LLUNADES



11- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DENTADES FRONTALS
12- RECOINEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DENTADES LATERALS



lògiques comunes, es manifesten numèricament amb el mateix nombre. Deu presències que representen el 20% de les composicions totals és el resultat. Només en una ocasió, el 2% per tan, es troben plegats en una composició. Les vint-i-nou composicions restants, el 58%, no contenen els signes astrològics esmentats.

15 i 16.- RECONeixEMENT DELS ROSTRES FRONTALS.-

Les quatre variables esposades es mostren segons el següent percentuatge:

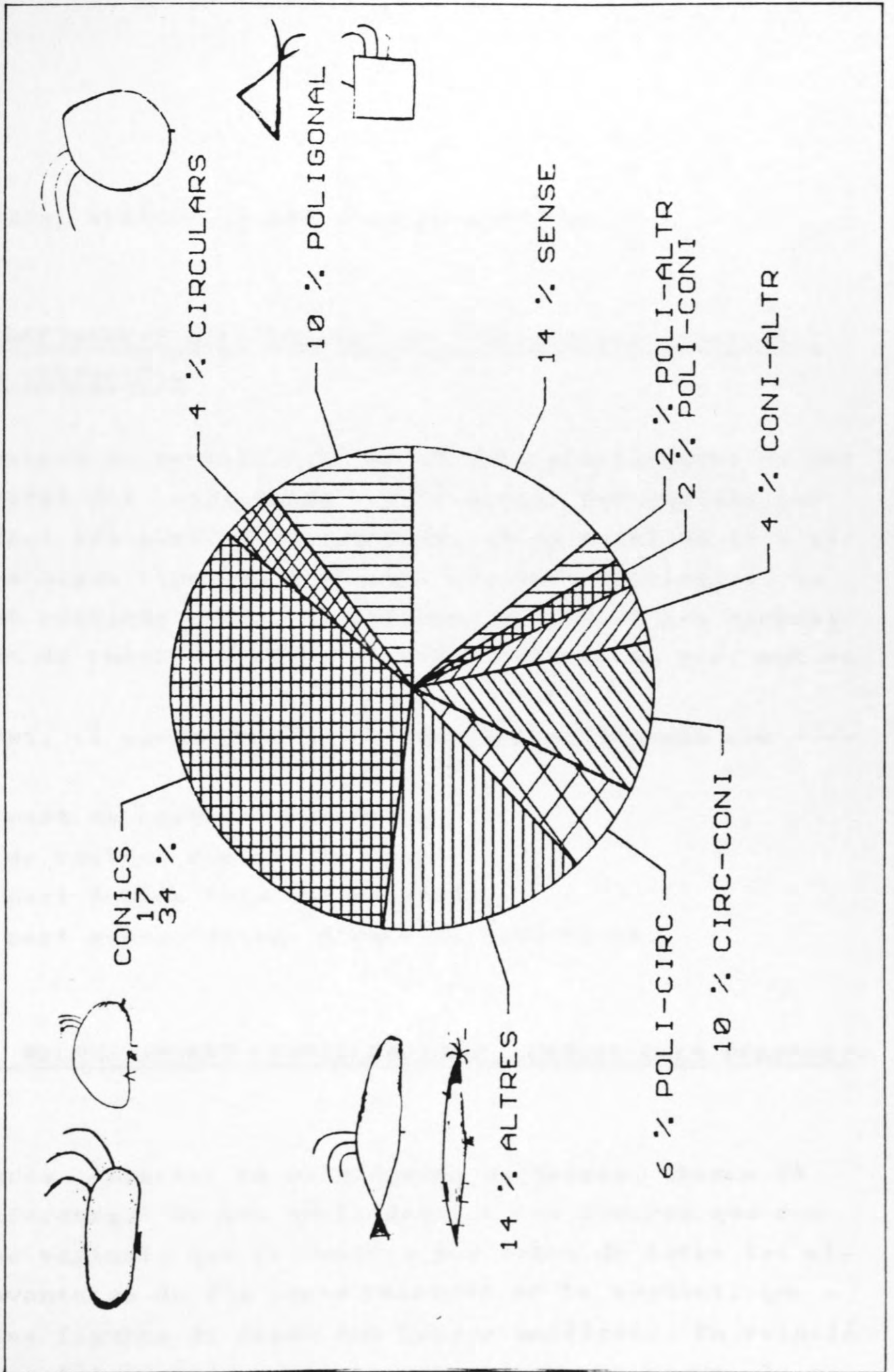
- 1.- Poligonals o formes bàsiques que es manifesten en un 10%.
- 2.- Els rostres enterament circulars, es mostren només en un 4%.
- 3.- Els cònics formats per òvuls i elipses, constitueixen la majoria en un 34%.
- 4.- Les altres formes més agudes, es mostren considerablement en un 14%.

Donat que no es troben composicions amb rostres de personatges, homogènis morfològicament, sinó que es troben combinant-se entre si, hem detectat les següents associacions:

- 1.- Poligonals i circulars, que representen un 6%.
- 2.- Circulars i cònics, és l'associació més nombrosa, amb un 10%.
- 3.- Cònics i altres, amb una presència del 4%.
- 4.- Poligonals i cònics, els més inferiors amb un 2%.
- 5.- Poligonals i altres, com en el cas anterior, es mostren només en un 2%.

El 14% de les composicions de la Sèrie, no mostren cap mena de rostre, i del conjunt dels rostres composotius, els frontals representen un 10%, així com un 12% els de perfil, mentre que -- l'associació doble d'ambdós suposa la majoria amb un 76%, és a dir, cinc composicions mostren només rostres de front, sis de perfil i trenta-vuit els contenen dobles. Les 5/4 parts de la Sèrie,

15 i 16.-RECOONEIXEMENT DELS ROSTRES FRONTALS



manifesten doncs, rostres de les dues propietats.

17 i 18.- RECONeixEMENT DELS ROSTRES DE PERFIL SENSE DENTICIÓ I
AMB DENTICIÓ.-

Dels rostres de perfil, això és el 46%, practicament es pot dir que la meitat del ciclegrama està acupat per aquells que no tenen dents, i 1/4 part aproximadament, en un total de 14 o el 28% disposen d'algun tipus de dentició. Les dues tipologies, es mostren en set ocasions només, significant el 14%, i les composicions exemptes de rostres d'aquesta naturalesa, són de sis, amb un 12%.

En síntesi, el ciclegrama es reperteix practicament com ---- segueix:

- Una quarta part de rostres dentats.
- Una meitat de rostres desdentats.
- Una octava part dobles (els dos alhora)
- Una octava part sense rostres d'aquesta naturalesa.

DEL 19 AL 29, RECONeixEMENT CONFIGURACIONAL CONJUNT DELS PERSONATGES.-

Les figures compreses en el diagrama de barres, abarca 14 tipologies diferents, de les quals destaca les figures que contenen el signe vaginal, que predominen per sobre de totes les altres amb una avantatge de dos punts respecte de la següent, que correspon a les figures de tronc amb traços unificats. En relació amb les figures fàl·liques, aquestes representen en resum, la relació de 29/15.

En tercer lloc, les vint-i-quatre implantacions que desta-

quen, són les de tronc filiforme en base. En ordres molt més inferiors, segueixen les figures de mig cos amb pitam en 19 ocasions, les figures bust en 16, seguides de les fàl·liques ja esmentades. A continuació en 14 composicions, se situen les figures en mans i les nodals. En 13 i 12, les de tronc filiforme amb extremitats i les alades, respectivament. En el decè lloc, les figures de tronc i extremitats contigües, conjuntament amb les de mig cos sense pitam. En el penúltim lloc, i en 9 casos, les de tronc amb braços unificats sense peus, i finalment en l'última columna, se situen en tan sols 4 composicions, les figures amb natges.

Com a conclusió, hem de destacar la importància de les figures sexuades amb el signe femení, per sobre de les fàl·liques, que són superades, la meitat, i conjuntament amb les solucions troncales d'extremitats superior unificades, a més de les filiformes amb base, marquen els caràcters tipològics figuratius, idiolectals de la Sèrie Barcelona.

30 i 31.- RECOONEIXEMENT DELS GRAFISMES MIXTES I DELS IDEOGRAMES:

Els primers, representen tan sols el 14% amb una presència molt poc important de set casos, mentre que, els ideogrames apareixen en 17 ocasions significant el 34%. Són els grafismes més indefinits de la Sèrie tot i que tenen un caràcter marcadament cal·ligràfic, i aporten una dimensió esotèrica a les composicions.

32.- RECOONEIXEMENT DE TEXTURES.-

Si considerem les textures, com a succedani del color, com molt bé ho podem fer donat que aquestes aporten la taca de diner

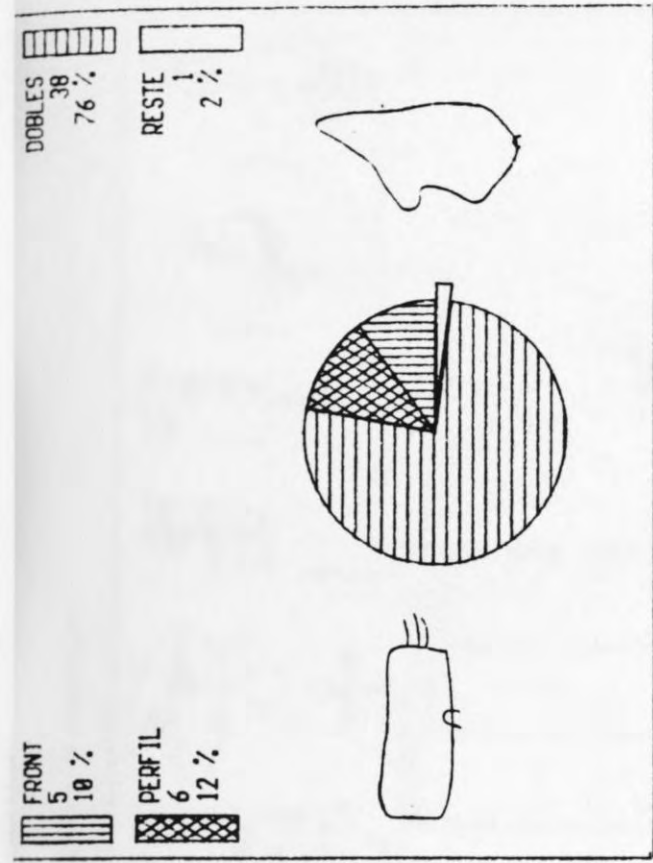
sió etèrea, i l'empremta sensitiva que aporta la coloració mitjançant l'efecte tonal de les seves variables, tenim que a dins de la Sèrie Barcelona ocupa un lloc notable a l'estar present en trenta-tres composicions de les cinquanta. Un 66% de superfícies sensibilitzades en front d'un trenta-quatre per cent que no n'estan és el resultat de les implantacions texturals.

33i 34.- RECOINEIXEMENT DE LES FIGURES ZOOMÒRFIQUES I HERMAFRODITES.-

La dificultat que en moltes ocasions es planteja, alhora de discernir la significació de moltes figures, per l'ambigüitat - que mostren morfològicament com és el cas de les figures ocell-dona, o bé dona-ocell ha fet crítica la tabulació de les figures netament zoomòrfiques, que per altra banda basicament i exceptuant la imatge d'una espècie de gos i d'unes quantes formes serpentejants majoritàriament són alades.

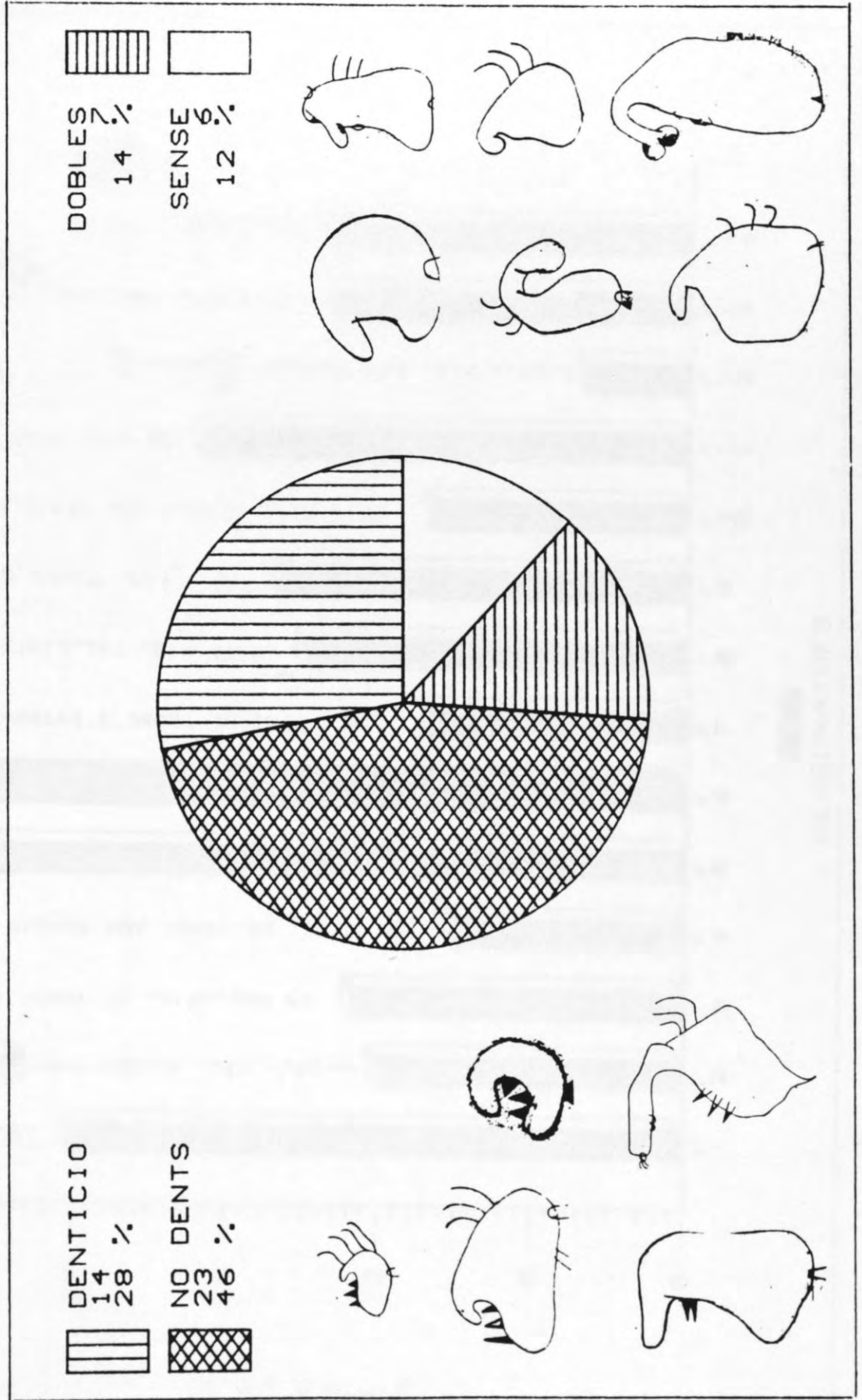
Hem constatat però trenta-un casos de figures que responen a les característiques esmentades i que representen un 62%.

Els signes sexuals masculí i femení, apareixen conjuntament en dues ocasions, per tant en un 4%, i en un 96% queden o es manifesten separadament.

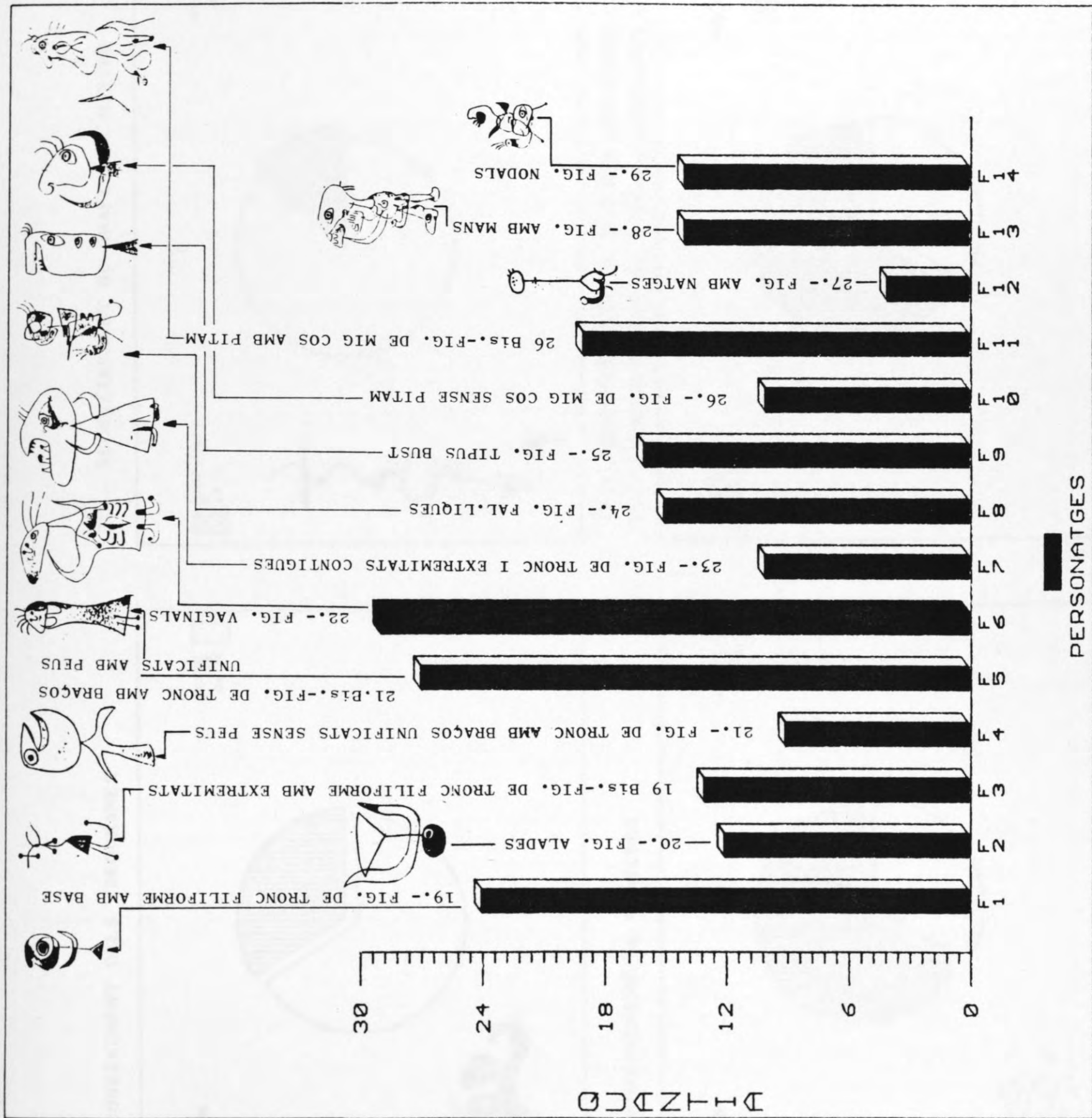


17- RFONEIXEMENT DELS ROSTRES DE PERFIL SENSE DENTICIÓ

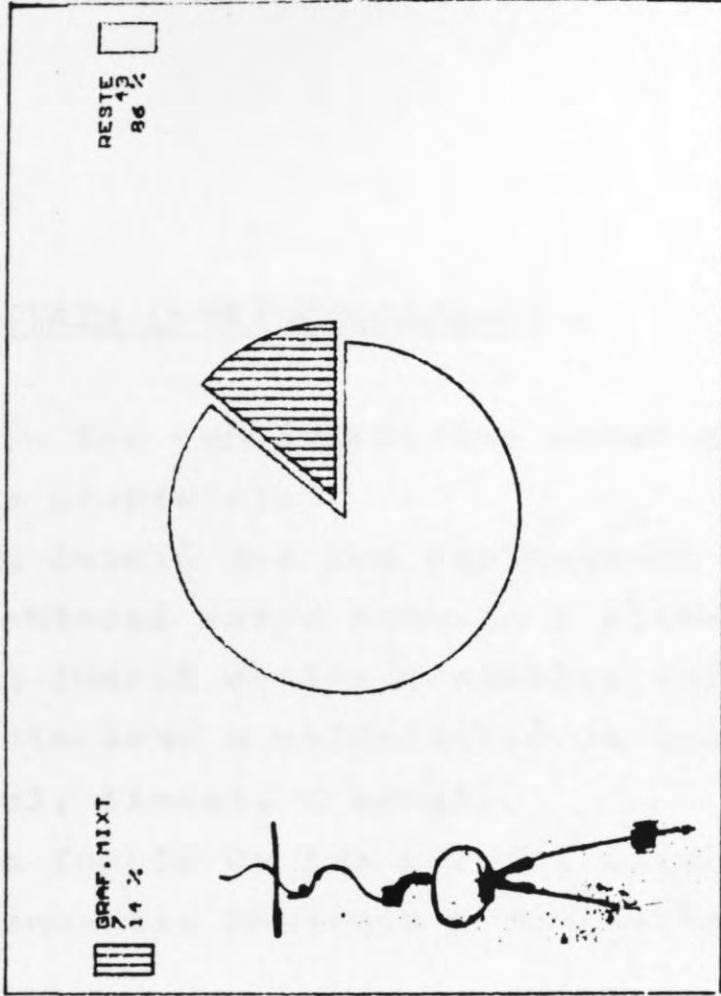
18- RECOINEIXEMENT DELS ROSTRES DE PERFIL AMB DENTICIÓ



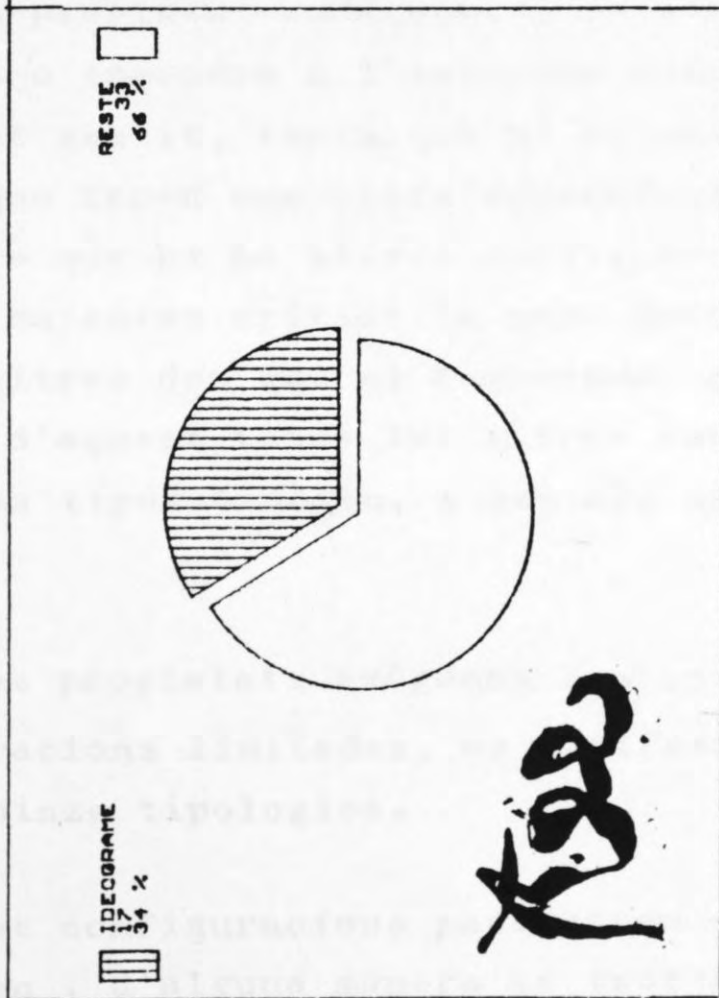
RECOONEIXEMENTS CONFIGURACIONALS DE FIGURES (PERSONATGES I OCELLS)



