



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESI DOCTORAL

# **EL NEGUIT DEL DESIG**

## **JOAN MIRÓ, 1900-1932**

Anna del Valle Martí

Dirigida per:

Dra. Maria Josep Balsach Peig  
Dra. María Soledad Enjuanes Puyol

Tutora:

Dra. María Soledad Enjuanes Puyol

*Memòria presentada en compliment  
dels requeriments per assolir el  
títol de Doctora en Història de l'Art i Musicologia  
amb Menció de Doctorat Internacional*

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i Musicologia

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2021



*I la meva pintura no és de cap de les maneres un dietari secret.  
És una força d'atac que s'exterioritza.*

JOAN MIRÓ



## Agraïments

---

Voldria expressar un agraïment profund, tant al professor Joan Maria Minguet, –que va ser el director d'aquesta recerca doctoral fins que es va jubilar–, com a les seves successores, la professora Maria Josep Balsach, de la Universitat de Girona, i la professora Sol Enjuanes, de la Universitat Autònoma de Barcelona, pel seu interès en la meua recerca, pels seus consells i per haver confiat en aquest projecte des de bon començament. En aquest sentit, no puc deixar d'agrair a les professores vinculades al postgrau en Estudis Mironians, Muriel Gómez Pradas, Dolors R. Roig i María González Menéndez, que confiessin en mi i que m'engresquessin a emprendre aquests estudis de doctorat.

Així mateix, aquesta recerca no hauria estat possible sense l'atenció i la dedicació del personal de l'Arxiu de la Fundació Joan Miró de Barcelona, i molt especialment de la Teresa Montaner i l'Elena Escolar, que em van acollir i em van aconsellar durant els dies que vaig passar-hi fent recerca. Agraïr també, a la Teresa Martí, el seu tracte afable i l'atenció dedicada com a responsable de la biblioteca Jacques Dupin. Així mateix, voldria donar les gràcies a la Sònia Villegas, l'Elena Febrero, i de nou, a la Teresa Montaner, per haver fet possible l'ús de les instal·lacions de la Fundació per a la defensa de la tesi. En aquest sentit, voldria agrair a la Fundació la cessió desinteressada dels seus equipaments.

Altres espais de recerca en els quals m'han acollit magníficament, i on m'han obert les portes dels seus arxius i fons documentals, han estat la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca i la Successió Miró, ambdues a Palma. Tant la Patrícia Juncosa Vecchierini, en el primer cas, com la Pilar Ortega Chapel i la Gloria Moragues, en el segon, em van assessorar de manera esplèndida i em van oferir accés a diferents documents que han estat de molta utilitat per a la recerca. Gràcies, també, a la Lola Fernández Jiménez, besneta de Joan Miró, per la conversa reveladora que vam poder mantenir a la Successió Miró.

També volia expressar la meua gratitud a l'Elena Juncosa Vecchierini, directora de la Fundació Mas Miró de Mont-roig del Camp, que em va oferir la possibilitat de conèixer, d'una manera privilegiada, un dels espais més icònics de la trajectòria mironiana.

Així mateix, no hi pot faltar el meu agraïment a la Universitat Autònoma de Barcelona, per haver-me concedit una beca Erasmus+ per a realitzar una estada de recerca a la Université Paris Nanterre.

En aquest sentit, volia expressar la meva gratitud al professor Rémi Labrusse, que va ser el meu tutor durant aquesta estada i em va acollir en el Département d'histoire de l'art et de l'archéologie, així com a la professora Julia Drost, del Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris, experta en el surrealisme d'entreguerres, que em va rebre i em va donar algunes indicacions molt valuoses per a la recerca. Alhora, també volia manifestar el meu agraïment al personal de la Bibliothèque Kandinsky, la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) i de la Médiathèque du Musée du Quai Branly, pel seu tracte afable, i per fer molt més fàcil l'accés a un volum d'informació força considerable.

Pel que fa a les entrevistes, voldria agrair a Ferran Cano, galerista i amic personal de Joan Miró, el tracte rebut durant la visita realitzada a casa seva a Palmanova. Així mateix, un dels agraïments més especials és per a la Roser Sabaté, propietària de la casa dels avis de Joan Miró a Cornudella de Montsant, el meu poble, a qui conec des de sempre, i que em va obrir les portes de casa seva sense cap tipus de reserva.