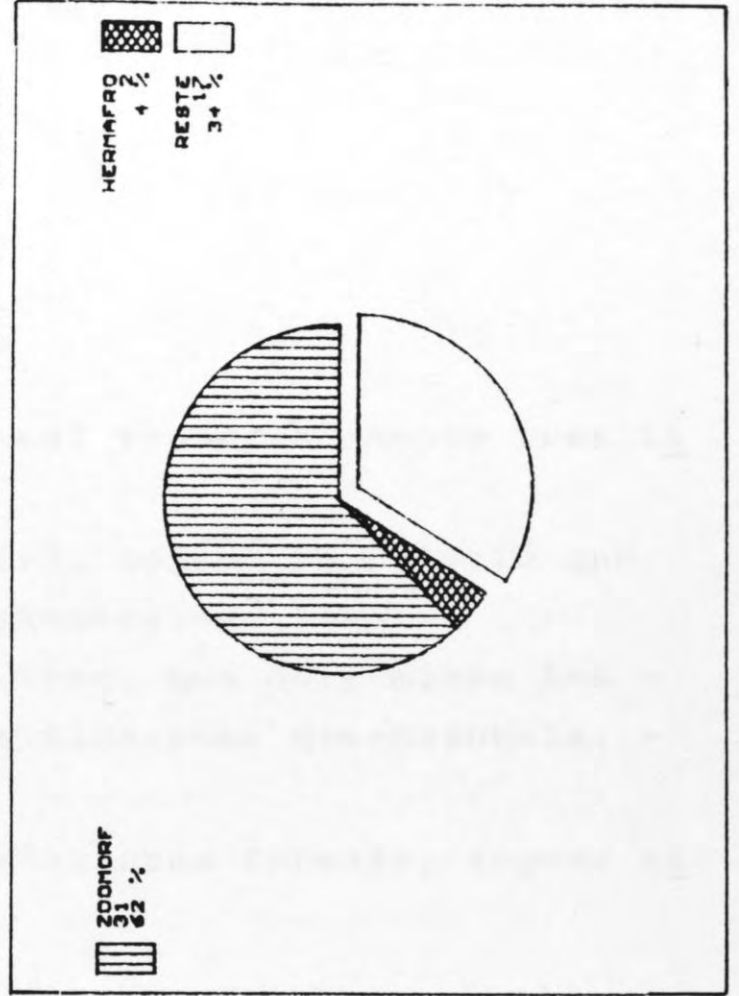
30.- RECOINEIXEMENT DE GRAFISMES MIXTES



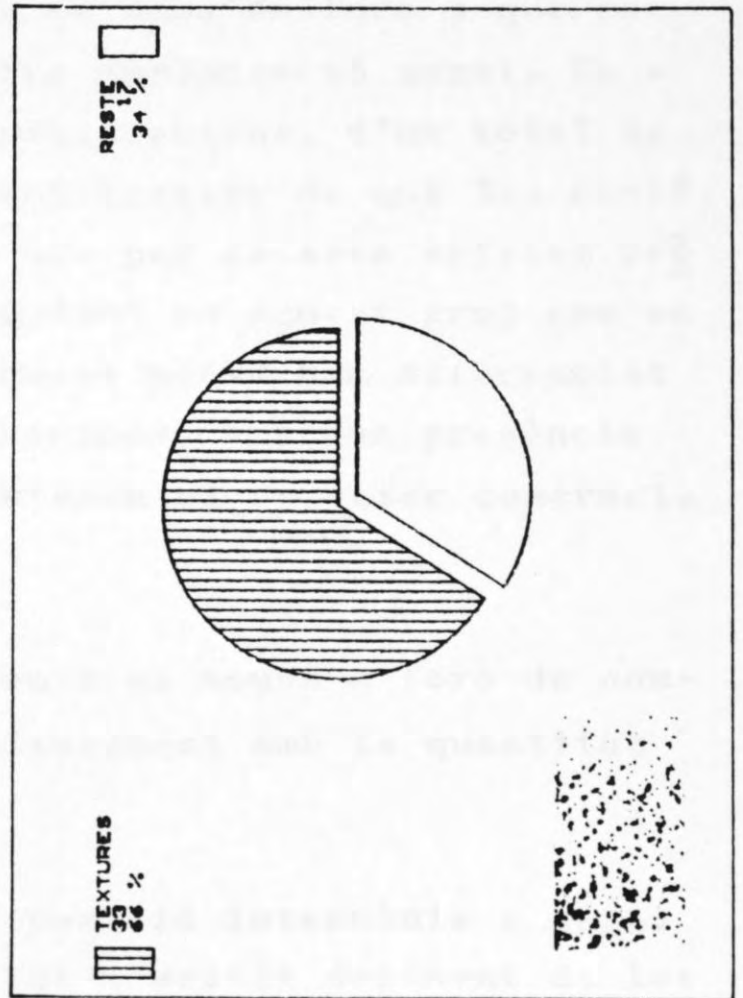
31.- RECOINEIXEMENT DELS IDEOGRAMES



33.- RECOINEIXEMENT DE FIGURES ZOOMORFIQUES



32.- RECOINEIXEMENT DE TEXTURES



34.- RECOINEIXEMENT DE FIGURES HERMAFRODITES

35. PROPIETATS CONFIGURACIONALS.-

En les configuracions estudiades, cal tenir en compte tres tipus de propietats:

- 1.- En funció del seu emplaçament espacial, segons la relació que s'estableixi entre aquesta i altres implantacions zonals.
- 2.- En funció de les variables del seu traç, que determinen les implantacions o utilització de les significacions dimensionals, puntual, linial, i zonal.
- 3.- En funció de les marques o característiques formals, segons siguin aquestes bàsiques o compostes.

De la primera propietat cal distingir:

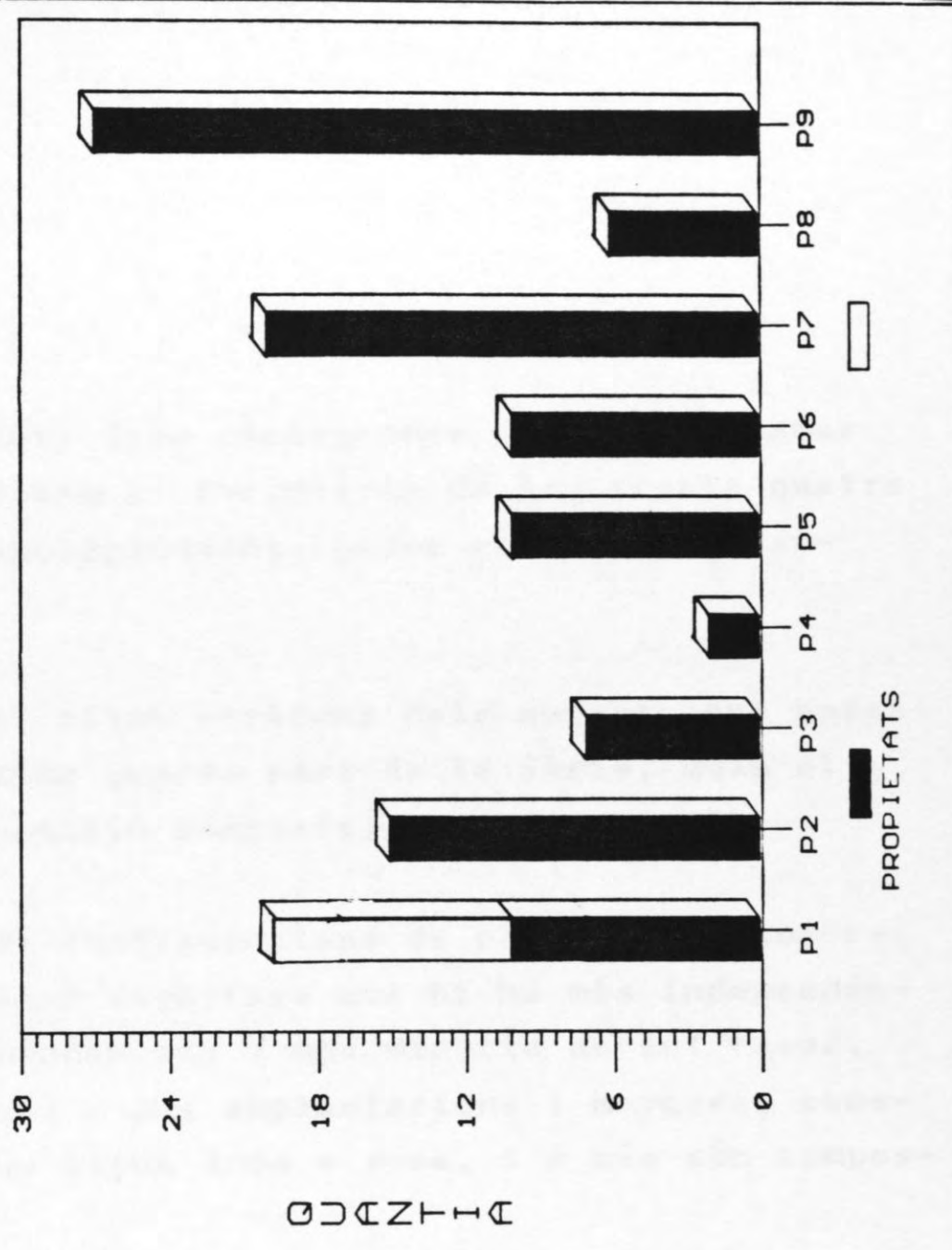
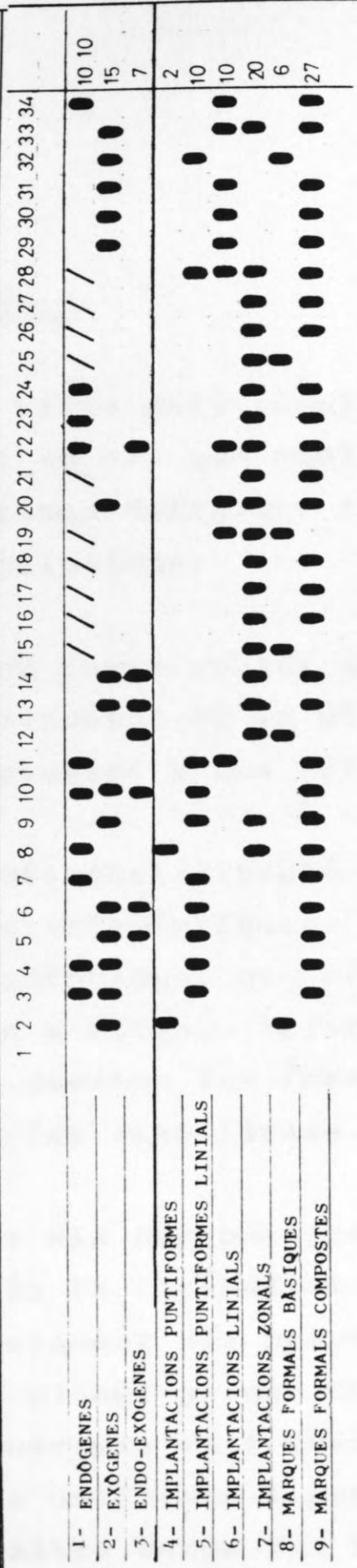
- a) La propietat endògena, quan s'acreeix de dins en fora o que es forma o engendra a l'interior d'una altra implantació zonal. En aquest sentit, tenim, que hi ha unes configuracions, d'un total de 34, que tenen una clara dependència significativa de qui les conté, mentre que hi ha altres configuracions que per la seva entitat pròpia, ha estat crítica la seva definició, tant en aquest grup com en els altres dos que el segueixen, per aquest motiu hem diferenciat dins d'aquest, totes les altres configuracions, amb una presència de deu tipus endògen, i deu més que mantenen el caràcter contrari.
- b) Les propietats exògenes que se situen i es mouen a fora de configuracions limitades, es manifesten lliurement amb la quantitat de quinze tipologies.
- c) Set configuracions participen de la posició intermèdia o endo-exògen, d'alguna manera es troben meitat i meitat depenent de les influències endògenes i exògenes a la vegada.

En síntesis veiem doncs, que hi ha un predomini **exògen** per sobre dels altres dos que s'evidència en la columna P-2 del gràfic.

La segona propietat es produeix primer, segons la implantació puntiforme o de clara manifestació momentània, amb longitud i superfície acotades. Té una incidència escassa dins del conjunt de les configuracions, que es manifesta clarament en dues ocasions, però no per això, són menys importants, ja que el seu poder de suggestió és fonamental. Les configuracions puntiforme-linials que----- a més de les propietats esmentades, expressa un moment d'un pla, amb longitud mesurable, són de deu. Les netament linials, són també deu, i les zonals que signifiquen planimètries que s'apliquen o es reperteixen per dins del camp visual, són de vint, dupliquen per tant les dues anteriors.

La tercera propietat determinada per la construcció formal bàsica o composta de totes les configuracions, resulta, que la majoria es manifesten segons aquesta última propietat, tot i que estan resoltes molt esquemàticament. En el gràfic, veiem que la seva columna corresponent a la P-9 s'alça de nivell segons les seves 27 conformacions.

PROPIETATS CONFIGURACIONALS



36. CONCLUSIONS.-

A la vista dels resultats dels ciclegrames i dels diagrames de barres, en els que analitzem la incidència de les trenta quatre configuracions definides tipològicament, podem estreure les següents conclusions:

1.-Hi ha un canvi sobtat del ritme vertical dels suport, que passa a ser horitzontal en la última quarta part de la Sèrie, quan el lector s'avessat a una orientació compositiva.

2.-Hi ha més participació de configuracions de propietats exomòrfiques que endomòrfiques. Això significa que hi ha més independència configuracional que dependència, i una minoria de set casos, en depenen a mitges. Referent a les implantacions i marques, constatem que dominen les formes tipus àrea o zona, i a més són compostes de varies superfícies.

3.-En quat als personatges, la conseqüència més important que es desprén, és la fecunditat femenina, de manera que si contabilitzem conjuntament els personatges portadors d'atributs femerins (vagina i pitam, ja que normalment es donen per separat), quantificarem quaranta vuit dones, i el nombre de personatges de tronc amb braços unificats i peus, asexuals que segueix, és de vint-i-set, Per altra banda les figures fàl·liques són només de quinze. En resum el 96% són dones i el 30% homes.

4.-Cada configuració, a més de constituir-se en un ens propi, desenvolupa un sistema estructurat de variables morfològiques.

5.-Les configuracions de gran poder de suggestió, com les puntiformes, disseminades per tot el camp visual, estructuren diagrames

que interfereixen la lectura, tot recolzant-la o confrontant-la.

6.-El tipus d'ulls per excel·lència de l'idiòlecte, són els orbiculars, en lloc dels connectats amb el nas, en canvi de les dues solucions dentades, no hi ha cap distància important.

7.-Els rostres frontals més prolífics, són del tipus cònic, i l'associació més rica del tipus circular-cònic. Hi ha pràcticament la mateixa abundància de rostres frontals que de perfil, i l'associació compositiva dels dos alhora, ocupa les $3/4$ parts de la totalitat de la Sèrie. Pràcticament la meitat dels rostres de perfil, són desdentegats, i quelcom més d'una quarta part, estan provistos de dentició. Si associem el fenomen agressió amb la dentició aguda triangular, podem afirmar que el codi violent, provocador, o combatiu de la Sèrie, ocupa $3/8$ de les superfícies compositives.

8.-De les configuracions de tipus còsmic, les que tenen més relevància són les connexions puntiformes (peses), seguides de les espirals, de les poligonals (crit d'oreneta), de les estel·lars angulars i de les llunars en igual freqüència, i finalment les escalars.

9.-Els grafismes indefinits i els ideogrames, conjuntament, representen una concurrència que ratlla la meitat de les superfícies compositives, i la sensibilització gràfica de les textures té un abast del 66% dels camps visuals compostats.

CAPITOL III.-

=====

FILOGÈNIA MORFOLÒGICA, INTERACCIÓ I TESTIMONIATGE

0. INTRODUCCIÓ.

En el present capítol el que pretenem, és fer marxa enre-
ra, i veure quins són els antecedents, o com s'origina el vocabulari
gràfic de Miró. Així mateix, estudiar els fenomens que han
 incidit en el procés creatiu, en alguna mesura, com són els aspectes
 formatius, culturals i polítics, fonamentalment.

El fet de fer un anàlisi diacrònic ens permetrà - - - - -
 descobrir els caràcters totalment inèdits, aquells que tenen una
 gènesi que es remunta cronològicament a etapes anteriors, i re-
 coneixer els processos de transformació morfològica que es desen-
 cadenen mitjançant sèries gràfiques. De totes formes, una pre-lec-
tura s'ha fet necessària er haver d'analitzar els caràcters mor-
 fològics, per arribar a la definició tipològica dels signes, i
 per a comprendre principalment aquells signes més evolucionats, o
 que són el resultat d'una profunda reducció, que' els ha desvin-
 culat de l'objecte, en el primer capítol.

En síntesi comprèn en primer lloc, aquelles imatges que te-
 nen lligams clarament manifestats com són: l'escala, la serpenti-
 na, la lluna, l'estrella, la flama, les testes, els ulls orbicu-
 lars i el sol. En segon lloc s'analitza la interacció que es plan-
 tege entre alguns d'aquests signes com el cor i la vagina, el pit
 i les natges, amb l'ull-solar, l'ungla i la lluna. En tercer lloc
 veiem, les implicacions compositives dels nombres set, cinc i --
 tres. Tot seguit es confronten nivells de contraposició compositi-
 va cronològicament de 1924 a 1939, i finalment es considera la
 Guerra Civil com esdeveniment desencadenant d'estímuls creatius
 nous, inter-relacionant els testimonis plàstics essencials de "La
 premonició de la Guerra Civil" de Salvador Dalí, "El Guernica" i
 "Suplicant" de Picasso, amb la Sèrie Barcelona i el compromís en-
 vers el fenomen polític, de Joan Miró.

Hem d'assenyalar que aquest anàlisi diacrònic, s'aplica selectivament a aquells pictogrames més característics, i que constitueixen entitats gràfiques fonamentals de l'idiòlecte mironià. Aquests es troben presents en diferents etapes creatives, i sofreixen diferents graus de mutació, transformant-se segons els casos de tal manera, que resulten pictogrames d'entitat diferent, però que tenen l'arrel morfològica comuna.

No pretenem ni podríem fer una història dels orígens i evolució de totes les configuracions (segurament requeriria un altra tesis doctoral), per la varietat i complexitat, que en especial ofereixen les figures dels personatges. Referent a aquests, només fem una aproximació que pertany a l'actitud dels braços, o estudi de la forma externa del perfil corporal, que marca un tret molt significatiu i inconfondible a l'idiòlecte que estudiem.

1. FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE L'ESCALA I DE LA SERPENTINA.-

El grafisme en forma d'escala, estudiat com a configuració - quatripartita pels espais quadrats que es formen entre muntants i travessers, vist en el capítol anterior, ara constatem que apareix ja de forma totalment objectual en els anys 20. Quan Miró llegeix els signes del quadre "Paisatge català" (El caçador) 1923-24, en un punt diu: "... i l'escala que tant m'obsessionava." (1)

Els elements que marquen més clarament la filogènia, són els puntiformes dels extrems superiors dels muntants, que es troben en el "Gos bordant a la lluna" del 1926. En uns estudis de composició del 1938, en el que reprèn el tema de la pintura esmentada, trobem que s'evidència encara més la puntiformitat, que es farà extensible a tots els extrems dels elements linials, tant de muntants com de travessers en el "Nu montant l'escalier" del 1937. Així doncs, els grafismes escalars de la Sèrie Barcelona, es donen per primera vegada, en el dibuix anteriorment esmentat, tot sofrint alguna transformació més aviat de caire proporcional.

Dels cinc travessers dels anys 20, passa a tres tot mantenint el de cinc, als anys 30. En síntesi la filogènia que s'estableix és com segueix:

	1	2	3	4
Muntants	Convergens	Tendint al paral·lelisme	Paral·lels	Paral·lels
Travessers	5	3	3	3-5
Elements Puntiformes	2	2	10	10
Forma d'espai	Trapezoidal	Trapezoidal	Rectangular	Quadrat

(Veure pictogrames de la pàgina nº 230)

Les formes serpentejants filiformes i tubulars, tenen el seu origen en els anys 20. Concretament les podem veure en el "Paisatge català", "Retrat de la senyora K", "El carnaval de l'Arlequí" i "Maternitat" del període 1924-25, mitjançant múltiples maneres i orientacions horitzontals i verticals, però amb la particularitat que apareixen decapitades. A la Sèrie que estudiem, en canvi, tant les filiformes com les tubulars, mostren caps. Les primeres de forma puntiforme i les segones segons les modalitats de superfícies circulars o ovalades a l'estil de les que ocupen el lloc de les figures-personatges.

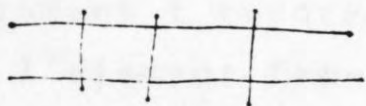
En el 1940, en un estudi sobre el tema "Enamorats", apareix una modalitat inèdita fins ara de resoldre la cabellera a la manera ondular. En l'estudi filogènic de les testes del quart epígraf, podem apreciar que de les variables tipològiques existents, les del 1924 són les que tenen una relació més estreta amb aquesta modalitat. No oblidem que la cabellera habitual de Miró, és la que anomena d'aigua, formada per tres traços corbats caiguts.

Els elements linials ondulars dels Enamorats, encara que fent la funció de cabellera, tenen el mateix caràcter de vitalitat zigzagguejant que els que fan la funció dragonària en a la Sèrie Barcelona.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE L'ESCALA I DE LA SERPENTINA



1 "GOS BORDANT A LA LLUNA" 1926



2 "NU MONTANT L'ESCALIER" 1937



3 "ESTUDI DE COMPOSICIÓ" 1938



4 "SÈRIE BARCELONA" 1939



1 "RETRAT DE LA SENYORA K" 1924



2 "EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI" 1924_25



3 "SÈRIE BARCELONA" 1939



4 "ENAMORATS" 1940

2. FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE LA LLUNA, L'ESTRELLA I LA FLAMA.-

Si al revisar els processos filogènics, constatem un clar predomini evolutiu de síntesi, en el cas de la lluna comprovem, que - en el 1.924-25, en la pintura "Cap de pagès català" afloren unes unes grans flames. Cirici, associa aquest fenomen amb la virilitat,

" El paper viril del sol és revelat per la presència, de vegades, de la seva irradiació de grans flames, semblants a les que irradien els homes en contrast amb les flametes que poden tenir altres elements, com un ull, un cor o un sexe femení." (2)

Contràriament i encara que la lluna representa per la cultura mediterrània l'element femení, Miró fa una transposició, que confereix a la feminitat de la lluna, un caràcter d' expressió viril. - Nosaltres copsem que, les flametes del sexe femení -tal com diu - Cirici- , i per tant les flames d'aquesta lluna, tenen un caràcter - - d'agitació passional.

Curiosament, en el 1.926 recupera la fisonomia d'un rostre de perfil, significant cronogràficament un retrocès en el procés de - síntesi , que s'evidencia especialment en un dibuix dels "Carnets de 1.930". Des d'aleshores la lluna resta reduïda a dues formes - concau-convexes, que és tal com es mostra en la Sèrie Barcelona.

L'estrella, en l'estudi de les seves propietats en el primer capítol, feiem menció de la transformació de l'apèndix linial i -- puntejat de "Sourire de ma blonde" , i formant una faixa corba en " El carnaval de l'arlequí", que quedaran reduïts a tres línies ciliades en el 1.939. Més endavant en el 1.940-41 en un dibuix "Dona a la platja", la ciliació retorna per duplicat, determinant una simetria axial excepcional.

La flama individualitzada representant l'element del foc està present ja en el període 1.924-25 en "El carnaval de l'Arlequí", que es mostra de forma vertical serpentejant. En els estudis compositius dels "Interiors holandesos" del 1.928, trobem els primers esquemes d'ordenació espacial transformats en espiral, que s'inicia a partir d'un nucli puntiforme. Cal esmentar que el grafisme de -- l'espiral discontinua, representa -- la llum, en els estudis per -- "Naturalesa morta amb llum", de la mateixa data que l'anterior. En el 1.939, perderà l'èmfasi irregular i el caràcter flamejant, per convertir-se en un element, del qual manté el nucli puntiforme, i la prolongació es transforma en filiforme.

(Veure pictogrames de la pàgina nº 233)

FILOGENIA MORFOLOGICA DE LA LLUNA L'ESTRELLA I LA FLAMA

3



"EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI" 1924-25



"SÈRIE BARCELONA" 1939

2



"SOURIRE DE MA BLONDE" 1924



"SÈRIE BARCELONA" 1939



"DONA A LA PLATJA" 1940-41

1



"CAP DE PAGÈS CATALA" 1924-25



"CARNETS DEL 1930"



"SÈRIE BARCELONA" 1939

3.- FILÒGENIA MORFOLÒGICA SOLAR.

De fet, la representació del sol tan freqüent en les composicions, no és gaire habitual si tenim en compte que la pròpia lluminositat el fa invisible. Només els nens, el representen sistemàticament en els seus dibuixos. Cirici, ho explica conceptualment:

"El Miró d'abans de Miró, ja a la "Masia" de Heringway, sorprèn de trobar-hi un sol al mig del cel. És un element impossible dins l'art visual, perquè el sol no es pot mirar. Només les mentalitats romàntiques havien arribat a representar-lo visualment quan, a la sortida a la posta, entre boires, és possible de fer-ho des de Turner fins als impressionistes, i entre altres el veiem a l'obra del crepuscular Modest Urgell, que fou mestre de Miró. Però el sol ben alt en un cel ben pur, només havia pogut ésser presentat en l'art simbòlic, des de les pintures funeràries de la vall dels Reis, d'Egipte fins a les crucifixions de la pintura cristiana medieval. En el cas de Miró no cal pensar que hi sigui com a símbol. N'hi ha prou de pensar que la seva pintura no és visual i per tant pot posar-hi, perquè sap que hi és." (3)

Per medi del sol, és on es fa visible la transformació iconogràfica més profunda. En aquesta selecció, disposada en escala cronològicament descobrim les propietats morfològiques següents:

- 1.- Sol-ou, de caràcter tridimensional i d'expressió fortament -- irradiant.
- 2.- Sol-pla, de flames predominants.
- 3.- Sol-esfera, que connecta amb el primer per la idèntica irradiació de les flames.
- 4.- Sol-volcà, de clara expressió expansiva, com la d'alguns pits

de personatges femenins.

- 5.- Sol-estelar de caràcter esquemàtic.
- 6.- Sol-mecànic per l'expressió de la fisonomia d'un satèlit.
- 7.- Sol-concèntric, originariament puntiforme que s'ha dilatat.
- 8.- Sol-Sol, sense altres elements que vulguin explicar ni fenòmens ni propietats.

Aquí podem observar, que és just a partir del 1.939, on es produeix el canvi, caracteritzat per la simplificació, que va - acompanyat de la supressió narrativa, i d'una reducció representativa considerable.

FILOGENIA MORFOLOGICA SOLAR

8 LITOGRAFIA B-49



7 LITOGRAFIA B-44



6 LITOGRAFIA B-5



SERIE BARCELONA 1939

5 "ESTUDI COMPOSITIU"

1939



4 "PAISATGE (LA LLAGOSTA)"

1926



3 "EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI"

1924-25



2 " LA MIGDIADA"

1924



1 "PAISATGE CATALA"

1923-24



4.- FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE LES TESTES.-

Els caps del 1.924, són taques conformades segons el contorn del punt de vista frontal. El cap més explicat en detalls, segons correspon al natural, és sens dubte el que es mostra en el "Retrat de la senyora K", on hi ha la presència de l' oïda, mitjançant una sola orella i els cabells s' irradien a partir del contorn cranial, tot i que no hi ha la presència d'ulls. En el cas de la "Maternitat", aquest es redueix a un cercle geomètric. En síntesi, - podem afirmar que en el fons, més que caps són sols, doncs el més significatiu, és el caràcter de la irradiació dels cabells, a la manera de les flames del sol.

En el 1.930 hi ha una profunda transformació que podem apreciar en el "Carnet del 1.930":

- 1.- El contorn es descontextualitza i deforma.
- 2.- El sentit de l'oïda és substituït pel de la vista.
- 3.- La irradiació de la cabellera es converteix en concentració.
- 4.- La superfície interna es sensibilitza per la presència tímidament gràfica i puntiforme dels ulls i la boca.

En el 1.933-35 ? descobrim, en un dibuix titulat "La tempesta" el caràcter d'irradiació solar que semblava haver abandonat, i que produeix una perturbació en el procés de transformació cronogràfica.

En el 1.939, ens trobem en un seguit de variables tipològiques, tant de front com de perfil - estudiades en el primer capítol - que es fa molt difícil concretar, però a grans trets, en relació de les característiques abans esmentades, hem de destacar les següents transformacions:

- 1.- La deformació de les superfícies s'hiperbolitza en un sentit

horitzontal, i pel creixement de protuberàncies nasals.

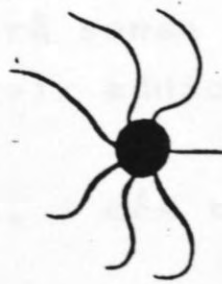
- 2.- Els ulls puntiformes es converteixen en autèntics ulls de caràcter orbicular, així com, la boca és explicada pel grafisme significatiu del crit punyent de l'oreneta.
- 3.- La cabellera concentrada s'expansiona i es redueix a tres elements linials curvilinis al mode de cabellera d'aigua, com el propi Miró descriu. (4)
- 4.- Les superfícies internes es conveteixen en àrees compositives d'entitat pròpia, passant a ser de vegades, el centre compositiu global del camp visual.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE LES TESTES

1924



"MATERNITAT"



"MATERNITAT"



"RETRAT DE LA SENYORA K"

1930



"CARNET DEL 1930"

1939



"SÈRIE BARCELONA"

5.- FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DELS ULLS ORBICULARS.-

Els ulls del 1.918 obeeixen al canon formal naturalista. En tenim una mostra clara en el "Retrat de nena", però en el 1.923-24 s'individualitzen, és a dir no es mostren segons un element del rostre, sinó com element espacial de funció focal de clara significació solar, pels raigs que emanen del centre de la pupil·la. Aquesta expressió solar ha estat esmentada ja, en el capítol anterior al tractar l'ull com a configuració composta doble d'addició orbicular. Cal senyalar també el fet de la desaparició de les pestanyes.

En el 1.924 es dóna un pas més en el procés de simplificació, en desaparèixer les parpelles, restant només les pupil·les i els raigs d'expressió solar. Curiosament, en la pintura "Testa de pagès català" l'ull torna a ocupar el lloc que li pertoca segons la seva naturalesa, encara que el rostre no estigui delimitat.

Aquest procés, queda interromput amb la Sèrie Barcelona, on es mostren com segueix:

- 1.- Adquireixen un caràcter molt més esquemàtic.
- 2.- Desapareixen els raigs, i per tant la significació solar.
- 3.- Retornen les pupil·les, però sense pestanyes.
- 4.- La pupil·la es dilata i creix addicionant-s'hi cercles concèntrics.
- 5.- De l'atribució naturalista, i més tard d' irradiació, passa a la d'atracció.

Després del 1.939, constatem que en les "Constel·lacions" del 1941, l'esquematisme es geometritza, fet que fa evident, un nivell d'afinitat amb els ulls inicials del "Retrat de nena" del 1.918.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE L'ULL ORBICULAR

1



"RETRAT DE NENA"

1918

2



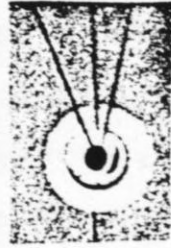
"TERRA LLAURADA"



"PAISATGE CATALA"

1923-24

3



"TESTA DE PAGÉS CATALA"

1924

4



"SERIE BARCELONA"

1939

5



"CONSTEL·LACIÓ"

1941

AFINITAT

6.- FILOGÈNIA MORFOLÒGICA VAGINAL. INTERACCIÓ COR-VAGINA I CAP-VAGINA.-

En el codi iconogràfic hi trobem una sèrie de significats que es relacionen entre sí morfològicament. En primer lloc, hem de destacar per la seva estreta conformació, el cor i la vagina.

En el 1.924 el cor que anirà desapareixent com a codi del llenguatge, destaca per tres grans flames en el "Retrat de la senyora K". Paral·lelament la vagina es mostra en el "Carnet del 1.930", amb quatre raigs que afloren de la part superior, com en el cor esmentat. Tenint en compte, que en el procés cronogràfic si dona una etapa d'esquematzació, percebem que aquesta vagina està més pròxima al cor esmentat, que no pas de les altres variables vaginals.

Aquest paral·lelisme es manifesta també, entre la vagina horitzontal del "Carnet del 1.93 " , i el cap del dibuix del quadern de notes, "La tempesta" del 1.933-35. Fixem-nos que el caràcter i la significació dels raigs o flames són idèntics.

En el seu origen, la vagina apareix radiant com un sol en "Sourire de ma blonde". Des d'aleshores, el sexe femení passa a formar part del codi iconogràfic mironià, podent-se afirmar, que sense aquest, el seu llenguatge perdria la significació bàsica de la qual es sustenta, .Però a aquesta significació, veritablement quin caràcter hem d'atribuir-li? Cirici, una vegada més, aprofunditza i ens dona la clau en el discurs de contestació amb motiu del nomenament de Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona a l'any 1.979:

"La presència d'aquests significats no pot ésser interpretada com un pur fruit de l'observació positiva de -

la realitat anatòmica. En efecte, una enorme desproporció dóna tant als òrgans masculins com als femenins un format sovint extraordinari que domina el cos tot sencer.

Posat aquest èmfasi d'aquella època, de l'època que defenestrava Eugeni D'Ors i Torres-Garcia sota l'acusació de paganisme, ens adonem de fins a quin alt grau allò que feia Joan Miró era una manifestació radical de desobediència i, per tant, una poderosa afirmació d'inconformisme.

Amb aquest tema, doncs, la fidelitat tel·lúrica es veia reforçada amb una afirmació resoluta i total de la idea de rebutjar les imposicions externes, que li era associada indisolublement". (5)

Des d'aleshores, la vagina ha passat per vèries transformacions seguint les més destacades, les manifestades en el "Carnet de 1.930", que fins arribar al 1.939, constatem els següents passos:

- 1.- Clara definció ovaladalanceolada se'gse destacar-ne la lateralitat i desaparició dels raigs radiants.
- 2.- Diferenciació de la lateralitat esquerra-dreta que es va invertir cíclicament.
- 3.- Dilatació de forma aovada.
- 4.- Dilatació inscrita en una forma espatulada.
- 5.- Ovalada amb tres raigs a l'extrem inferior.
- 6.- Ovalada amb quatre raigs a l'extrem superior.
- 7.- Bipeciolada pels extrems superior-inferior i irradiada.
- 8.- Irradiada sense peciols.
- 9.- Ovalada triciliada lateralment, a la dreta o bé a l'esquerra.
- 10.- Ovaladalanceolada sixciliada, tres a tres.

Destaquem que la polaritat o formació diferenciada dels extrems morfològics vaginals del 1.924 i 1.939, no estan tant dis-
tants com semblava marcar l'inici del procés. És evident que això ha estat possible per medi de la recuperació de la dimensió irra-
diada inicial, encara que ara de forma ciliada, i que es mantindrà al llarg de tot el procés plàstic.

INTERACCIO COR-VAGINA FILOGENIA VAGINAL

1924

"RETRAT DE LA SENYORA K"



1930

"CARNET DE 1930"



"SOURIRE DE MA BLONDE"



1



2



3



4



5



6



7



8



1933-35

"LA TEMPESTA"



1939

"SERIE BARCELONA"

9



10



POLARITAT

7.- INTERACCIÓ PIT-NATGES-ULL I UNGLA-LLUNA.-

És una de les característiques de Miró, el fer que els diferents codis iconogràfics compleixin diverses funcions. Per medi del fenomen de la transposició logra que formes com les circulars o còncau-convexes presents, segons el context, tinguin diferents lectures comunicatives.

En el primer cas, el cercle de nucli puntiforme, del 1.924- al 1.930, s'aplica:

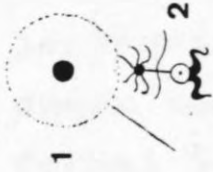
- 1.- Com a pit, a Maternitat 1924
- 2.- Com a natja, a Maternitat 1924
- 3.- Com a ull, a Mà atrapant un ocell 1926
- 4.- Com a ull?, a El dit gros del peu i l'ungla 1930

Sigui com sigui però, s'ajusta morfològicament al signe astrològic de significació solar, segons Lehner (6). El tipus --- d'associació ull-sol, ja se'ns va manifestar al tractar la filogènia de l'ull-orbicular. Per altre banda, el caracter viril del - del sol, segons Cirici (7), entre en contraposició amb el del - pit femení.

En el segon cas, la forma còncau-convexa, del 1924 al 1939 es mostre:

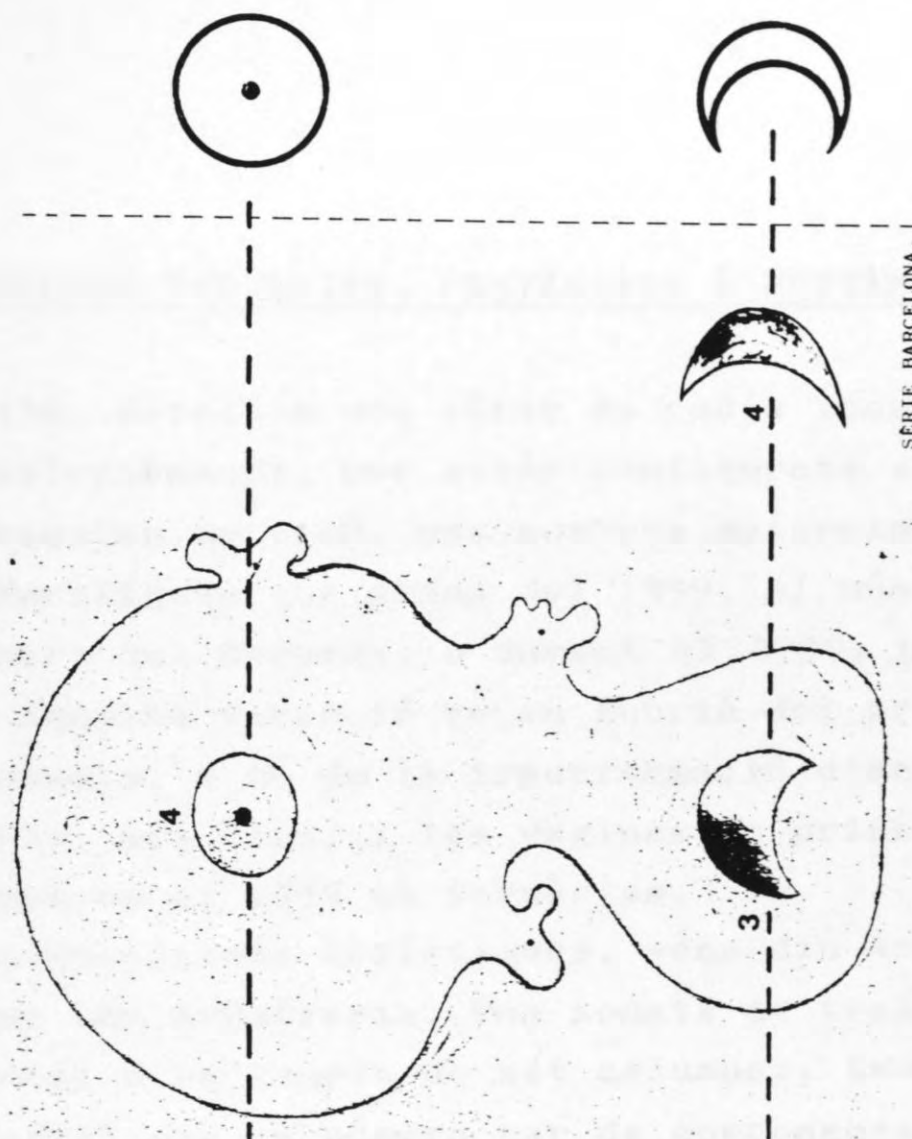
- 1.- Com a ull a la guitarra del "Carnaval de l'Arlequí" 1924-25
- 2.- Com a ungl a la "Mà atrapant un ocell" de 1926
- 3.- Com a ungl a "El dit gros del peu i l'ungla" 1930
- 4.- Com a lluna a la "Sèrie Barcelona" 1959

En aquest cas, la forma llunada per la seva evident configuració, és associada al símbol astral.



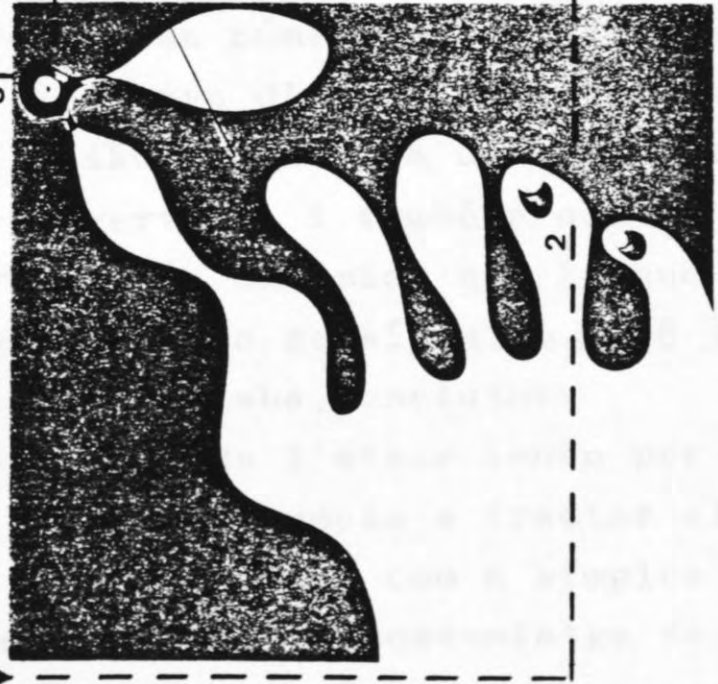
MATERNITAT, 1924

EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI, 1924-25



SÈRIE BARCELONA, 1939

EL DIT GROS DEL PEU I L'UNGLA, 1930



MÀ ATRAPANT UN OCELL, 1926



8.- INTERACCIÓ D'ESTRUCTURES TERNÀRIES, PENTÀMERES i HEPTÀMERES.-

Del 1924 al 1930, detectem una sèrie de codis iconogràfics que s'associen morfològicament, per estar configurats segons unes estructures que presenten en comú, uns nombres determinats de parts o elements. Verifiquem que abans del 1939, el número dominant és el set, mentre que després, o durant el 1939, predominen el tres i el cinc. Aquesta variació va en funció del predomini d'unes formes o elements, o bé de la transformació d'aquestes. Concretament els sols, els caps, i les vagines en principi heptàmeres, es transformen en el 1939 en ternàries.

"En les composicions artístiques, -ens diu Arnheim- els números no són arbitraris. Una sonata de tres moviments o el frontal d'un temple de set columnes, tenen un element central que un número par de components no procuraria. Dos sants, un a cada costat de la Verge, constitueixen una configuració formal que reflexa un concepte jeràrquic, mentre que un número impar d'assistens produeix una imatge més viva d'una multitud. L'estructura formal 5-7-5 del haiku japonés fa del segon vers el centre d'una simetria vertical i també produeix una estructura sonora oberta i més dinàmica que la que produirien versos amb un igual número de síl·labes (8) I segueix citant altres exemples, fins que acaba,concluint:

"Aquests exemples trets de l'atzar tenen per fi mostrar que la incapacitat o la renúncia a tractar els aspectes quantitius de les situacions com a simples números no són simplement una deplorable desventatge de les gens retrògues. El més freqüent és que tals quantitats siguin inseparables del seu paper i funció en la totalitat de la que forma part." (9)

Constatem les següents configuracions morfonumèriques més significatives:

- El tres està present com a solució de la "cabellera d'aigua"(10), segons expressió d'ell mateix, en totes les testes de la Sèrie, - mitjançant tres línies corbes que cauen com l'aigua en la font.
- Tres són les línies ciliades dels apèndix d'algunes estrelles.
- Tres són les dents que mostren els rostres, quan en tenen, o si no, són cinc en la majoria.
- Tres són els elements ciliats que irràdien els sexes femenins, sigui a la dreta, o a l'esquerre, del contrari hi són tres a tres formant una aranya.
- Varis són els rostres que mostren tres ulls en lloc de dos. Fins i tot, en un cas, els pits femenins són de tres.
- Les figures provistes de mans, la majoria tenen cinc apèndix -- que fan de dits, del contrari en mostres només tres.
- El nombre cinc, està present en totes les estructures poligonals tancades en forma d'estrella, i també fent la funció de cabellera en algun cap particular.
- Tres són, encara que no sigui el cas de la Sèrie Barcelona, per ser monocroma, els colors per antonomàsia que Miró utilitza, vermell, blau, i groc

Fins aquí hem retret els números tres i cinc. En el quadre que intercalem a l'epígraf, fem referència al set segons les següents configuracions:

- 1.- El Sol (ou) amb set raigs flamajants.
- 2 i 3.- Caps amb cabelleres formades per set línies filiformes - que s'irràdien.
- 4.- Una de les primeres representacions del sexe femení, apareix amb set raigs o flames.
- 5.- Un element que suggereix una flor, està format per set parts que corresponen als pètals.

6 i 7.- El Sol vist tridimensionalment i bidimensionalment, té set flames respectivament.

8.- Del cap d'un ocell surten set flames o raigs.

9.- En el 1930, es mostre encara la vagina amb una variable diferenta hepta-irradiada.