També voldria aprofitar per donar les gràcies a David Cuscó, pel seu assessorament bibliogràfic a l'hora d'encarar la segona part de la tesi, i al personal de la Seu de la UOC de Manresa, que durant tot el període de recerca m'ha possibilitat accedir a un gran volum de recursos bibliogràfics.

Els darrers agraïments són per a la meva família, el meu marit, l'Esteve i els nostres dos fills, l'Arnau i el Gerard, que m'han donat suport en tot moment i han fet més suportables aquells moments difícils de què consta tot procés de recerca. Moltes gràcies, de veritat, per la vostra paciència i comprensió.

## SUMARI

NOTES PRELIMINARS.....	9
LLISTAT D'ABREVIACIONS.....	10
INTRODUCCIÓ.....	11
I. JOCS DE CARN I D'ESPERIT.....	29
1. A la recerca de la veritat perduda.....	31
2. Un paisatge sense carn.....	53
3. Espais que contradiuen.....	76
4. L'amistat confusa.....	101
5. Jo i les altres.....	123
6. El coit amb la natura.....	146
7. Virilitat creativa.....	164
8. La masia redemptora.....	188
II. LENGUATGES D'UN DESIG PROBLEMÀTIC.....	203
1. Un cor travessat per una fletxa.....	205
2. R. R. o la sobirania de la línia.....	234
3. Miró, surrealista en el primitiu.....	251
4. La necessitat d'esborrar-se.....	279
5. Estirar-se sobre la sorra i llepar el cel blau.....	296
6. El combat amb les ballarines.....	319
7. Còpies sense original.....	339
8. Les reines porten mantellina.....	368
9. Obres d'un mal gust detestable.....	387
III. L'APHRODISIA COSMOGÒNICA.....	413
1. Deesses primigènies.....	415
2. La felicitat d'un pare de família.....	435
3. <i>S'aimer toujours, s'aimer sans fin</i> .....	452
4. Temptacions que enforteixen.....	471
CONCLUSIONS.....	495
MENCIÓ DOCTORAT INTERNACIONAL.....	503
1. Summary.....	505
2. Conclusion.....	515
BIBLIOGRAFIA.....	523
ANNEXOS.....	587



1. Llistat d'il·lustracions.....	589
2. Cronologia.....	609
3. Selecció de publicacions.....	619

## Notes preliminars

---

Els noms de les obres de Joan Miró s'han especificat segons l'indicat en els catàlegs raonats i respectant la decisió de l'artista pel que fa a l'idioma. Així, les obres anteriors a l'estiu de 1921, i a excepció d'aquelles titulades específicament en francès, s'han escrit en català, mentre que les posteriors a aquesta data s'han escrit en francès, exceptuant, en aquest cas, aquelles titulades específicament en català. Els títols s'han escrit respectant les normes gramaticals i ortogràfiques de cadascun dels idiomes.

En aquest sentit, i sempre que ha estat possible, les obres literàries i artístiques d'altres autors, també s'han indicat segons el seu títol original. S'ha seguit aquest mateix criteri pel que fa als noms de les exposicions, publicacions i denominacions d'espais.

Pel que fa a les transcripcions d'anotacions, entrevistes i fragments de cartes, s'han reproduït tal i com apareixen en la font original i sense correcció ortogràfica. En el cas de les cartes, s'han substituït les cursives per subratllats per tal de respectar l'escriptura original.

Per tal de preservar la coherència idiomàtica del text, les cites textuais inserides en el cos del document que originalment no són en català, s'han traduït a aquesta llengua. Totes les traduccions són d'elaboració pròpia, a excepció d'aquelles en què s'especifica que provenen d'altres documents. En el cas de les traduccions pròpies es proporciona la versió original.

Pel que fa a la citació bibliogràfica, i segons l'especificat en el model Chicago, en les cites electròniques només s'indica la data de consulta quan no és possible determinar la data de publicació o revisió a partir de la pròpia font.

## Llistat d'abreviacions

---

DLD1: Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Drawings*. Vol. 1, 1901-1937. París: Daniel Lelong, 2008.

DLP1: Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings*. Vol. 1, 1908-1930. París: Daniel Lelong, 1999.

DLP2: Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings*. Vol. 2, 1931-1941. París: Daniel Lelong, 2000.

DLP3: Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings*. Vol. 3, 1942-1955. París: Daniel Lelong, 2001.

FJM: Fundació Joan Miró, Barcelona.

FPJM: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.

FOS: Fernández Miró, Emilio i Pilar Ortega Chapel. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Sculptures*. 1928-1982. París: Daniel Lelong, 2006.

LBMC: Laugier, Claude, Agnès de la Beaumelle i Isabelle Merly, «Chronologie». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle, 296-375. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

MOJM: Malet, Rosa Maria, ed. *Obra de Joan Miró: Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtil*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1988.

## Introducció

---

Tota investigació comença per una pregunta, per un dubte o per una inquietud i en aquest sentit aquesta recerca no podia ser diferent de les altres. Així, doncs, la pregunta que guia i articula aquesta investigació té a veure amb com es relaciona l'experiència de Joan Miró pel que fa al seu reconeixement com a subjecte que viu una sexualitat i participa d'algun gènere, amb el seu esdevenir com artista i el desenvolupament de la seva obra.

De fet, altres treballs han tractat sobre la temàtica de la sexualitat i del gènere en Joan Miró, tot i que sovint de manera tangencial i pivotant entre diversos arguments més o menys diferenciats, que poden arribar a confluïr en una mateixa obra. Així, hi ha aquell en què es destaca la importància de la dona com a ésser sexuat i com a temàtica central en l'obra mironiana. També aquell altre en què s'assenyala el gran pes de la sexualitat en la configuració del caràcter mironià, i de retruc, en la seva producció artística, associant-la sovint, a una manera subversiva d'actuar. I a vegades, s'aprofundeix en els autors i textos que han pogut servir d'inspiració a l'artista pel que fa a aquestes temàtiques, o s'identifica i analitza el conjunt de símbols que l'artista va utilitzar per representar els seus éssers. Així mateix, val la pena assenyalar que moltes d'aquestes aproximacions es relacionen de manera força directa amb les declaracions que el mateix artista va fer en entrevistes, com ara en aquelles converses que va mantenir amb el crític francès Georges Raillard l'any 1975 a Palma,<sup>1</sup> i durant les quals es va fer evident un Miró esquivol que no volia parlar sobre aquests temes, i un entrevistador insistent que buscava respostes. L'artista finalment va donar la seva versió, que no era cap altra que la d'una sexualitat lligada a una fecunditat no controlada, de deessa amenaçadora, violenta i guerrera, en la qual l'home quasi sempre es trobava amenaçat per ella. Una visió que s'allunyava força de la que tenien d'altres artistes i pensadors, com ara els surrealistes (dona-nena, dona-mitjancera, dona-fada, dona-bruixa, dona-castradora), i que, en canvi, s'apropava a una idea de naixement, sempre sagrada i gens eròtica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Georges Raillard, *Ceci est la couleur de mes rêves; Entretien avec Georges Raillard* (Paris: Seuil, 1977).

<sup>2</sup>«Els surrealistes van glorificar les dones, però al mateix temps els posaven un cademat. Sí, és veritat.» Georges Raillard, *El color dels meus somnis*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja (Palma: Lleonard Muntaner, 2009), 100. Pel que fa a la qüestió de les dones i el surrealisme, vegeu Erika Billeter i José Pierre, eds., *La Femme et le surréalisme* (Lausana: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987), Georgina M.M. Colvile i Katherine Conley, dirs., *La femme s'entête: La part du féminin dans le surréalisme* (Paris: Lachenal & Ritter, 1998) i Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Boston: Little, Brown, and Company, 1985).

### Introducció

Tot seguint una classificació estrictament cronològica degut a la naturalesa híbrida de les diferents aproximacions, cal assenyalar que un dels primers autors a tractar la temàtica va ser Clement Greenberg, quan el 1948 va assenyalar que a partir dels anys trenta les figures havien anat desplaçant el paisatge en la iconografia de Miró, i que en la producció artística dels anys quaranta, les «parts íntimes» s'havien convertit en la principal característica d'aquestes figures.<sup>3</sup> Poc després, Juan-Eduardo Cirlot, en el seu *Joan Miró* de 1949, –un dels primers estudis crítics realitzats sobre l'artista, i en el qual intentava trobar l'essència més profunda de l'obra de Miró–, l'autor posava èmfasi en l'agressivitat masculina, de ressons primitius, instintiva, amenaçadora i alhora festiva, i en uns arquetips sexuals ancorats en un sistema fonamental d'oposicions.<sup>4</sup> Una mica més tard, Georges Ribemont-Dessaignes, en aquell llibre de 1956, titulat *Joan Miró*, realitzat conjuntament amb Jacques Prévert, va assenyalar l'erotisme latent i gens obscè, que regnava en els quadres mironians, i que lluny de lligar-lo amb la psicoanàlisi, ho feia més aviat, amb una visió del sexe com a element líric de la mateixa importància que qualsevol altra manifestació humana o natural.<sup>5</sup> Tot i que fou Robert Motherwell, figura destacada de l'expressionisme abstracte i gran admirador de Miró, qui l'any 1959, en un article relacionat amb la retrospectiva que organitzava el Museum of Modern Art de Nova York sobre l'artista, qui va reflexionar d'una manera fins aleshores insòlita sobre el paper de Miró en l'art modern, afirmant que els dos temes principals de l'obra mironiana eren la sexualitat i la metamorfosi, tot relacionant aquesta darrera amb la identitat i les diferències, així com amb els grans poetes. Segons Motherwell, les pintures de Miró eren plenes d'un erotisme lliure, com aquell dels manuals d'amor indis, i era justament aquell verdader alliberament sexual i aquella indiscutible heterosexualitat, el que explicava la grandesa de Miró com a home,<sup>6</sup>