Veiem doncs, que els nombres matemàtics que Miró utilitza - fins el 1939, en les seves configuracions d'una manera claríssima, són el tres, el cinc, i el set. Aquí en paraules d'Arnheim:

"Els números constitueixent entitats perceptuals: visuals i, en certa mida, tàctils i auditives," (11) molt evidents, aplicades en els llenguatges plàstic, ,inclusiu a l'arquitectura, a la música i a la dansa. Oskar Schlemmer, fonamentà el seu famós ballet amb el nombre tres:

"Per què ballet triàdic? perquè el tres és un número - d'eminent significació, un número dominant en el que el jo monòmean i el contrast dualista han estat superats - per a començar el col·lectiu. En la màxima proximitat, ve el cinc; després, el set, i així succesivament. Derivat del triton (de tríade), el ballet pot anomenar-se - dansa de la trinitat, del canvi de l'u, el dos i el tres. Una ballarina i dos ballarins; dotze danses i divuit vestits. Hi ha a més a més trinitats com aquestes: forma, color, espai; les tres dimensions de l'espai: altura, profunditat, amplada; les formes fonamentals: esfera, cub, piràmide; els colors fonamentals: vermell, blau, groc. La trinitat de la dansa, vestuari, música." (12)

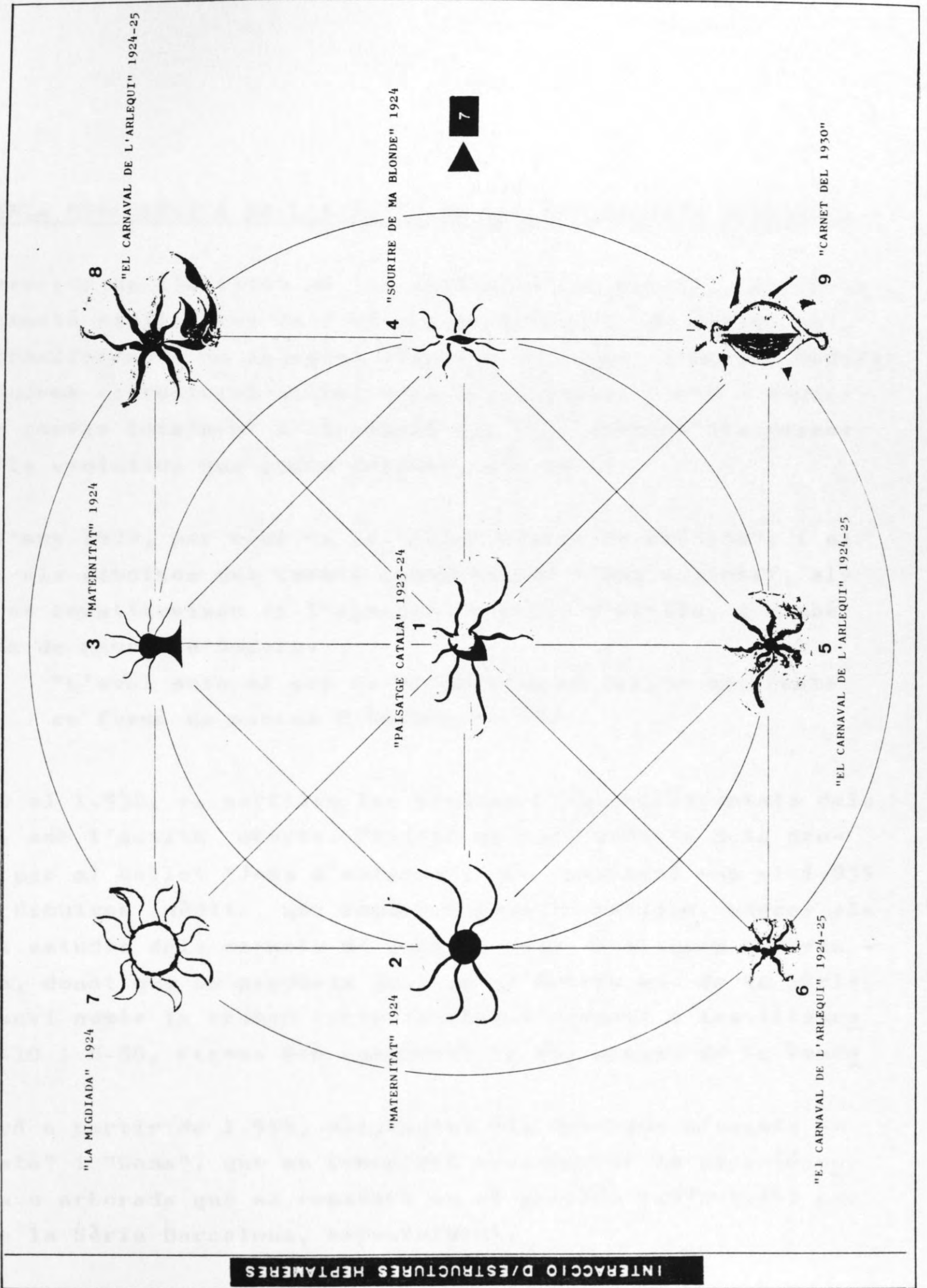
El tres com a número dominant, i la definició de la sèrie impar, es fa patent en els esquemes gràfics de Miró, paral·lelament a la descripció de Schlemmer. Aquesta relació numèrica però, no es

dóna progressivament, sinó que depèn del desenvolupament del procés, podent-se donar la relació a l'inversa, tal i com hem esmentat a l'inici.

Però dels tres nombres de la sèrie numèrica exposada, el set és dels que inspira més relacions semàntiques. Per medi d'Arnheim descobrim l'argumentació del descobriment de les llunes de Júpiter per Galilei, segons l'astrònom florentí del segle XVII Francesco Sizi:

"Hi ha set finestres en el cap: dos forats en el nas, dos ulls, dues orelles i una boca; d'igual manera, en els cels hi han dues estrelles favorables, dues de mals auguris, dues lluminàries i sol, Mercuri, indecís i indiferent. De tot aixó i de molts altres fenòmens similars de la naturalesa que seria tediós enumerar, tals com - els set metalls, etc., varem col·legir que el número de planetes havia de ser necessàriament de set... Cal tenir en compte, que els jueus i altres nacions antigues a l'igual que els europeus moderns, varen adoptar la setmana de set dies i els hi han donat el nom dels set planetes; doncs bé, si incrementem el número dels planetes, el sistema sencer s'enfonsaria." (13)

El nostre entorn, és configurat per entitats numèriques que incideixen en nosaltres, directa o indirectament. Són d'una gran força, i ens condicionen de tal manera, que fins i tot arriben a acotar el nostre espai i temps. No és d'estranyar doncs, que les relacions morfonumèriques estiguin presents en el llenguatge de Miró, perquè formen part de la nostre existència.



9.-FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE L'ACTITUD DE LES EXTREMITATS SUPERIORS.-

Respecte de l'actitud de les extremitats superiors, observem una evolució similar com la d'altres pictogrames. En aquest cas, però, transformació no solament afecta a un signe, sino que modifica l'esquema estructural global dels personatges, i com a conseqüència canvia totalment l'expressió que s'en deriva. Els passos i nivells evolutius que podem definir, són tres:

1.- A l'any 1929, per medi de la "Reina Lluïsa de Prússia", i el 1930 en els dibuixos del Carnet coneguts per l'any esmentat, els braços es constitueixen en l'apendix en forma d'orella, i també en forma de nances d'àmfora:

"L'oval sota el cap es converteix en braços encreuats en forma de nances d'àmfora." (14)

.- Cap el 1.932, es perfilen les prolongacions horitzontals dels braços, amb l'actitu oberta. Posició aquesta inèdita dels projectes per al ballet "Jeux d'enfants", que culminarà cap al 1.939 en uns dibuixos inèdits, que mantenen aquesta actitud, segons els nostres estudis dels carnets d' aquesta data. Destaquem aquesta postura, donat que es produeix just en el mateix any de la Sèrie, i en canvi només la trobem excepcionalment present a les litografies B-10 i B-50, segons hem comprovat en els arxius de la Fundació.

.- Serà a partir de 1.938, mitjançant els dibuixos titulats -- "Banyista" i "Dona", que es començarà a despertar la posició en lairada o artorada que es rematarà en el període 1.939-1.944 per medi de la Sèrie Barcelona, especialment.

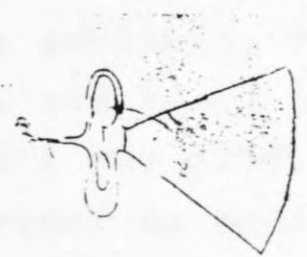
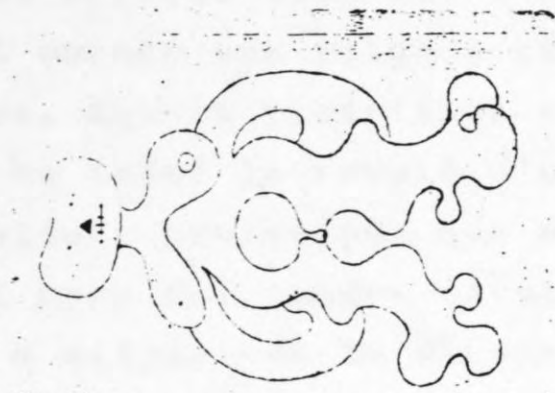
Hem d'assenyalar, que aquesta classificació cronològica de l'actitud de les extremitats superiors, no s'ha de considerar absolutament estricta. Les transformacions del procés creatiu no so-

len ser sobtades, i per exemple, a l'any 1940-41, podem trobar també l'actitud típica de l'any 1932. Exceptuant alguns casos aïllats, en línies generals, la filogènia d'aquesta part dels personatges ens denota tres nivells expressius molt significatius:

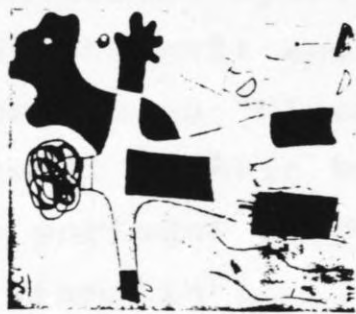
- 1.- Fins als anys 1929-30, es despren un reclosament.
- 2.- Cap a l'any 1932 s'inicis una etapa que podem definir-la d'obri
ment.
- 3.- Dels anys 1938-39 en endavant es desenvolupa un etapa de gran esplaiament.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE L'ACTITUD DE LES EXTREMITATS SUPERIORS

La dona amb les mans a la cintura.
Dibuix, carnet del 1930.



"LA REINA LLUISA DE PRUSSIA"



"JOC D'INFANTS"



"LA SERIE BARCELONA"

PASSIVITAT



EQUILIBRI



ACTIVITAT



1929 - 30
RECLOSAMENT

1932
OBRIMENT

1939
ESPLAIMENT

10. FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DELS ÒRGANS SEXUALS MASCULINS I LES EXTREMITATS INFERIORS.-

En els processos filogènics, destaquem sobramanera en els personatges masculins, la transformació no tant sols formal, sinó també conceptual dels òrgans sexuals i les extremitats inferiors, constatant un procés sinèctic d'explicitació, segons els següents passos:

1.- En el període 1923-24, l'òrgan sexual apareix com un corpuscle del qual emanen uns raigs o ciliacions molt semblants a les de les estrelles. Aquest prototipus el trobem en "El caçador".

Hi ha també la versió d'un nucli esfèric bordejat d'un símil de pilositat, prototipus que n'és portador el personatge que encarna el pare del quadre titulat "Familia".

2.- Cap a mitjans de la dècada dels anys trenta, en concret en els anys 1933-35, comença a aparèixer tímidament el penis i la conformació dels genitals, sempre encongiment, excepte en algun cas particular, com és el del dibuix "La tempesta".

3.- És a l'any 1939, per medi de la Sèrie Barcelona, que el pictograma sexual es manifesta en tots els seus atributs i sempre erectilment, posició que es reafirma com inèdita en aquest període de la Sèrie.

Quant a les extremitats, si bé en les superiors, el canvi era bàsicament relacionat amb el moviment, les inferiors sofreixen els següents passos:

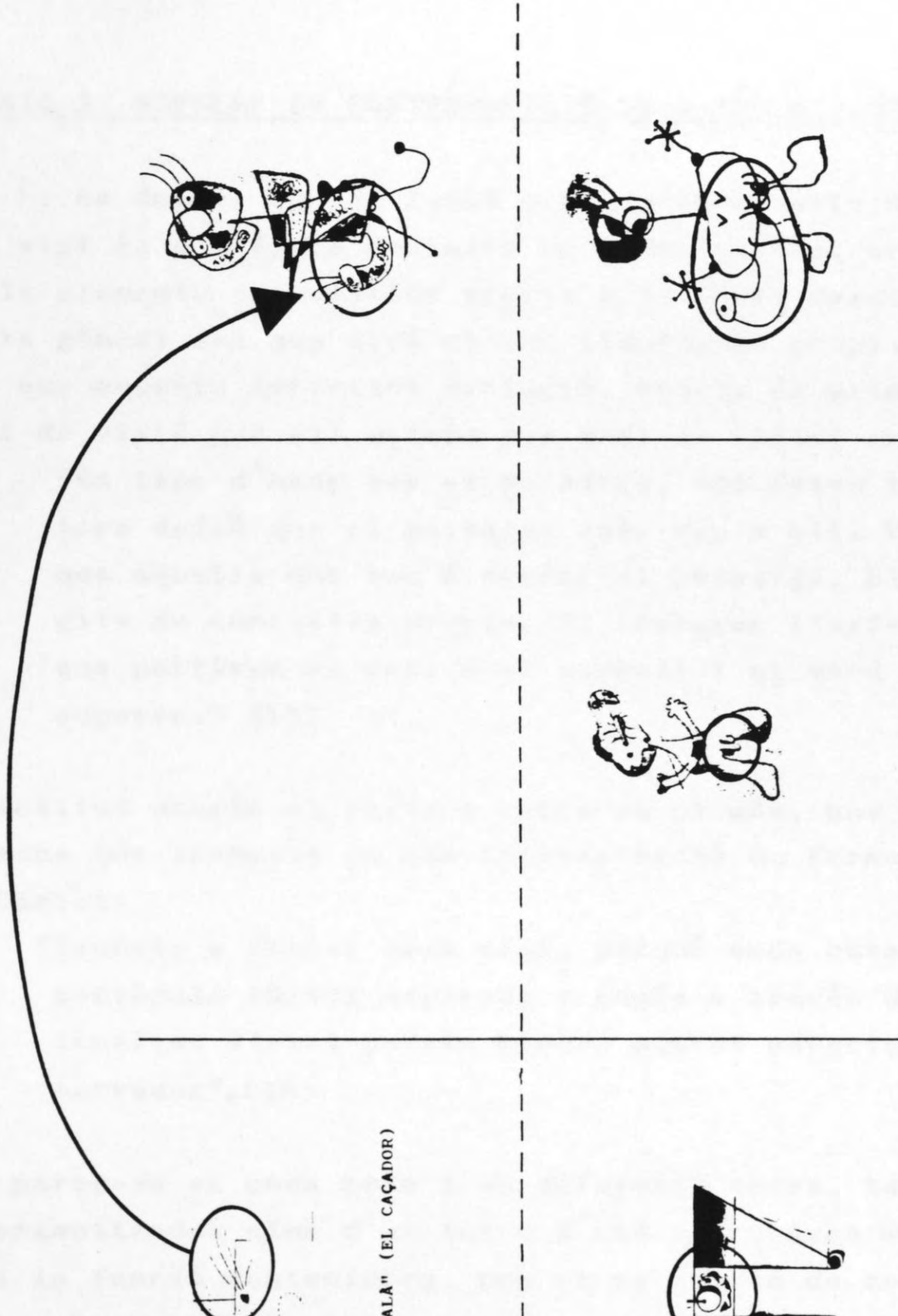
1.- En el període 1923-24, donat que impera un esperit arquitectònic en les manifestacions mironianes, i una influència important del concepte de la bona forma, les cames responen a un traçat geomètric angular filiforme, o bé són delimitades segons uns trian-

gles rectangles invertits. Els peus són ignorats o es representen puntiformement.

2.- En l'etapa dels anys 1933-35, les cames es modelen anatòmicament i els peus s'engreudeixen formant un ancoratge.

3.- A la Sèrie Barcelona, les extremitats es sincretitzen en forma de banyes, o bé es manté la versió filiforme en aquells casos en que les figures s'estructuren predominantment segons el tipus de construcció nodal.

FILOGENIA MORFOLOGICA DELS ORGANS SEXUALS MASCULINS I LES EXTREMITATS INFERIORS



"PAISATGE CATALA" (EL CAÇADOR)

"LA FAMILIA"

1923 - 24

"LA VIDA EN EL CAMP"

1933 - 35

"LA SERIE BARCELONA"

1939

11. PRECEDENTS I NIVELLS DE CONTRAPOSICIÓ DE 1.924 a 1.939.-

No hi ha dubte, que el 1.924 o els primers anys de la dècada dels vint és una època decisiva de grans canvis, on es configuren els elements compositius previs a la Sèrie Barcelona, que formen la gènesi del que serà el seu llenguatge propi. Podem considerar que aquesta important evolució, obeeix en primer lloc, a un canvi de visió que ell mateix per medi de Cirici ens manifesta:

"En lloc d'anar cap el paisatge, com feien tots els pintors deixà que el paisatge anès cap a ell. Va descobrir que aquells que van a cercar el paisatge, hi van carregats de conceptes propis. Hi trobaran l'esfera o el cup que portàven al cap, o el vermell i el verd que els preocupaven." (15)

L'actitud oberta el porta a veure en el món, una multiplicitat de mons que tradueix en una representació de formes aïllades segons Cirici:

"Tendeix a isolar cada cosa, perquè cada cosa és una experiència tàctil separada i només a través de la simultaneïtat visual podria perdre aquest aspecte per a l'observador".(16)

El parar-se en cada cosa i en diferents coses, tant si es troben organitzades dins d'un tot o d'una estructura més àmplia que faci la funció contenidora, com si es tracta de coses independents, ens ha permès de poder arribar a conèixer les seves preocupacions, més directament. Arnau Puig ens aclara:

"No hi ha formes independents, les formes són l'expressió de la preocupació dels homes. Les estructures marquen les pautes dels comportaments. Els comportaments es converteixen -devenen estructures-." (17)

Les estructures compositives d'aquest període semblen desbordants. Les parts o elements del tot, fan desaparèixer o fan invisible el tot. El tot es converteix en espai i la dialèctica que s'estableix entre els diferents elements ens porten perceptivament --- a estructurar objectualment el tot. El que destaca d'una manera particular en aquests primers anys, és la manera d'elaborar les formes dels elements compositius. Sembla com si en el significat dels signes, hi hagués implícit una preocupació per l'anàlisi d'idea formal, sinó és així, com s'expliquen les formes clarament geometritzants, arquitectonicament disposades? La contundència de les formes bàsiques concretament triangulars i circulars, són trets que tenen l'explicació en alguna mesura, amb els esquemes de la noció de forma del Bauhaus. Cirici explica les circumstàncies que influïren a manifestar-se amb aquests elements:

"Com corresponia als darrers anys vint, a l'època de Le Corbusier, del Bauhaus, i de la vulgarització de l'Art Decó, la idea mateixa del subrealisme, amb l'automatisme psíquic, estava a prop de la Gestalt-Theorie i del fons de l'anomenada Psicologia Experimental. Era natural que l'automatisme portés l'artista cap a estructures de disseny bàsic. A trapezis, triangles, línies el·líptiques, horitzontals, verticals, la barra, la creu, el cercle, la família de corbes, que es combinen amb -- grafismes molt de l'època, com els petits trets isolats que poden evocar núvols, vent o onades marines. A diferència dels abstractes, Miró combinava aquests elements amb altres d'icònics, com l'ull, el pit femení, la fal·dilla, l'ameba o els pèls sobre la pell."(18)

En la producció pictòrica dels anys 20, identifiquem l'exclamació, "iEl fi últim de tota activitat plàstica és la construcció!".(19) Recordem els esquemes compositius preparatoris, amb qua-

drícules i diagonals, prèvis i fonamentals. En la plasmació de - les formes, hi reconeixem els mons de la fogositat triangular i etericitat circular especialment, de Johannes Itten:

1. Món material de la gravetat, del sòlid, en el quadrat.
2. Món espiritual dels sentiments, de la mobilitat de l'eteri i de la derivació de l'acuós, en el cercle.
3. Món intel·lectual de la lògica, de la concentració, de la llum, del foc, en el triangle." (20)

A més a més sentí una gran admiració envers Kandinsky, del qual deia:

"En el sentit de la irradiació espiritual ha influït sobre mi. Els seus escrits m'han interessat des del punt de vista estètic, però era sobretot la irradiació que sorgia d'ell." (21)

El seu procés expèrimenta nous canvis, mitjançant el "Carnet del 1930" i els projectes per el ballet "Jeux d'enfants" del 1932, amb una major flexibilitat i espontaneïtat. En el 1933, les compo_usicions dels "Collages", semblen molt més predeterminades (la tèc_nica ho comporta). En el 1933-35, hi ha una preocupació pel volum i encara apareixen estudis sobre les relacions per fixar el sis_tema compositiu. És a la "Grande Chaumière" del 1937, que s'obre cap a una major expressivitat, per medi de deformacions i distor_ssions. A partir del 1939, hi ha una recuperació d'alguns grafis_mes i signes de l'inici dels anys 20, naturalment transformats, que configuraran el vocabulari conegut per "Constel.lacions" tot i crear-ne d'altres, que completaran el corpus de figures d'ex_pressivitat inèdita.

Aquest procés en síntesi, ens il.lustra un dels grans mèrits de Miró:

"Haver sabut reflectir en la seva obra cada una de les èpoques històriques que ha travessat, tot donant a cada una d'elles el sistema d'imatges que li calia." (22)

Arriba a la Sèrie Barcelona, fortament motivat per un tris panorama socio-polític, com veurem en el pròxim epígraf. Morfològicament tenim doncs:

1.- Que els caps conformats, i absència d'ulls, s'han convertit en àrees deformes, cefalòpedes, que suggereixen caps, dels quals destaca:

"Aquests ulls, que tendeixen a hipnotitzar-nos amb llur mirada immòbil i penetrant, són la presència més poderosament màgica de la seva pintura". (23)

" Sota d'ells les boques criden, s'escriu, amb ràbia, amb ira, davant de les barreres que s'oposen a la completa realització de les pulsions ascensionals." (24)

2.- Els cossos, com hem esmentat, indefinits, o més bé virtuals, ara es delimiten i adopten bàsicament un tipus d'actitud vitorejant, elevadora.

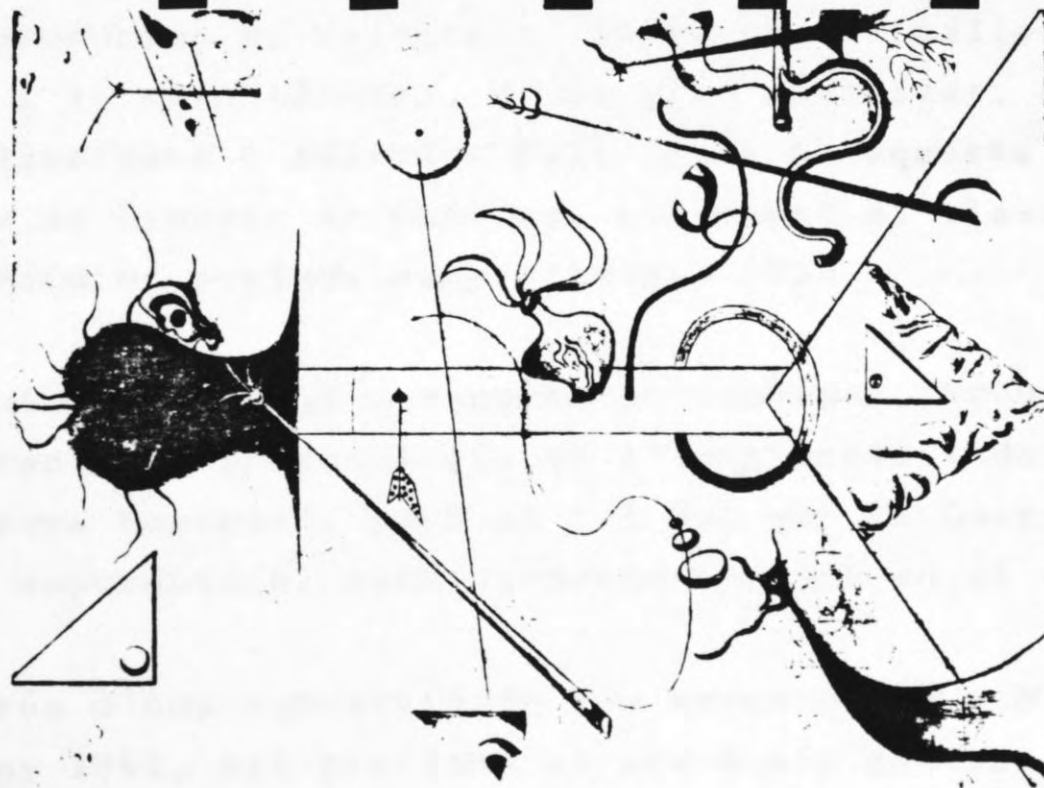
3.- La profusió de signes i, o òrgans, es limita, i fins i tot s'arriben a suprimir, o quasi mai apareixen tots els que li corresponen, alhora.

4.- El cor, com a òrgan important en la producció dels anys 20, desapareix totalment del vocabulari de la Sèrie Barcelona.

5.- El sexe, un del codis iconogràfics claus del vocabulari gràfic, en principi, invisible, esclatarà en el "Carnet de 1930", vitalitzant-se ja, amb la mateixa fogositat en què es dona a la Sèrie Barcelona.

Hi han altres nivells de contraposició entre les parts, de menor importància, com per exemple, peus, mans, i altres grafismes, que són tractats cronogràficament per separat, com els esmentats.

NIVELLS DE CONTRAPOSICIO DE 1924 A 1939

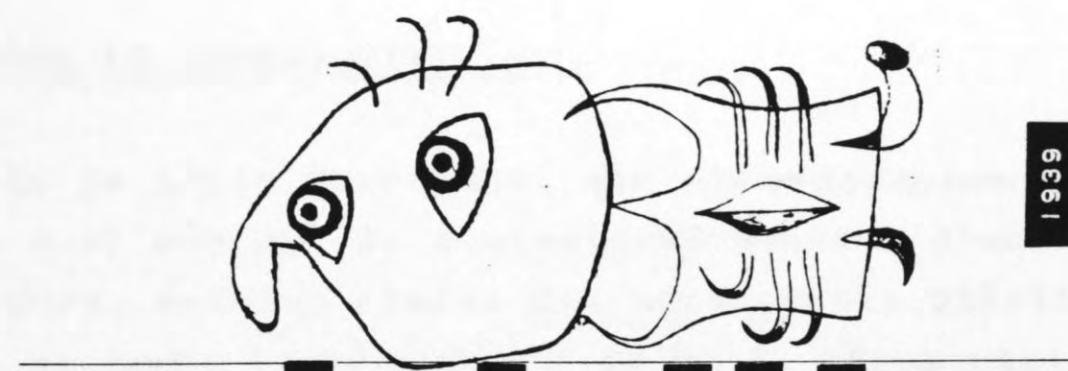


Retrat de la Senyora K. 1924

1924

ESPERIT ARQUITECTONIC

LA BONA FORMA



1939

ESPERIT ORGANIC

CAP CONFORMAT

CAP DEFORMAT

COS INDEFINIT

COS DELIMITAT

PROFUSIO DE SIGNES

SUPRESIO DE SIGNES

AMB ORGUENS

SENSE ORGUENS

SEXE OBERT

SEXE CLOS

12. TESTIMONIATGE SOBRE LA GUERRA CIVIL.-

La relació de la Sèrie Barcelona, amb els esdeveniments de la Guerra Civil, o si més no, la contestació punyent d'una situació social colpidora, semblen clars. Els antecedents plàstics sobre aquest tema, es donen la mà amb els de Dalí. "Premonició de la Guerra Civil" del 1934, figura preveure el desenllaç, mitjançant unes figures dramàtiques, desgarrades, tenses i miserables, però la situació de l'entorn incideix a més, en altres aspectes, directament

"Les fustes a l'oli d'aquest període són sovint pintures de tons relativament sombres de marrons i de grisos essencialment, sobretot les teles del 1936 "La gran paranoia", "Canibalisme de tardó" i "Metamorfòsi de Narcís". Del 1937 al 1941, durant la Guerra Civil Espanyola, la seva producció es relenteix. El viatge a Itàlia, el seu estil i la seva tècnica, d'una gran habilitat, esdevenen clàssiques i Salvador Dalí imita en aquesta els passos de Giorgio de Chirico, alternant al classicisme després d'un període surrealista." (25)

Més endavant, en el 1939 i després de conèixer Freud, publicà una "Declaració d'independència de l'imaginació i dels drets de l'home a la seva bogeria", però el fet és, que la Guerra i els règims polítics imperants el condicionaren bastant en el seu moment:

"Després d'una exposició de les seves obres a New York, a l'any 1941, ell proclamà el seu desig de ser un clàssic." (26)

Picasso, morfològicament està més a prop de Miró, només cal observar la dona "Suplicant" i la litografia "Barcelona-32", res-

pectivament del 1937 i el 1939, per adonar-se del paral·lelisme de l'actitud expressiva dels personatges. Una altra dada important, és el paper que juguen les dones, concretament en el "Guernica", que sí fa referència a un fet concret de la Guerra Civil.

"L'argument corre a càrrec de les dones. L'únic home, mig escultura i mig humà, no és més que un fragment, una fase in mòbil. Igualment in mòbil està el toro -un monument més bé que un actor- mentre que les dones cri den, empenyen, corren i cauen. És veritat que, en l'èpo ca de l'atac, Guernica era sobre tot una població de do nes i de nens, doncs molts dels homes estaven combaten en el front, però això coincideix amb l'idea de Picasso. Les dones fan de Guernica l'imatge d'una humanitat ino cent i indefensa convertida en víctima. Per altre part, dones i nens han estat presents sovint per Picasso com la suma perfecció de la humanitat."(27)

Aquest nivell femení, és confrontable amb la Sèrie Barcelona, on les dones destaquen, duplicant els homes, però el primordial és bàsicament l'actitud que comuniquen: súpliques, plors, crits desesperants, en suma revolta, s'agiten amb els braços enlairats -com en la dona "Suplicant de Picasso- que:

"...assenyalen i subratllen el gran moviment ascensio nal que la majoria de les seves pintures respira. La - idea de progrés, de millorament, de superació, és implí cita en aquest moviment que, partint de la terra, com si fos una saba beguda per les arrels, puja vers les re gions més altes, d'una manera exagerada, patèticament tensa, fins i tot crispada.

Aquest aspecte de la seva obra posa en evidència la fe en el fet que sorgeix de la comunió amb la terra tot allò que ens dóna un poder ascensional." (28)

No podem oblidar a Goya, que marca un altra fita important testimonialment amb el seu "Afusellament del 3 de maig" de 1808, No podem passar per alt l'actitud vindicadora dels braços del qui va a ser afusellat, que es manifesta no solament des del punt de vista formal de la mateixa manera que els personatges del "Guernica", "Suplicant", i de la "Sèrie Barcelona", sinó que a més té el mateix denominador comú de la guerra,

La monocromia, és una qualitat a destacar, doncs es manifesta tant a la Sèrie Barcelona, com en el mateix "Guernica", i la dona "Suplicant", com també, o al menys molt ombribolament en la "Premonició de la Guerra Civil". La monocromia i en especial les expressions de les actituds dels personatges, ens corroboren les paraules de l'Arnau Puig:

"L'art és l'expressió sensible de... la realitat circumdant. Però aquesta realitat és ja un significant; quan l'art es limita a reproduir-ho, el que fa és copiar el significant; és a dir, l'art, seria el significant del significant. Quan el que ha de fer l'art és donar el significat del significant." (29)

Però el compromís de Miró, amb aquesta realitat social, queda popularitzat amb el seu "Aidez l'Espagne" o el mateix "Fagès català i la revolució" que figurà conjuntament amb el "Guernica", en el Pavelló de la República Espanyola en l'Exposició Internacional de París, de l'any 1937, en el qual va prendre partit..., respectivament:

"Aidez l'Espagne, és a dir, recolzo aquest puny tancat que s'aixeca i que amb la seva presència, amb el simple gest fa del poble classe, estableix un nivell de consciència, posa en peu la Història,.." (30)

"Joan Miró contribuí pintant un Pagès català allí mateix, en uns panells de glomerat, situats en el replà de l'escala entre la primera i la segona planta." (31)

Entre alguns dibuixos preparatoris del "Guernica" i determinats rostres de la "Sèrie Barcelona", hi ha nivells d'entrocament:

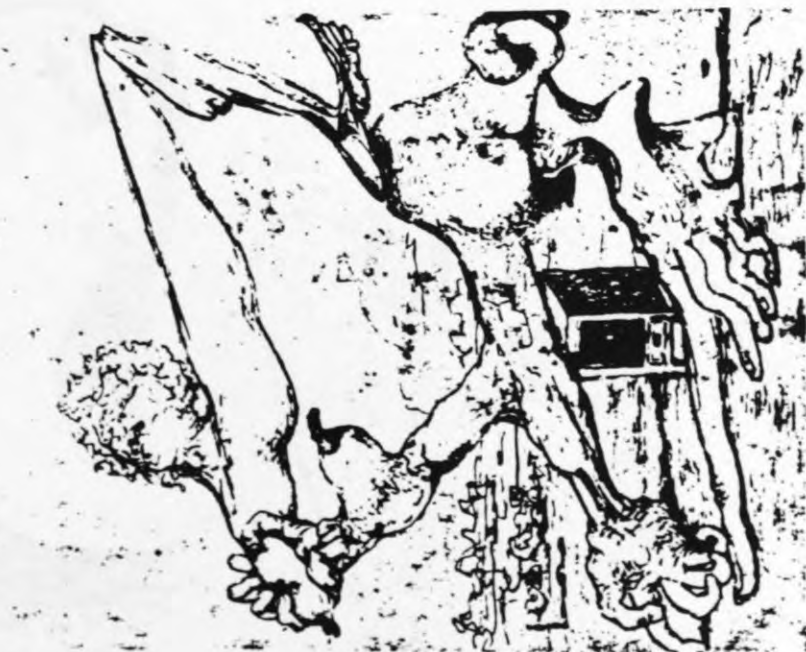
- 1.- En el primer cas, el cap del cavall picassià, té una relació formal i d'orientació. Una actitud de resistència i una mirada intensa, anàlegua a la del rostre de la litografia "Barcelona-29".
- 2.- L'esquematzació del perfil, més accentuada en Miró, dels perfils dels caps de dona, Els brams estrepitosos que afloren de les bocatges, La irradiació centrífuga i expansiva respectivament dels ulls, picassià i mironià, així com les trinitats llagrimoses en relació amb l'espargiment del llagrima del rostre de "Barcelona-25", fan sentir la mateixa emoció.
- 3.- La llengua purxent de l'un, i les dents mordaces de l'altre, en contraposició a l'agonia, i el crit de venjança de la "Barcelona-17", són el reflex d'unes circumstàncies tenses.
- 4.- La contorsió dels caps, cap a nivells superiors, i les actituds extasiants, semblen finalment clamar justícia.

No, no és possible arribar aquests nivells de similitud, si no es viuen situacions semblants.

"Davant de l'accentuació de la violència, i de l'esclat final de la guerra, Miró va donar mitja volta a la seva pintura. No solament va deixar-nos el testimoni del seu fàstic, en obres com "l'Home i la dona davant d'un munt d'excrements", sinó que va participar a la lluita amb les seves peces,..." (32) , abans esmentades, i contestant a la pregunta formulada per Raillard, de perquè no es va comprometre, com Picasso ho va fer amb "Songe et Mensonge de Franco, Miró va contestar:

"Songe et Mensonge de Franco era possible per a Picasso perquè ell era descriptiu, en tant que, jo... Tots els meus personatges són grotescos. Sí, aquell pot ser Franco. Jo començo un personatge sense pensar en Franco, i quan acabo puc dir: Aquest és Franco. Amb tota seguretat." (33) El to grotesc que al·ludeix Miró però, no s'ajusta massa, al menys a la Sèrie que estudiem, que si bé hi ha algun personatge que s'el pot calificar de jocós o burlesc, l'expressió general és més aviat seriosa.

TESTIMONIAJGE SCPE LA GUERRA CIVIL I



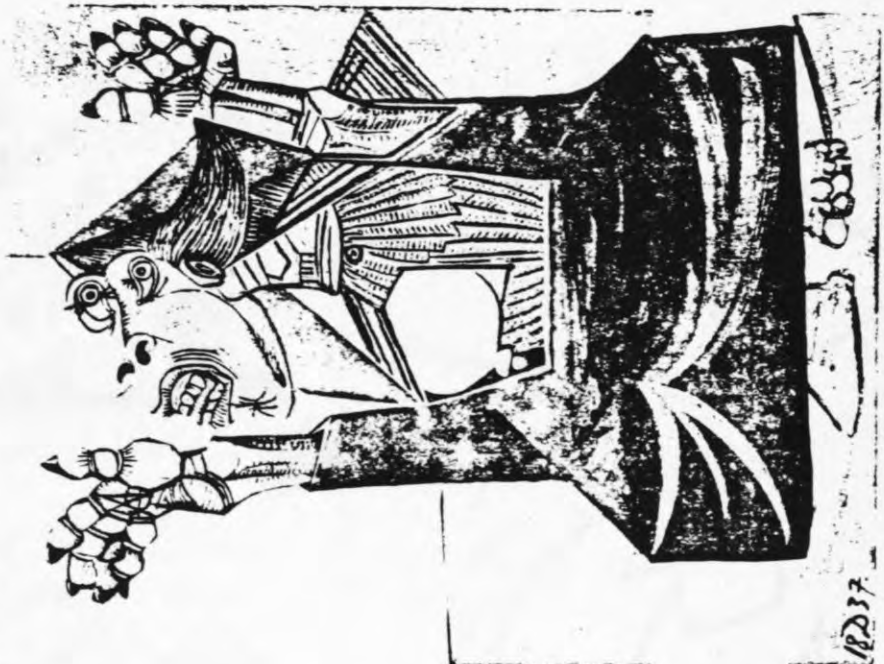
PREMONICIO DE LA GUERRA CIVIL 1934



AFUSELLAMENTS DEL 3 DE MAIG 1938



EL GUERNICA



SUPLICANT 1937



BARCELONA-R

SERIE BARCELONA 1939

TESTIMONIATGE SOBRE LA GUERRE CIVIL II.

EL GUERNICA

1937



"CAP DE CABALL" 2-V-37



1



"CAP DE DONA" 24-V-37



2



"CAP DE DONA" 28-V-37

3



"CAP DE DONA" 13-V-37



"CAP DE DONA" 20-V-37

4



SERIE BARCELONA

1939

13. CONCLUSIONS.-

El codi idiolectal es transforma cronològicament. Els orígens morfològics del llenguatge de la Sèrie, estan ja iniciats des dels anys vint. De la confrontació amb els exponents anteriors, en resulten les següents conseqüències:

- 1.- Desapareix la perspectiva.
- 2.- El traçat no és tan racional, passant a ser més expressiu, viu i gestual.
- 3.- La lluna perd l'anècdota de les flames.
- 4.- La típica i esquemàtica cua arcajada dels estels, es redueix a tres ciliacions del tipus cabellera.
- 5.- La inclinació ondulant de la flama en forma de cinta, es redueix a una ciliació filiforme que parteix d'un nucli. S'intensifica la importància d'aquest nucli.
- 6.- La cabellera desplegada del 1924, es replega en el 1930, i es cilialitza en el 1939.
- 7.- La visió perd el surrealisme dels raigs, que surten dels ulls, per passar a ser més vivificants.
- 8.- El símbol solar es descarrega de tot el carregament surrealista i anecdòtic per tornar-se més mecanicista o més corpori.
- 9.- La vagina com el sol, són els signes que més seqüències descriuen filogenicament, cosa que confirma la importància que li

mereixien, o el molt que li preocupaven a Miró, fins a trobar la conformació justa idiolectalment. El procés general, és d'alliberació, de la càrrega narrativa, fins que assoleixen unes característiques propiament gràfiques i no simbòliques.

10.- Els braços en principi en forma de nances d'àmfora, s'aniran obrint i estirant, per passar a la posició horitzontal, i acabant amb l'actitut enlairada o arborada.

11.- Els òrgans sexual masculins, en principi irreconeçibles, a la Sèrie Barcelona s'expliciten, i les cames després d'un inici racionalitzador, es sincretitzen orgànicament.

12.- Una conseqüència important morfològicament, és la correspondència estructural de diferents signes iguals de diferent semàntica, segons el context.

13.- El nombres no són arbitraris. Fins el 1930, el número que s'implanta en el sistema per estructurar les parts configuracionals dels diferents elements, és el set, originant construccions heptàmeres, en canvi en el 1939 es transformen en ternàries i quinàries.

14.- En general, creix l'anamorfisme, la delimitació, la vivificació, el dramatisme, i la llibertat. Decreixen els esquemes, la literatura, la racionalització, i la profusió.

15.- Testimonialment el vincle morfològic més estret que es dona, és amb "El Guernica". El testimoni, és molt a prop, i el crit, el plor, l'ensigna d'auxili, la mirada horroritzant, i els rostres colèrics, formen el repertori d'una experiència imborrable.

16.- Dels pictogrames seleccionats, segons l'evolució de les tres dades que es confirmen com a divisories idiolectalment, és a dir: inicis dels anys 20, principi dels anys 30, i finals dels anys 30, amb principis dels anys 40, podem extreure les següents conclusions comunicatives:

	1924	1930	1939
SOLS	CORPUSCULARS FLAMIGERS	PLANIMÈTRICS VOLCÀNICS	VOLUMINOSOS ANTENATS
TESTES	APOCALIPTIQUES	TOVENQUES	COLÈRIQUES
ULLS	PROJECTUALS	TÍMIDS	DESAFIADORS
VAGINES	RESERVADES	CORPORALS FOLIADES	OSTENTOSSES FULGURANTS
ORGANS SEXUAL MAS- CULINS	CORPUSCULARS	ENCONGITS	DISTENSATS
EXTREMITATS INFERIORS	RACIONALITZA- DES	MODELADES	SINCRETITZA- DES
EXTREMITATS SUPERIORS	RECLOSES	OBERTES	ESPLAIENTS

14.-NOTES.-

- (1) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 66.
- (2) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró llegalit, Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 44.
- (3) Idem. Pàg. 42.
- (4) PERUCHO, Juan: Joan Miró y Cataluña, Polígrafa, Barcelona, 1970. Pàg. 135.
- (5) CIRICI PELLICER, Alexandre: XXIII Premi Internacional de Dibux Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 16. (Catàleg de l'exposició del Premi esmentat) Del discurs de contestació per Alexandre Cirici i Pellicer, en motiu de l'investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa, per l'Universitat de Barcelona.
- (6) LEENER, Ernst: Symbols Sign Signets. Dover, New York, 1950. Pàg. 50.
- (7) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró llegalit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 44.
- (8) ARNHEIM, Rudolf: El pensamiento visual. (Traducció de Rubén Maserà), EUDEBA, Buenos Aires, 1976. Pàg. 207.
- (9) Idem. Pàg. 208.
- (10) PERUCHO, Juan: Miró y Cataluña. Polígrafa, Barcelona, 1970. Pàg. 135.

- (11) ARNHEIM, Rudolf.: El Pensamiento visual. (Traducció de Rubén Maserà) Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg. 210.
- (12) HERZOGENRATH, Wulf.: Bauhaus. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart, 1976. Pàg. 21. Edició abreviada del catàleg per l'exposició "50 Años Bauhaus", presentat per Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1968, i traduït -- per Antonio de Zubiaurre.
- (13) ARNHEIM, Rudolf.: El Pensamiento visual (Traducció de Rubén Maserà) Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg. 210. Sobre el nombre set glosa profusament, també:
MATAIX, Mariano.: Divertimientos lógicos y matemáticos. Marcombo, Doixareu Editores, Barcelona, 1979.
- (14) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 66.
- (15) CIRICI PELLICER, Alexandre: XXIII Premi Internacional de Dibuix Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 13. (Catàleg de l'exposició).
- (16) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit. Edicions 62. Barcelona, 1971. Pàg. 26.
- (17) PUIG, Arnau: Sociología de las formas. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pàg. 9.

- (18) CIRICI PELLICER, Alexandre.: "Entorn de l'Obra Gràfica de Miró", Fundació Joan Miró, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1981. Pàg. s/nº. (Catàleg Joan Miró / Obra gràfica).
- (19) HERZOGENRATH, Wulf.: Bauhaus. (Traducció de Antonio de Zubiaurre) Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976. Pàg. 13.
- (20) Idem. Pàg. 21.
- (21) RAILLARD, Georges.: Conversaciones con Miró. (Traducción de Carlos del Peral) Granica Editor, Barcelona, 1978.
- (22) CIRICI PELLICER, Alexandre.: XXIII Premi de Dibuix Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 12. (Catàleg de la mostra del Premi). Del discurs de contestació per Alexandre Cirici i Pellicer, en motiu de l'investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa, per la Universitat de Barcelona.
- (23) Idem. Pàg. 16.
- (24) Idem. Pàg. 16.
- (25) ABADIE, Daniel.: Salvador Dalí retrospective 1920-1980. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980. Pàg. 411. Catàleg retrospectiu. Les tableaux à l'huile de cette période sont souvent peints dans des tons relativement sombres, des bruns, des gris essentiellement, notamment les toiles de 1956,

"Le grand paranoïaque", "Cannibalisme de l'automne", et "Metamorphose de Narcisse".

De 1937 à 1941, pendant la Guerre civile d'Espagne, sa production se ralentit. Il voyage en Italie, son style et sa technique, d'une grande habilité, redaviennent -- classique, et Salvador Dalí imite en cela la démarche de Giorgio de Chirico, revenu au classicisme après sa période surréaliste.

- (26) ABADIE, Daniel.: Salvador Dalí retrospective 1920-1980. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980. Pàg. 411. Catàleg retrospectiu.
Puis lors d'une exposition de ses oeuvres à New York en 1941, il proclame son désir de "Devenir Classique".
- (27) ARNHEIM, Rudolf.: El "Guernica" de Picasso. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 37.
- (28) CIRICI PELLICER, Alexandre.: XXIII Premi Internacional de Di buix Joan Miró. Fundación Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 16. Del discurs de contestació de l'autor, amb motiu de la investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa, per la Universitat de Barcelona.
- (29) PUIG, Arnau.: Sociología de las formas. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pàg. 8.
- (30) BOZAL, V. y LLORENS, T. : España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg.64.