Walter Erben, a partir d'aquelles converses mantingudes amb l'artista a Son Abrines a finals dels anys cinquanta, va vincular la simbologia sexual mironiana a la importància que es dona a la representació de les dones en les cultures mediterrànies, tot fent referència a un trauma d'infantesa que explicaria molta de la simbologia utilitzada per l'artista, en la qual es barrejaria el sexual amb el monstruós, cosa que hauria facilitat una visió de la dona com a creadora de vida, i alhora, font de destrucció.<sup>7</sup> Jacques Dupin, en aquell *Miró* de 1961, –obra cabdal considerada el primer catàleg raonat de l'obra de l'artista–, va assenyalar la brutalitat i la violència amb què Miró s'havia

<sup>3</sup>Clement Greenberg, *Joan Miró* (Nova York: The Quadrangle Press, 1948), 37.

<sup>4</sup>Juan-Eduardo Cirlot, *Joan Miró* (Barcelona: Cobalto, 1949), 7, 33, 35, 42.

<sup>5</sup>Jacques Prévert i Georges Ribemont-Dessaignes, *Joan Miró* (París: Maeght, 1956), 87.

<sup>6</sup>Robert Motherwell, «The Significance of Miró», *Art News* 58, núm. 4 (maig 1959): 65.

<sup>7</sup>Walter Erben, *Joan Miró 1893-1983: El hombre y su obra* (Colònia: Taschen, 1989), 18, 33, 99. Edició original Walter Erben, *Joan Miró 1893-1983: Mensch und Werk* (Colònia: Taschen, 1988). La primera obra que aquest autor va escriure sobre Miró va ser Walter Erben: *Joan Miró* (Munic: Prestel, 1959).

enfrentat a la figura humana pel terror que aquesta li hauria suposat. Això explicaria que presenti les dones com a deesses mítiques, tel·lúriques i procreadores, alhora que amenaçadores, i d'una sexualitat propera a la sacralitat. Segons l'autor, per a Miró l'erotisme era un fenomen tel·lúric i còsmic del qual la sexualitat no n'era res més que una forma particular. I així, a vegades es tractava d'un erotisme líric, a vegades anava lligat a la mort i a l'angoixa vital, –a la manera batailliana–, i d'altres, es vinculava al regne animal. Unes associacions, totes elles, que transportaven a la confluència entre allò sagrat i allò libidinós.<sup>8</sup> El 1968, Rafael Santos Torroella, a «Voluntad de pintura y poesía en la obra de Miró», tercera i última part de la sèrie dedicada a Joan Miró d'*El Noticiero Universal*, va associar les imatges eròtiques de Miró, i sobretot aquelles més monstruoses i agressives, a l'expressió del gran pessimisme vital, que segons ell, havia marcat el caràcter de l'artista català.<sup>9</sup>