- (31) BOZAL, V. i LLORENS, T.: España Vanguardia artística y realidad social 1936-1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 39.
- (32) CIRICI PELLICER, Alexandre.: XXIII Premi Internacional de Di buix Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984 Pàg. 13. Del discurs de contestació de l'autor, en motiu de la investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa-- per la Universitat de Barcelona.
- (33) RAILLARD, Georges: Conversaciones con Miró. (Traducció de Carlos del Peral) Granica, Barcelona, 1978. Pàg. 221.

CAPITOL IV.-

=====

PARANGONACIONS MORFOLÒGIQUES I TIPOLOGIES PRIMÀRIES

0.- INTRODUCCIÓ.-

L'afinitat morfològica dels signes, que s'estableix entre els dibuixos dels nens i alguns grafismes i estructures del vocabulari que Miró emprà, són evidents. Aquests nivells de parentiu morfològic tan accentuats, que són l'objecte d'estudi d'aquest capítol, fan palesa la proximitat, identificació, o recuperació perceptiva de Miró, envers la dels nens.

No se sap, o al menys no hi ha constància de la possibilitat d'alguna vinculació o admiració especial de Miró pel món dels -- nens, exceptuant les vivències directes dels seus dos néts David, i Emili, que a l'any 1966 tenien set i nou anys, (1) però que no justifica de cap manera el fet gramatical, donat que sorgeix molt abans que aquests poguessin existir. En canvi, sí que pot esdevenir-se un descobriment o una mutació, mitjançant la seva filla Dolors, que va néixer el 17 de juliol de 1931 a Barcelona. (2)

Per altre banda, durant els anys de la primera Guerra Mundial, és un fet que a Catalunya hi havien més de quinze escoles entre públiques i privades que seguien el mètode Montessori, que havia estat aplicat per primera vegada a Espanya a la Casa de Maternitat, l'any 1913, (3) i que preconitzava la importància de la creació artística del nen entre altres aspectes creatius. Fet que podria haver incidit en els plantejaments plàstics de Miró.

O bé, hem de considerar que aquesta gramàtica, és fruit --- d'una capacitat d'abstreure's del món per a recuperar el contacte de la seva infantesa, tal com Arno Stern, ens exposa:

"L'adult, privat del llenguatge plàstic primari, no havent desenvolupat en la mesura de la seva maduració general els medis d'expressió -el seu llenguatge plàstic- es troba paralitzat davant la fulla blanca

com un actor que no sap el seu paper. Podrà retrobar aquests mitjans?. Necessitaria bastant humilitat per a poder abstreure's del món que ha elaborat i retrobar el punt de contacte amb la seva infància, època de totes les possibilitats. Ha de retrobar el filó de l'expressió espontània. No és impossible que ho logri. No obstant, no és significatiu que hagi de renunciar al control de sí mateix per aconseguir-ho?. (4)

De moment no disposem de proves o dades suficients com per poder afirmar una hipòtesi d'aquesta naturalesa, el que sí és cert és que el seu procés creatiu es produeix sense ruptures, i que -- molts dels signes primigenis estan latents en etapes anteriors -- molt més objectuals, com hem pogut constatar en el capítol precedent, que les mutacions són conseqüència d'uns grans períodes de maduració, i que el seu llenguatge és coherent amb ell mateix. -- Així opina Antoni Tàpies:

"El valor de l'obra de Joan Miró, com la de tot gran artista, és funció de les seves qualitats humanes. L'obra i l'artista formen un tot. Les seves creències, les seves actituds cíviques, les seves fidelitats, les seves esperances..., són també un ensenyament per a la societat...".(5)

Els dos primers epígrafs, versen sobre els vincles caracterològics que s'implanten entre grafismes i imatges puntuals de la Sèrie, amb altres que es corresponen fidelment, fet per nens. Els altres, giren entorn de les parangonacions tipològiques fonamentades amb els estudis de l'expressió plàstica del preescolar, de -- Rhoda Kellogg.

Som conscients de que aquests nivells de parangonació, constitueixen un fet particular més o menys curiós que hem constatat, però que en cap cas no volem pressuposar que Miró s'inspirés en la representació dels nens. Són el testimoni d'unes imatges, que donades les seves característiques morfològiques, verifiquem uns nivells destacats d'identificació. Nosaltres creiem que encara - que es doni com a fet posterior el llenguatge que analitzem, valia la pena de donar-li l'èmfasi oportú, tot i considerant l'anunciada capacitat de recuperar la percepció d'estadis perceptius primaris, afirmació que en un moment determinat hem suscrit per la seva contundència comparativa, però que creiem que és molt difícil anar contra l'ordre ontogènic natural.

1.- PARANGONACIÓ MORFOLÒGICA PRIMÀRIA I.-

És característic dels nens, utilitzar reiteradament unes formes determinades, que fan la funció de patró

"Paral·lelament al repertori disponible de formes i esquemes, el nen desenvolupa a vegades fixacions, caracteritzades, segons Mühle (1967), com patrons estereotipats". (6) En aquest sentit, constatem també en el llenguatge de Miró, la presència de traçats que ultrapassen els seus propis atributs morfològics per adquirir a nivell de l'espai compositiu, la dimensió de ritme o de compàs.

Després de l'etapa de condensació de línies, en el nen, se n'obre una caracteritzada pel moviment:

"Unes petjades de moviment indeterminades es converteixen en línies amb direcció, línies rectes, línies zig-zaguejants." (7)

"El tatxar línies amb altres línies és típic d'aquesta època. Tot sovint apareixen formes cruciformes. En la creu pura (Grözinger) el nen gaudeix de les direccions cardinals -vertical i horitzontal-..." (8) És justament aquesta descripció gràfica la que respon al grafisme per excel·lència de Miró, -l'estel linial- i que compleix a més a més amb la funció abans esmentada de patró. Recordem a la Sèrie Barcelona, si troba present en un 96%.

Altres grafismes de similars característiques, encara que de menor incidència, són els tres del quadre. El grafisme 1, que apareix en una incidència del 20%, és un típic esquema linial que -sorgeix també en les representacions infantils dels quatre anys, sigui formant un sol arc, o bé dos. És doncs, una representació també emprada per Miró, com hem pogut apreciar.

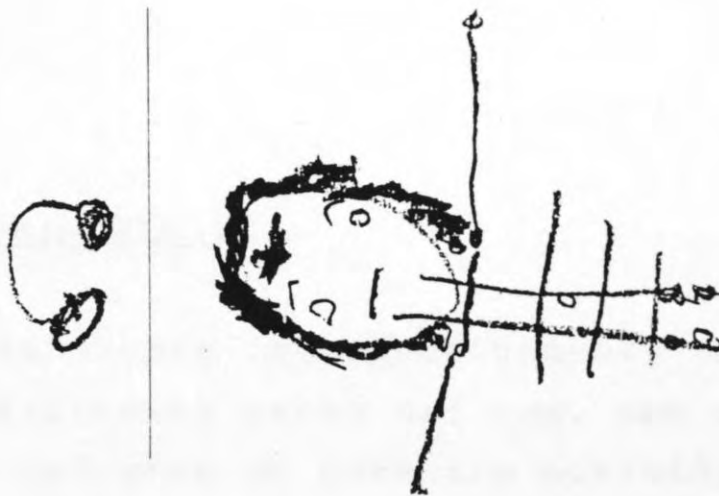
La connexió dual rectilínia, (grafisme 2), és de fet més primari que l'anterior. Sorgeix als tres anys, orientat horitzontalment. Sol aplicar-se com element complementari de les figures fent la funció de braços. Miró l'usa individualment i en sentit vertical, principalment.

El tercer grafisme (escalar), que s'obté per l'encreuament de varis elements com l'anterior, no s'evidencia directament en una etapa infantil, però sí independenment fent la funció de tronc de les figures, en canvi Miró el presenta com a element estructural individual.

Aquests són els tres grafismes que dins de la Sèrie, ofereixent més compenetració morfològica, amb els d'etapes inicials de desenvolupament cronogràfic.

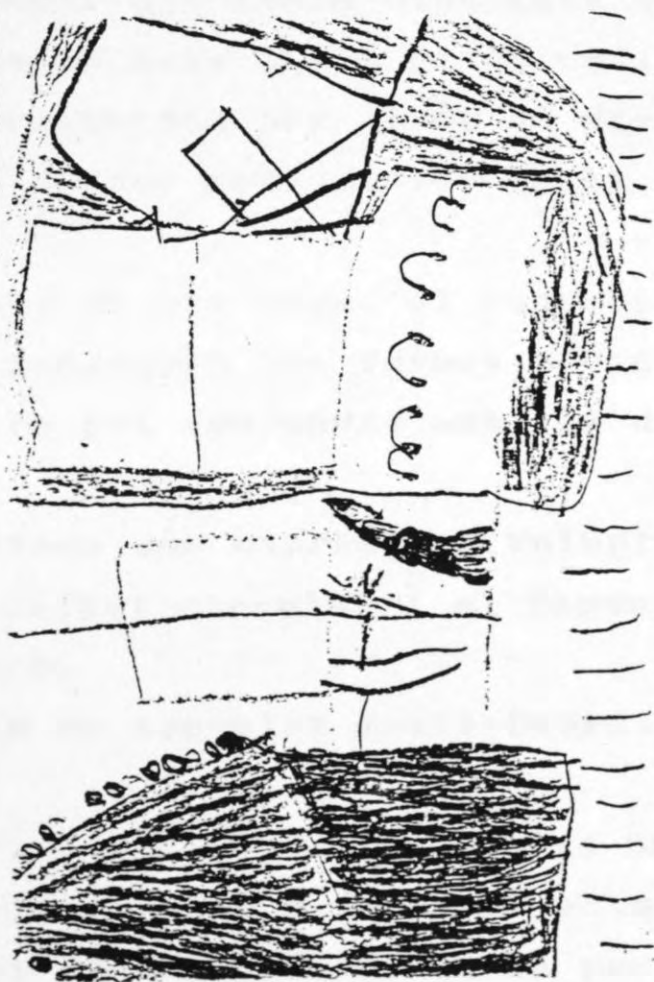
PARANGONACIO MORFOLOGICA PRIMARIA I.

NEN 4 ANYS



MIRO 46 ANYS

NEN 4 ANYS



NEN 3 ANYS



2.- PARANGONACIÓ MORFOLÒGICA PRIMÀRIA II.-

A uns nivells més evolucionats cronogràficament, cap als set anys, el nen dissenya les diferents parts del cos, amb un esquema tisme digne de considerar, pel grau de parentiu morfològic que -- s'estableix en les mateixes parts mironianes.

En primer lloc, l'ull, si ens remuntem al 1924, Miró, el representa sense parpella i amb tres raigs que surten de la pupil·la. Curiosament, el nen també té l'idea de representar el fenòmen de la visió mitjançant els raigs. Daucher ens explica l'experiència de la seva filla:

"La meva filla de tres anys i mig va trobar una fulla de paper que tenia dibuixats una sèrie de rectangles, a cada un dels quals hi va col·locar una sèrie de raigs. -- Preguntada per allò, va dir que es tractava de finestres per medi de les quals es podia mirar." (9)

Els nens de set anys, el representen amb unes parpelles lanceolades i remarquen les formes orbiculars de les pupil·les de tal manera que es pot confondre amb els de Miró.

Els pitams són expressats voluptuosament, i els mugrons destaquen per l'èmfasi circular i el tamany, de la mateixa manera que ho fa en Miró.

Tal com va senyalar Meili-Dworetzki, referint-se als caps de figures

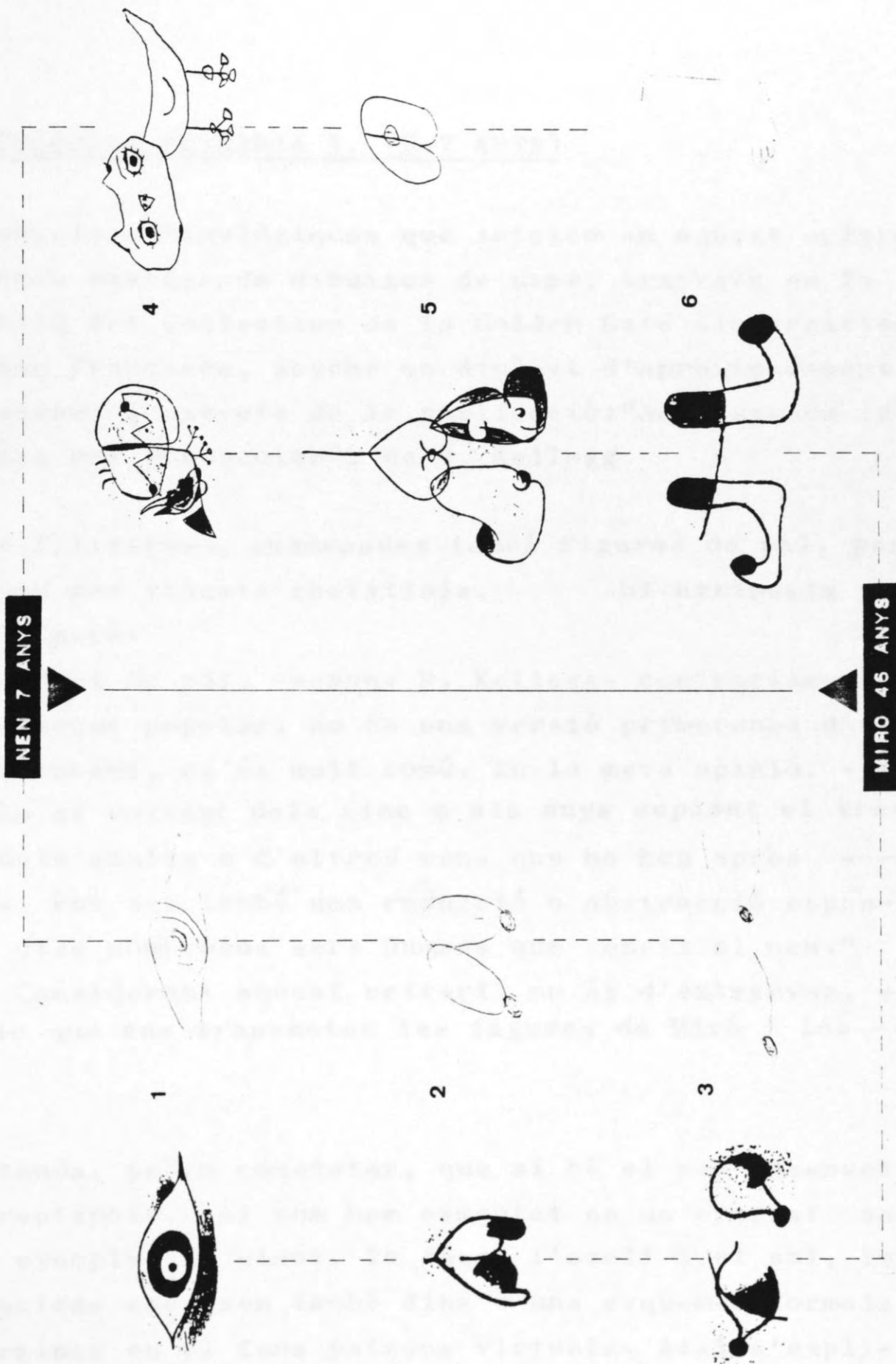
"...en això també hi juga un important paper el fet que el cap, com a forma especialment clara i definida, ocupi el primer lloc en la percepció infantil." (10) És lògic considerar-ho en el cos humà, doncs el cap té unes proporcions considerables en relació a la resta del cos. Però és que -

aquest tipus de percepció, tant el nen com el mateix Miró l'apliquen igualment a les figures d'animals. L'ocell, per exemple, -- apareix aquí amb un cap voluminós, com en les figures anomenades "cefalòpedes" (primera forma de representació del ser humà).

Una de les parts del cos més ocultes, són les matjes, que Miró representa mitjançant la forma de cor invertida, és també semblanment representada pel nen, figurant l'obertura de l'anús entre mig dels lòbuls amb una importància considerable i paral·lela.

En el cas de les extremitats inferiors, si descartem el tipus de pal i punt que es dona als quatre anys, de la mateixa manera que als quarant -sis de Miró, podem afirmar que als set anys el nen va més enllà que Miró, en el sentit que distingeix els cinc apendix dels dits, mentre que Miró, no ho fa en cap cas, encara que ho faci alguna vegada amb les mans.

PARANGONACIO MORFOLOGICA PRIMARIA II.



3.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA I. (5-7 ANYS)

Les parangonacions tipològiques que iniciem en aquest epígrafe, són fetes sobre mostres de dibuixos de nens, arxivats en la Rhoda Kellogg Child Art Collection de la Golden Gate Kindergarten Association de San Francisco, segons un dipòsit d'aproximadament un miliò de dibuixos, i extrets de la publicació: "Anàlisis de la expresión plástica del preescolar", de R. Kellogg

Les figures filiformes, anomenades també figures de pal, per estar configurades per traçats rectilinis, hi atribueix un caràcter primari, però:

"L'home fet de pal, -segons R. Kellogg- contràriament a la creença popular, no és una versió primerenca d'una figura humana, ni és molt comú. En la meua opinió, --- s'aprèn al voltant dels cinc o sis anys copiant el treball dels adults o d'altres nens que ho han après ---- d'ells. Pot ser també una reducció o abstracció espontània dels nombrosos sers humans que coneix el nen."

(11) Considerant aquest criteri, no és d'extrenyar, el vincle morfològic que ens transmeten les figures de Miró i les -- dels nens.

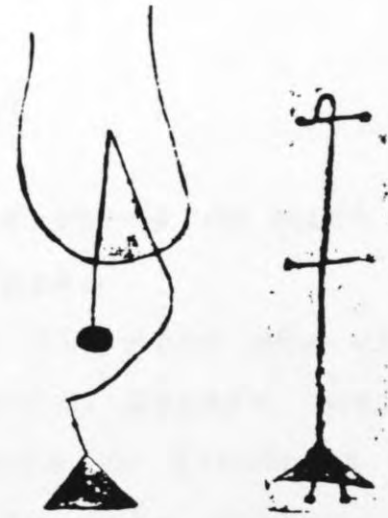
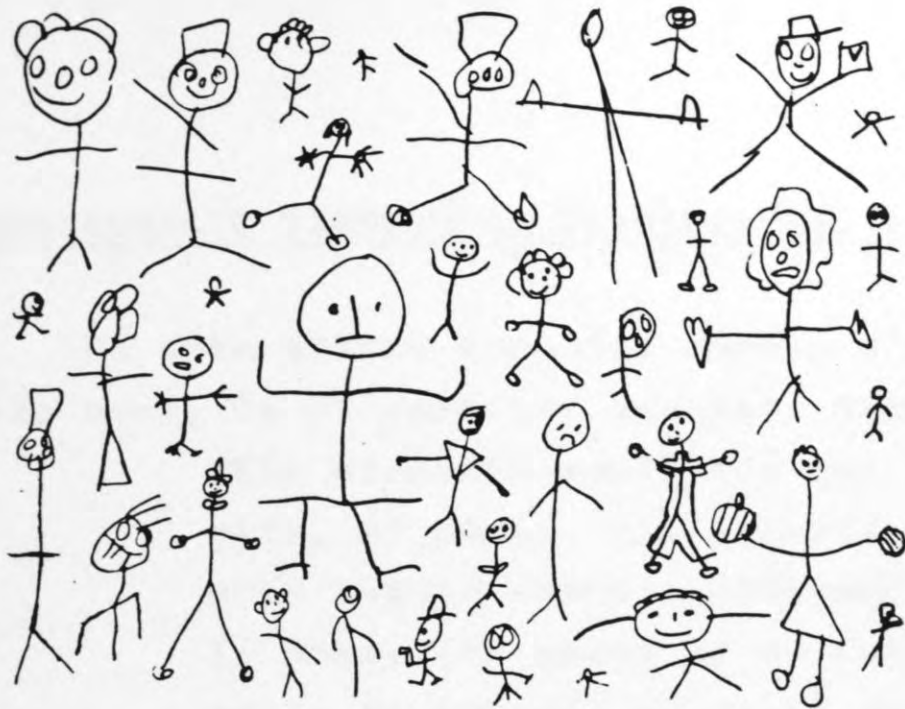
Per altra banda, podem constatar, que si bé el nen desenvolupa patrons estereotipats, tal com hem esmentat en un epígraf anterior, com per exemple, el ninot, la casa, l'ocell i el sol, les seves representacions encaixen també dins d'uns esquemes formals bàsics que determinen en el fons patrons virtuals. Així s'expliquen les figures d'encaix circular i de predominància triangular.

Les primeres estan estructurades radialment, és a dir, les extremitats es disposen entorn d'un nucli troncal de tal manera

que es poden circumscriure dins d'un cercle.

Paral·lelament hi ha un tipus d'estructura que mostre la forma triangular, que s'obté per l'unió horitzontal de les rectes convergents (que fan d'extremitats inferiors i tronc alhora), unides directament al cap, o bé a partir del triangle, al qual se li adossen les extremitats. Cal destacar l'absència de coll, en aquesta etapa, i de les extremitats superiors de vegades, tal com Daucher ens confirma: "Tot sovint queden sense reflexar braços i mans" (12), així com la síntesi esquemàtica puntiforme dels peus.

ARANGONACIO TIPOLOGICA PRIMARIA I. 5-7 ANYS



FIGURES FILIFORMES



FIGURES D'ENCAIX CIRCULAR



FIGURES DE PREDOMINI TRIANGULAR

4.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA II. (4-7 ANYS)

Un dels altres aspectes comuns d'algunes figures de Miró i dels nens, és el caràcter asexual. Segons Kellogg:

"Els elements anatòmics que dibuixen els nens són els pits, el penis, els cabells i l'embaràs. Encara que els nens puguin veure i conèixer l'anatomia de l'home i de la dona, certament no es fomenta entre ells -potser ni se'ls ho permet- el desig de reproduir els signes corporals del sexe, amb excepció de la llargada dels cabells. Es estrany el dibuix d'un penis en part -sens dubte- - pel tabú dels adults ..." (13)

Aquest no és evidentment, el cas de Miró, que com hem pogut apreciar són nombroses les figures fàl·liques i encara molt més les del sexe femení. Però sí, que en el present grup indefinit en --- aquest sentit, mostra un nivell d'ambigüetat que les fan parangonables a les dels nens, propiament asexuals, per les raons esmentades.

Contràriament, quan les condicions de l'entorn semblen propícies, veiem que el nen es capaç de sublimar els impulsos com Miró ho fa mitjançant la tendència erectiva dels sexes, normalment. Schuster, ens comenta un cas que il·lustra el procés esmentat, in format per Kramer (1.975) :

"... entre un grup de nens s'originà una ferotge competència per veure qui era capaç de modelar amb fang el penis més gran. L'habitació va quedar totalment desfeta i va haver d'intervenir la professora per acabar aquell --succès". (14)

"La barreja d'impulsos agressius i sexuals va ser sublimada mitjançant una representació simbòlica, cap a una forma de conducta socialment valorada. " (15)

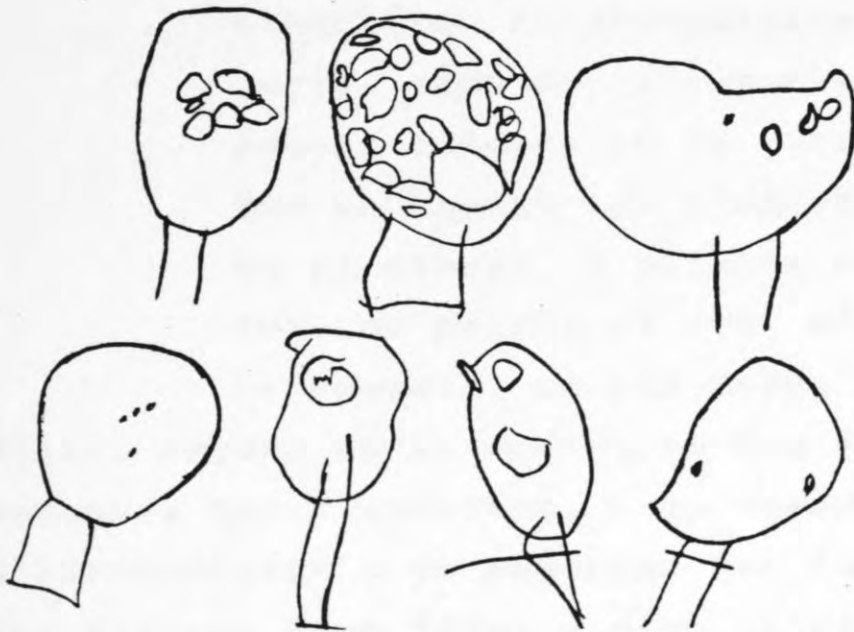
En el procés creatiu del nen sorgeix també un tipus de figures sense braços. Paral·lelament, Miró mostre figures similars, caracteritzades per la forma de bust, en les que destaca la forma del cap sobre d'un suport rectangular o triangular rectilini, que pot ser conseqüència d'una reducció esquemàtica en el cas de Miró, però en canvi, les figures dels nens mostren un traçat molt rudimentari per considerar-les més o tan evolucionades gràficament. El fet de l'absència de braços i mans és interpretat per Daucher:

"...participen tan del procés creatiu, que pel que es veu la seva objectivació representativa resulta la més difícil. Se'ls hi oblida perquè, en el moment de dibuixar, la seva existència no és conscient." (16) En aquest sentit, constatem que Miró és molt sobri també, alhora de representar mans i braços.

Com a contraposició, hi ha altres figures que enarboren unes mans solars radiants, que semblen voler manifestar vigoria, i que es donen naturalment, en un nivell molt més evolucionat del procés creatiu (6-7 anys). Aquí Miró, també mostra l'esquema palmiforme semblant, al que manifesten els nens.



FIGURES ASEXUADES



FIGURES SENSE BRACOS



MANS SOLARS



5.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA III. (4-7 ANYS)

L'èmfasi, l'accentuació, la deformació o exageració de diferents punts o àrees del cos constants, que superen el convencionalisme formal-proporcional del cos, ens porte a considerar l'interès de Miró envers l'especte emocional, més que no pas el formal. De la mateixa manera, per Schuster i Beisl:

"Els nens solen escollir com a models per els seus dibuixos els objectes dels seu entorn immediat. Aquesta elecció no ve determinada per la complexitat de l'objecte, sino per l'interès que desperte en el nen. Però aquest interès no és dirigeix a l'especte formal, ja que en aquest cas l'adult hauria de reconeixer també en el dibuix, l'objecte representat, el que, malgrat tot, no passa; el nen, més bé, està unit a l'objecte representat en una forma emocional." (17) Per aquest motiu, segons on se centra el seu interès de l'entorn o de les persones que l'envolten, a la vegada que va assolint nivells --- d'aprenentatge i de maduresa per tant superiors, representarà -- les figures d'un tipus o d'un altre, destacant un aspecte o un altre. Aquestes variables tipològiques, són presents en els personatges de Miró. Veiem-ne altres exemples:

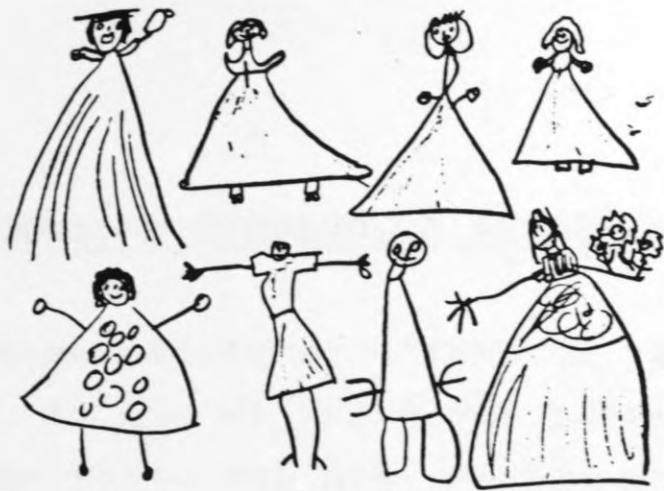
Cap als 5-7 anys, hi ha un predomini del cos envers el cap, que reste insignificant (d'agulla) per contra de la preponderància de la resta del cos. Miró, té caps d'agulla amb cossos on semblen configurats per a revelar el sexe flamejant.

Com a contraposició dels 4-7 anys, sol abundar els caps --- grossos. Com hem dit abans la proporció s'orienta per allò que es considera més important. En un primer nivell, els caps no són explícits internament. De mica en mica, aniran formalizant i donant

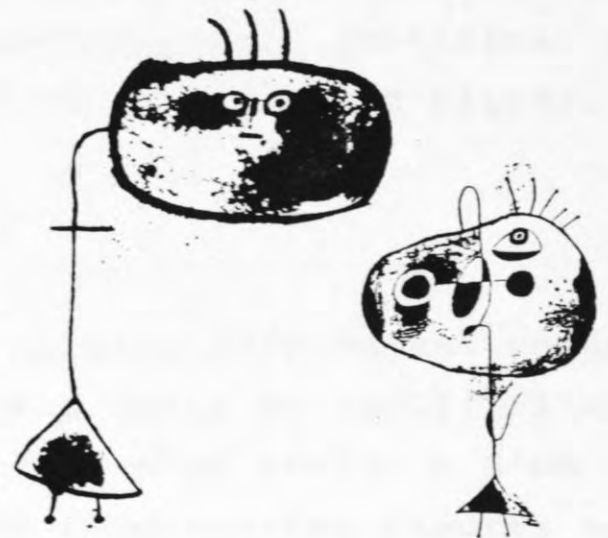
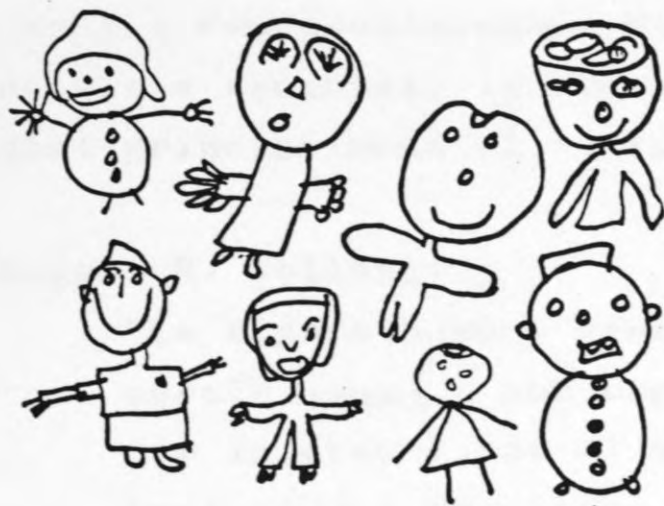
expressió al contingut. Miró, té autèntica obsesió pels caps, que a vegades s'imposen com a centres de la composició global. El que passa, és que per la seva condició d'adult, té la capacitat de -- considerar interessos contraposats alhora, sigui per necessitat, o bé per extratègia compositiva, fent cohabitar en un mateix espai temporal, caps d'agulla, caps grossos, figures filiformes, -- figures sense mans, amb altres de grans palmells, etc. etc.

Si bé, en l'epígraf I, hem considerat les figures filiformes, com a exponen d'un inici d'abstracció primària, tenim com a contraposició unes figures, en el que els cossos són modelats per medi d'un contorn únic. També aq^ueste variable estructural, es dóna en el repertori dels personatges de Miró.

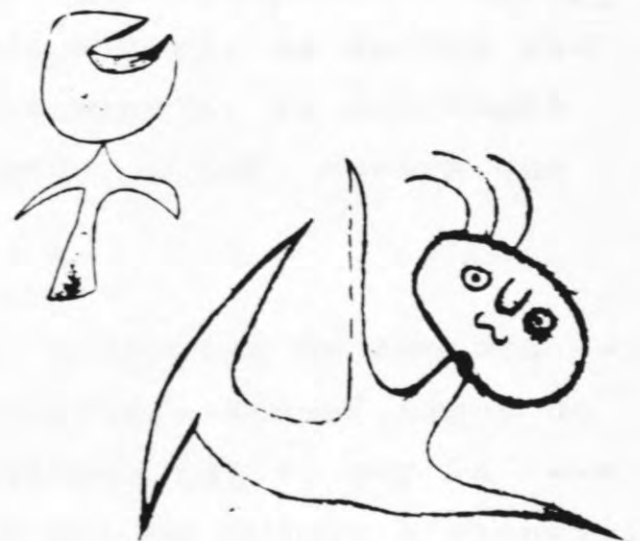
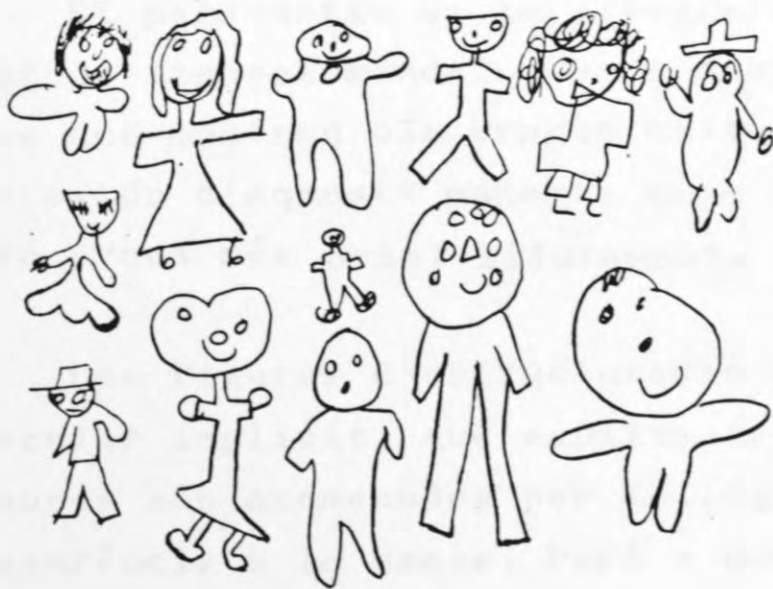
PARANGONACIO TIPOLOGICA PRIMARIA III. 4-7 ANYS



CAPS D'AGULLA



CAPS GROSSOS



COSSOS CONTORNEJATS

6.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA IV. (4-8 ANYS)

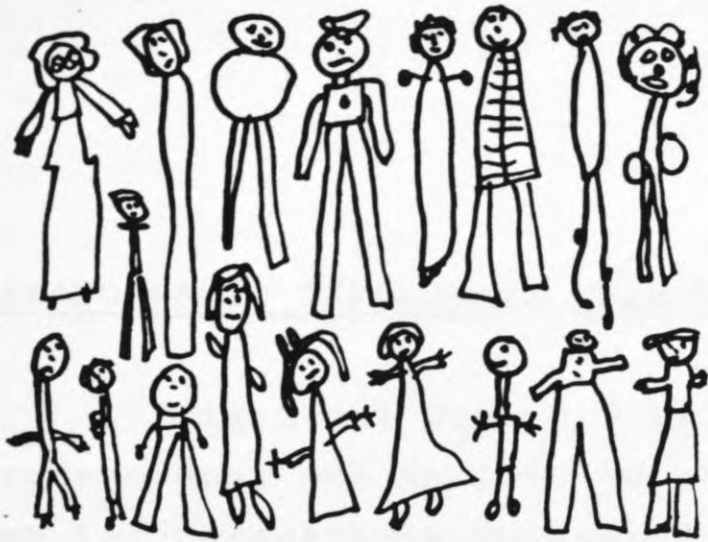
Quan el centre d'interès, gira entorn de l'altura de les persones, fa que es vegin més altes del compte. No oblidem que el - punt de vista del nen, per la seva reduïda estatura, li fa percebre l'entorn en una perspectiva quasi de granota, per tan, atípica des del punt de vista de l'adult, que origina un allargassament de les extremitats de les figures, o bé un estirament excésiu del tors, en les representacions. Miró, sense que pugui justificar el punt de vista esmentat, igualment manifesta l'augment d'alçada, expandint principalment el tors.

Segons R. Kellogg:

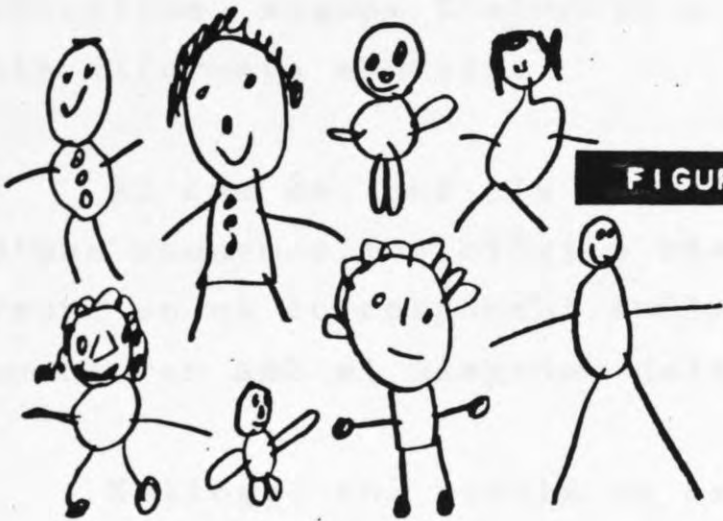
"La figura humana mandaloide encaixa perfectament en un cercle creuat, amb cap, braços i cames en equilibri -- com la creu i tot el conjunt dins d'un cercle o d'un òval." (18) Nosaltres preferim anomenar-les figures -- d'equilibri binari. Característica tipològica aquesta, que requereix una visió frontal de les figures, i que Miró satisfà.

El personatge de la litografia B-20, que acompanya l'agrupament de figures mandaloides o d'equilibri binari, és de les poques que mostren els braços caiguts. A la vegada, el nen també els extén d'aquesta manera, quan vol evocar el Sol, encara que Miró evoca més avial lliurament.

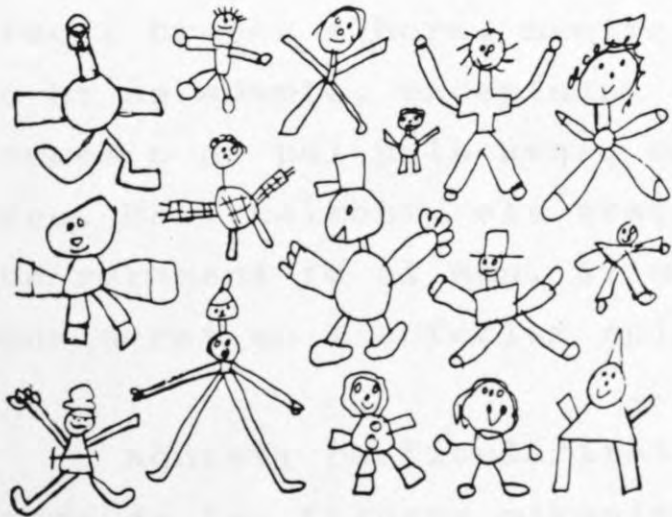
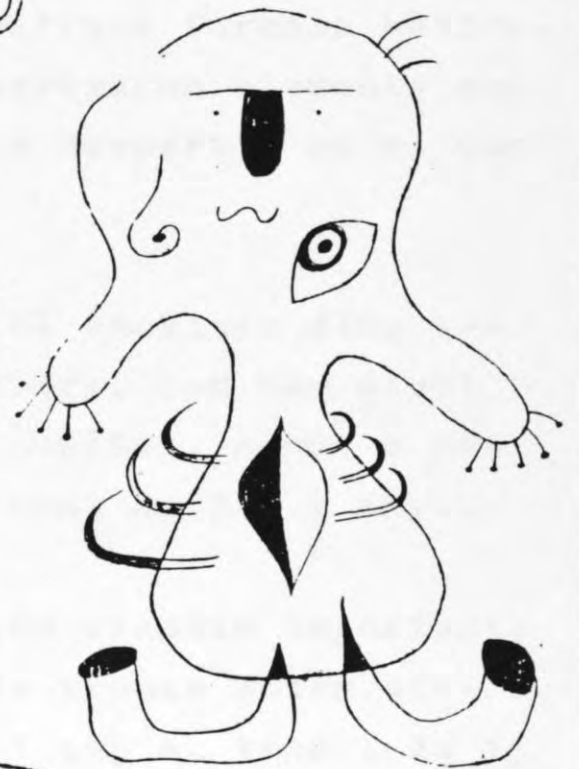
Les figures d'estructuració radial, comporten un contorn -- circular implícit, que explica les distorsions. Aquest tipus de figures són anomenades per Kelloggs ballarines (19), per la --- suggerència a la dansa. Però a nosaltres ens ha cridat l'atenció, l'actitut expansiva, elevada dels braços, i especialment l'ingravedesa, espectes tots ells, tan típics de Miró.



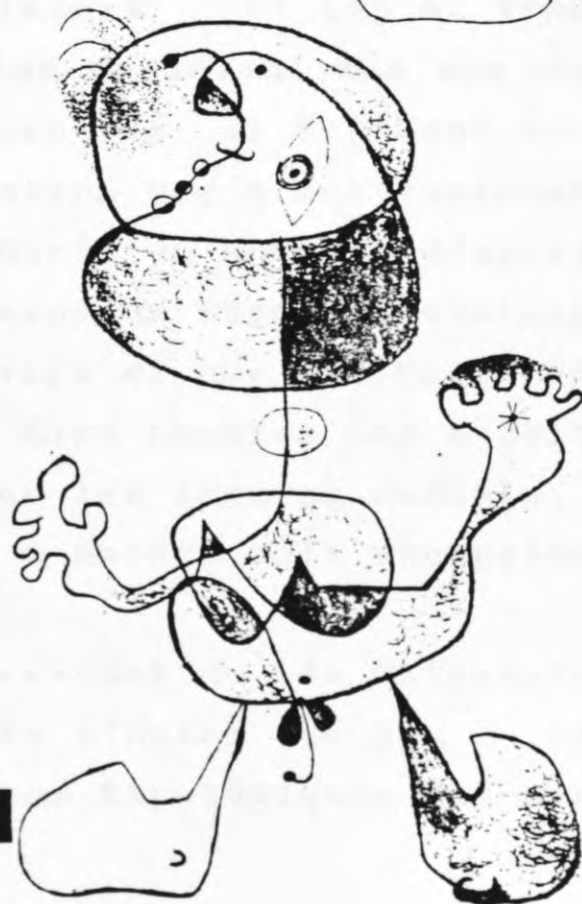
FIGS. ALLARGASSADES



FIGURES D'EQUILIBRI BINARI



FIGURES D'ESTRUCTURACIO RADIAL



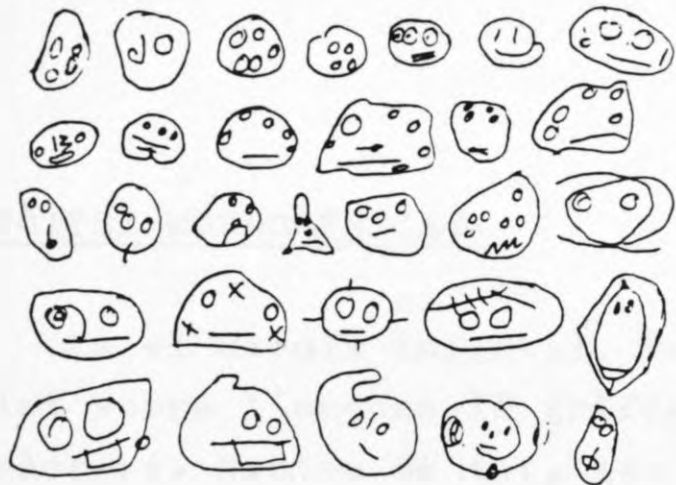
7.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA V. (4-7 ANYS)

L'origen del primer dibuix infantil, després de les corresponents etapes del gargot, es manifesta per medi del diagrama oval, amb les respectives variables que aquest permet. La primera forma tancada vol expressar, o millor dit sintetitzar la figura sencera, que pot encaixar també dins d'altres patrons formals bàsics. Posteriorment li creixeran apèndix i se li agregaran elements explícitius, segons l'atenció o preocupació que despertin en el nen els diferents sentits.

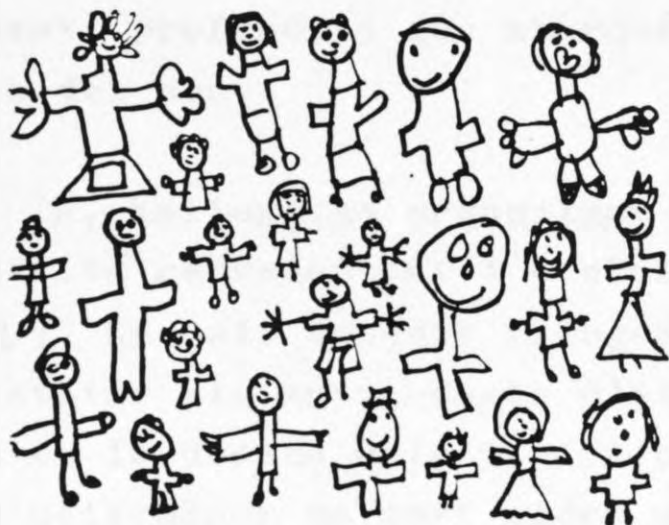
El cas és, que els rostres de Miró, si bé encaixen dins --- d'uns esquemes morfològics bàsics molt més clars, com hem pogut veure en el corresponent anàlisi del primer capítol, a més a més encuadren amb el diagrama dels rostres dels nens de 3 a 4 anys.

Kellogg, ens revela un aspecte del procés creatiu important: "Segons les meves observacions, els troncs solen afegeir-se al cap. Quan s'afegeix el cap al tronc, la figura resultant sol semblar un animal més que una figura humana." (20) De totes maneres, és freqüent en el nen, que utilitzi una creu grega, o llatina per a solucionar el --- troc i braços alhora, mentre que Miró, en aquesta disposició no hi és adepte, exceptuant els casos de figures totalment fili-formes o de pal pels nens, on llavors sí que mostra la forma de creu. Habitualment, els braços de Miró apunten cap a dalt, cosa que rarament fa el nen, si no és en les figures radials, tal com considerat en l'anterior epígraf, i encara molt excepcionalment.

Aquesta particularitat direccional de les extremitats superiors de les figures mironianes, és l'única que hem constatat, que es contraposi de les expressions tipològiques del nen.



ROSTRES



CONTRAPOSICIO DIRECCIONAL BRACOS



8.- HIPÒTESI MORFOGÈNICA.-












En el dibuix infantil, varis psicòlegs i pedagogs han especulat sobre l'ordenació gràfica segons l'evolució dels diferents caràcters. Dintre de tot, les probabilitats de fixar un ordre coherent del llenguatge gràfic del nen, es pot copsar bastant bé en el sentit que es pot medir en el temps, les corresponents transformacions. Tot i així, sembla improbable poder definir un model evolutiu exacte. Per a lograr-ho s'exigiria un seguiment individualitzat, profund, i que abarqués la totalitat de la producció gràfica del nen.

R. Kellogg, ha organitzat a partir dels primer gargots, unes gestalts representant l'evolució probable de les figures humanes. (21) Ens els estudis filogènics del segon capítol, hem pogut constatar els antecedents d'alguns grafismes de Miró, que s'originen en la dècada dels vint i primers anys trenta, el que ens permet determinar un cert ordre d'aparició en el procés.

Si considerem globalment els diferents nivells de parangonació tipològica i donats els estrets vincles morfològics que s'estableixen, podem comprovar una vegada més que els nivells evolutius que proposa Kellogg s'ajusten bastant als nivells d'aparició cronològica dels diferents caràcters gràfics de Miró. Dels onze nivells caracterològics definits, els quatre primers es donen intercaladament o s'interrelacionen entre sí formant un bloc, que queda constituït per elements gràfics que podem anomenar autònoms, més bé simples. La resta de nivells, formen un bloc més complexe d'estructuració. En síntesi tenim els següents nivells:

1.- Traçats gargotejants: clarament manifestats mitjançant les textures, sinònimes d'alguns gargots infantils. També dels grafismes que hem anomenat mixtes per la indefinició objectual, i a més a més els ideogrames.

- 2.-Grafismes geometritzants: primers esquemes gràfics d'encreuament, radiació, i els més polèmics, obtinguts per la connexió bipuntiforme, conseqüència d'haver seguit un procés molt accentuat.
- 3.- Combinacions i estructuracions: caracteritzats per grafismes més mòbils i per estructuracions d'origen objectual, però transformades de tal manera que ha perdut el caràcter significatiu, en alguns d'ells.
- 4.- Figures expansives: compostes per elements que d'alguna manera estan previstos d'apèndixs, a vegades naturals, a vegades artificiosos, i a vegades simbòlics. Si bé els grafismes esmentats, es donen en anterioritat a la Sèrie Barcelona, els que venen a continuació són inèdits. D'aquí que haguem marcat una doble línia divisòria.
- 5.- Rostres: de tipologia propiament inèdita, que corresponen a l'etapa de les cares i figures solars dels infants.
- 6.- Figures humanes fonamentals: de caràcter filiforme que corresponen a les de tipus de pal infantil.
- 7.- Figures filiformes: més evolucionades i que capten les tres parts del cos: cap, tronc i extremitats.
- 8.-Figures acotades: o figures tipus bust, sense braços, que també es donen en una etapa infantil.
- 9.- Figures corpòries planes: en les que hi ha un domini més equilibrat de la magnitud de les diferents parts del cos, delimitant clarament unes àrees.
- 10.- Figures amb atributs: on els signes externs adquireixen una forta significació, bàsicament centrada en els sexes.
- 11.- Figures de generació global: que ultrapassen la bidimensionalitat delimitada per parts o àrees, per passar cap a una estructuració global per generació contínua linial en l'espai.

<p>11 FIGS. DE GENERACIO GLOBAL</p> 	<p>10 FIGS. AMB ATRIBUTS</p> 	<p>9 FIGS. CORPORIES PLANES</p> 	<p>8 FIGS. ACOTADES</p> 	<p>7 FIGS. FILIFORMES</p> 	<p>6 FIGS. HUMS. FONAMENTALS</p> 	<p>5 ROSTRES</p> 	<p>4 FIGS. EXPANSIVES</p> 	<p>3 COMBINACIONS I ESTRUCTURACIONS</p> 	<p>2 GRAFISMES GEOMETRITZANTS</p> 	<p>1 TRACATS GARGOTEJANTS</p> 
--	--	---	---	--	--	--	---	---	---	---

9.- CONCLUSIONS.

Sense pretendre l'existència d'una influència directe amb l'idiolecte del nen, però sí una atracció o captivació probada per la conservació de dibuixos de la seva filla Dolors, en els carnets de notes de l'any 1932. Aquesta descoberta significa quelcom més que admiració, i investigar l'abast de les seves conseqüències, és encara un problema pendent, però de moment nosaltres podem --- assegurar un determinat tipus d'inferència de l'ideolecte esmentat, així com també d'altres com podrem veure més endavant. De moment podem apuntar el següent corol·lari.

1.- L'existència de signes propiament primaris en el seu idiolecte.

2.- Encara que sense el concepte semàntic d'alguns signes, el nen engendra paral·lelament, estructures idèntiques.

3.- Aquesta correspondència morfològica s'inicia ja als tres anys de vida, i continua fins els set, on pels resultats de les imatges, hom ha de pensar amb una paral·lela visió espacial i formal planimètrica dels cossos.

4.- Els esquelets o esquemes estructurals de les etapes infantils que defineixen diferents tipologies, encaixen amb el mateix caràcter sincrètic i configuracional.

5.- Els trets d'aquestes tipologies que hem recapitulat són les senyals següents: la filiformitat, l'encaix circular, la conformació bàsica triangular, la mínima expressió de les extremitats, la magnificació de les testes, la mutilació dels braços, l'asexualitat d'un sector de figures, la radiació solar de les mans, la

dilatació dels troncs, l'unificació de les parts del cos formant un tot, els caps d'agulla, l'allarguissament dels esquelets, i -- l'estructuració radial de les parts del cos.

6.- Tanmateix, podem identificar l'actitut dels braços, fins el nivell horitzontal, disposició típica de l'idiolecte del nen, en canvi aquesta no passa al nivell enlairat o arborat vindicant de Miró.

7.- La hipòtesi d'una influència idiolectal, resulta tàcita a nivell d'imatges, i la correspondència, a més de les senyals esmentades, carològica, fa que les diferents configuracions es puguin classificar tipològicament, i una vegada més la identitat compareix segons cadascuna de les etapes evolutives del llenguatge del preescolar.

10.-NOTES.-

- (1) PORCEL, Baltasar: "Joan Miró o l'equilibri fantàstic", Serra - d'Or, Barcelona, Any VIII, nº 4, 15-IV-66. Pàg. 45.
- (2) MIRÓ, Joan i altres: Joan Miró: Anys 20, Mutació de la realitat, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona, 1983. Pàg. 109. Catàleg 90è Aniversari.
- (3) VALLÈS, Edmon: Història gràfica de la catalunya contemporània 1888-1931. Edicions 62, Barcelona, 1976. Pàg. 277.
- (4) STERN, Arno: El lenguaje plástico, Estudio de los mecanismos de la creación artística del niño, Kapelusz, Buenos Aires, 1965, Pàg. 36-37.
- (5) TAPIES, Antonio: "L'ensenyament de Joan Miró", Joan Miró: --- Anys 20: Mutació de la realitat, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1983. Pàg.12. Catàleg del 90è Aniversari.
- (6) SCHUSTER, M. i BEISL: Psicología del arte, Blume, Barcelona, 1982, Pàg. 163.
- (7) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg, 104.
- (8) Idem: Pàg. 104.
- (9) Idem. Pàg. 106.
- (10) Idem, Pàg.106.

- (11) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979, Pàg. 118. Els estudis i la profusió de dades que ha permès a Kellogg, definir els agrupaments tipològics dels grafismes dels nens, ens ha fet possible interrelacionarlos directament amb els de Miró, i descobrir la sèrie de parangonacions desenrotllades, amb les seves corresponents identifications,
- (12) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 106.
- (13) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979. Pàg. 181.
- (13) SCHUSTER, M. i BEISL, H.: Psicología del arte. Blume, Barcelona, 1978. Pàg. 66.
- (14) Idem. Pàg. 66.
- (16) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg, 106.
- (17) SCHUSTER, M. i BEISL, H.: Psicología del arte. Blume, Barcelona, 1978. Pàg. 162. Segons Volkelt, 1962.
- (18) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979. Pàg. 116.

- (19) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979. Pàg. 189.
- (20) Idem. Pàg. 172.
- (21) Idem. Pàg. 121.

CAPITOL V .-

VARIABLES GRÁFIQUES DE LES MAQUETES DEL 1939 AL TIRATGE DE
1944

0.-INTRODUCCIÓ.-

Si fins ara ens hem mantingut diferits de la relació existent entre les maquetes del 1939, i les proves d'estat o el tiratge del 1944, amb els conseqüents interrogants sobre l'escala de traspàs d'ambdós nivells, i possibles variables o transformacions entre els primers dibuixos i les impressions, a l'accedir als arxius de la Fundació Miró, se'ns han aclarit les incògnites. De totes maneres, i gràcies a la publicació d'alguns carnets inèdits, a priori, hem pogut fer una incursió a la filogènia morfològica dels signes i dels caràcters gràfics més destacats. Referent a la Sèrie, en - - aquest sentit, sembla no existir cap carnet on poder apreciar el fet o la fase projectual com en moltes altres creacions, entre -- elles per exemple les pintures "El pagès català" 1923-24, "La migdiada" 1924, "Interiors holandesos" 1928, "Retrat d'una dama en 1820" 1929, "La reina Lluïsa de Prússia" 1929, "La Forrarina" 1929 o varies pintures del 1933 extretes de collages preliminars; dels quals es conserven dibuixos preparatoris i reflexions que permeten percebre millor el fet plàstic. Tampoc hi ha altres referències escrites que ens puguin aportar i ampliar les dades, que les pròpies de les maquetes del 1939.

Davant doncs, de la manca d'informació prèvia, tenint en compte la magnitud de la Sèrie, els antecedents existents de testimonis gràfics d'altres obres contemporànies, com les esmentades de menor dimensió, donat el caràcter previsor i anticipador de Miró, recordem l'anotació del seu quadern:

"Una vegada dibuixades, i després d'una llarga temporada de fer-les reposar, dibuixar-les jo, però d'una manera ben lliure, simplificant formes, i enriquint-les poèticament." (1) És a dir davant d'un temperament tan minuciós, resulta estrany que no hi hagin més referències sobre una

sobre una obra de tal envergadura.

Tot i així, hem pogut constatar que el tamany de les maquetes és idèntic a les de les proves d'estat, doncs van ser calcades directament per passar-les a la pedra litogràfica, i després impreses en paper Torres Juvinyà al Taller Miralles de Barcelona. Les maquetes B-42, B-43 i B-48 no es troben en els arxius esmentats, i les B-24, B-30, B-34, B-37, i B-45 el seu estat és precari, trobant-se algunes d'elles esquinçades.

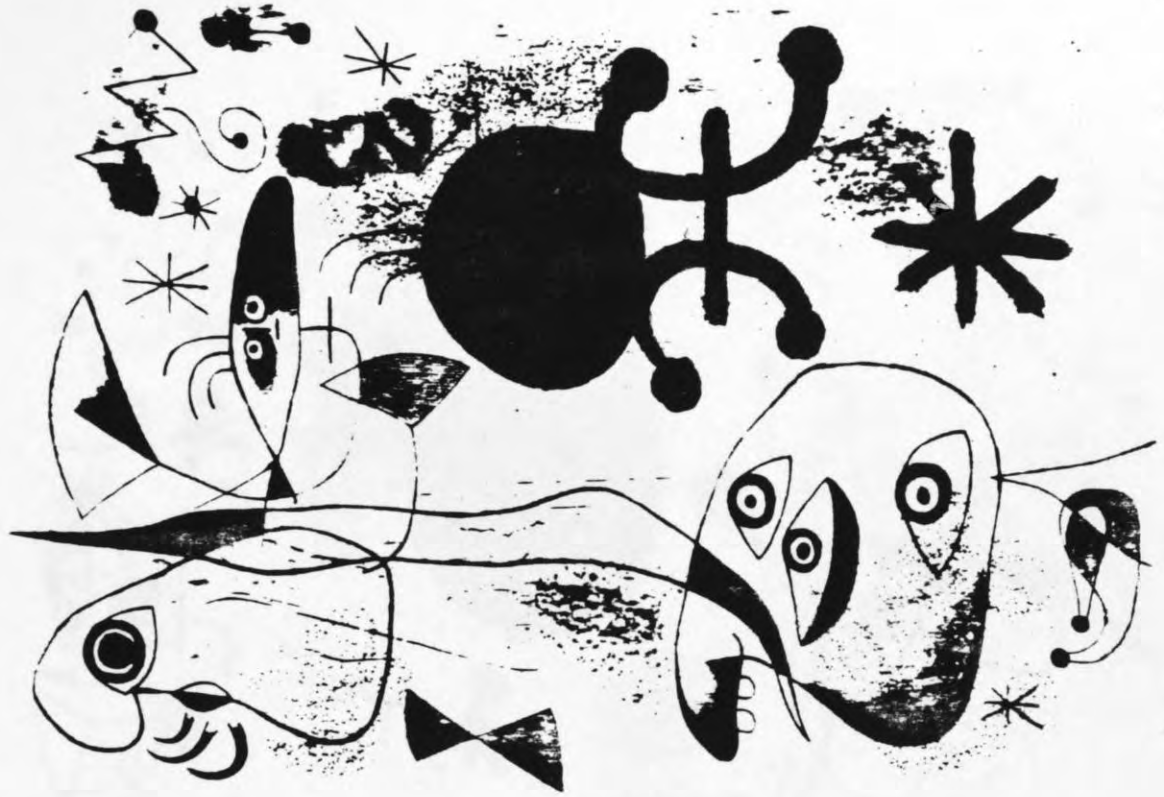
Les maquetes tot i ser calcades, algunes d'elles, difereixen bastant del resultat imprès. En resum les diferències fonamentals entre les maquetes del 1939, any en que Miró es trobava a Varengeville, i per tan hem de suposar que les va dibuixar en aquesta ciutat, i les proves d'estat del 1944, són les següents:

- 1.- A les maquetes hi solen mancar les empremtes, i en canvi en el tiratge hi apareixen.
- 2.- Varies impressions com les de les partitures, així com les d'un anagrama d'Andraix, i caràcters gràfics purtiformes, i zones sensibilitzades texturalment, en el tiratge queden alleugerits.
- 3.- Molts dels ideogrames de les maquetes densos i gruixuts divergen en el tiratge, filiformes, així com també n'apareixen de nous que són inexistents a les maquetes.
- 4.- En general la intensitat dels traços i la tonalitat dels ombrejats i textures, a les maquetes resulten empal·lidits, mentre que en el tiratge sorgeixen més intensificats.

1.-CONTRAST D'AMBITES.-

Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. I TIRATGE DEL 1944
B-1	<ul style="list-style-type: none"> -Manca empremta central -Ideogrames morfològicament diferents. 	<ul style="list-style-type: none"> -Manté la identitat dels altres signes gràfics.
B-2	<ul style="list-style-type: none"> -Impressió d'una partitura a la part inferior dreta. -Impressió de l'anagrama d'Andraix a la part superior esquerra en posició vertical. 	<ul style="list-style-type: none"> -Tant la impressió de la partitura com del anagrama d'Andraix, són pràcticament inapreciables.
B-3	<ul style="list-style-type: none"> -Impressió d'una partitura a la part central. -Sense ideogrames entorn del centre. -Figures inferiors ombrejades. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sense impressió de la partitura. -Amb ideogrames entorn del centre -Sense ombrejar.
B-4	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Textures suaus i subtils 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Molt marcades i intenses. -Transformació morfològica de l'únic ideograma.
B-5		<ul style="list-style-type: none"> -Manté la identitat dels caràcters gràfics i compostius.
B-6	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Ideogrames a punta de pinzell, gruixuts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Ideogrames linials filiformes.
B-7	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Contorns marcadament puntejats. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Puntejat del contorn més discret.

P/E I TIRATGE DEL 1944
70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-2

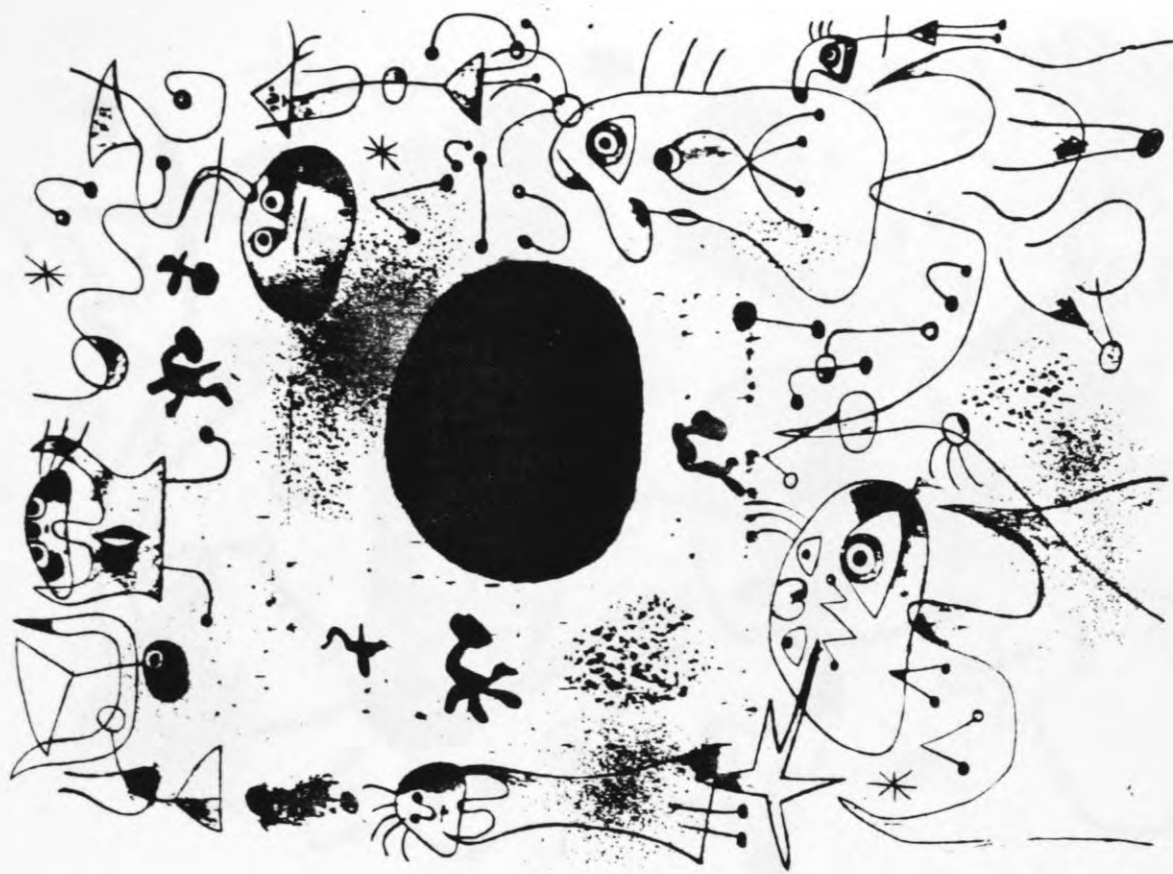
MAQUETA DEL 1939
63'5 X 44 cm.



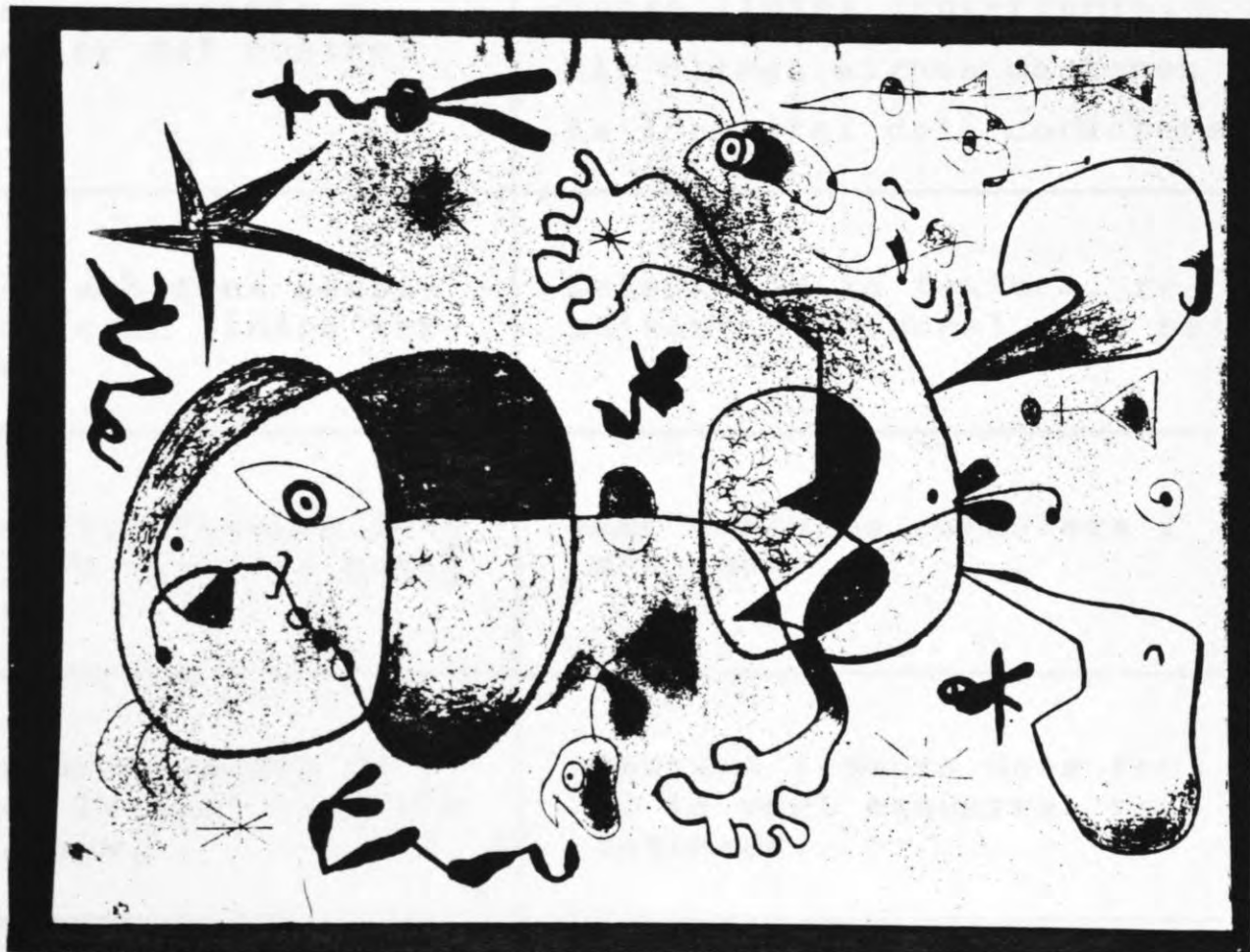
LITOGRAFIA B-3
MAQUETA DEL 1939
63'5 X 46'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-6
MAQUETA DEL 1939
62'5 X 47'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
70 X 53 cm.