Ja al 1970, Yves Bonnefoy, en el seu *Miró*, va assenyalar el conflicte i la lluita interna, com allò que explicaria la manera de fer mironiana, la qual anava des d'una repressió de la reivindicació eròtica fins a una espiritualització del desig.<sup>10</sup> El mateix any, Roland Penrose, a *Miró*, –estudi dedicat a l'anàlisi dels signes i símbols mironians, en què l'autor posava èmfasi en la influència de la poesia com a font d'inspiració i destacava la importància del món tangible com a camí per assolir la transcendència–, destacava la presència constant d'una simbologia femenina, i vinculava la representació, sovint cruel, grotesca i diabòlica de la dona, amb el fet que l'artista pogués saber instintivament què era ser dona. Penrose, recuperant molts dels arguments de Dupin, apuntava a l'ús de metàfores a l'hora de representar-la, entre les quals sobresortia la de l'ocell, cosa que associava la dona a la divinitat, a la foscor i a la mort, mentre hi reconeixia una certa similitud amb aquella metamorfosi proposada per Antonin Artaud com a manera d'alliberar-se dels lligams del món material.<sup>11</sup>

El 1972, Margit Rowell i Rosalind Krauss, a *Magnetic Fields*, i des des d'un punt de vista formalista, van associar les representacions sexuals mironianes, especialment les de les obres dels anys vint, amb la poesia francesa i l'obra d'artistes com Alfred Jarry, Saint-Pol-Roux, Guillaume

---

<sup>8</sup>Jacques Dupin, *Miró*, 2<sup>a</sup> ed. rev. (Barcelona: Polígrafa, 2004), 56-57, 203. La primera monografia escrita per l'autor va ser Jacques Dupin, *Miró* (París: Flammarion, 1961).

<sup>9</sup>Rafael Santos Torroella, «Voluntad de pintura y poesía en la obra de Miró», *El Noticiero Universal*, 11 de desembre de 1968, 6.

<sup>10</sup>Yves Bonnefoy, *Miró* (Barcelona: Juventud, 1970), 87.

<sup>11</sup>Roland Penrose, *Miró*, trad. Mercedes Gimeno de García de la Mora (Barcelona: Destino, 1991), 20, 92-95. Edició original Roland Penrose, *Miró* (Londres: Thames and Hudson, 1970).

### Introducció

Apollinaire o Arthur Rimbaud.<sup>12</sup> Pocs anys després, el 1976, Gaëtan Picon a *Carnets catalans*, en el seu acostament a alguns dels quaderns de l'artista, –sobre els quals va conversar amb el mateix Miró–, va analitzar la iconografia mironiana de la sexualitat, i va fer evident l'evolució formal dels símbols a l'hora de representar els sexes dels homes i les dones, l'aparició d'éssers ambigus, o la manera com l'artista representava la temàtica de la parella, en la qual hi havia els enamorats, els petons, les abraçades, però també, l'adulteri.<sup>13</sup> Un any després, Alexandre Cirici, –que ja el 1949 havia escrit una monografia sobre Miró titulada *Miró y la imaginación*–, en la seva aproximació sociològica *Miró mirall*, va presentar un Miró influenciat per la seva època, –i que també influenciava en el seu temps–, que tot xocant amb la mentalitat establerta, reivindicava el lliure desenvolupament de la vida i dels instints, imbuït per un esperit de rebel·lió i de transgressió que anava lligat al mite ancestral, primitiu, de fecunditat i cultes fàl·lics, que no defugia el grotesc.<sup>14</sup> No molt allunyada de Cirici va ser la visió de Gimferrer a *Miró: Colpir sense nafrar*, obra en la qual l'autor afirmava que l'operació fonamental de Miró era la crítica de la mimesi i de la percepció, a partir de la qual s'anaven afegint d'altres crítiques, com la del món dit civilitzat en nom de les veritats terrals del cos, la crítica de l'entorn opressiu en nom de la reivindicació de les parts «tabuades», així com la crítica del món artificial en nom del món natural.<sup>15</sup>

Rosa Maria Malet va assenyalar la presència d'un erotisme latent en l'obra de l'artista i l'ús de tot allò de caire sexual com a manera d'alterar les normes establertes, una sexualitat que també pot ser irònica i humorística, tal com es podria veure en els treballs escultòrics. Així mateix, també va apuntar la importància de la dona com a element essencial en la trajectòria de l'artista, d'una manera molt lligada a la visió procreadora de la dona en les cultures mediterrànies primitives, i sobretot, com a manera d'expressar els sentiments propis, d'una manera totalment desvinculada d'alguna persona en particular,<sup>16</sup> una idea que va desenvolupar més extensament, l'any 2004 en el text «Joan Miró: la dona, un univers».<sup>17</sup> Aquesta importància de la dona en la producció mironiana, Malet també l'assenyalava en el text «De l'assassinat de la pintura a les Constel·lacions», publicat en el

---

<sup>12</sup>Rosalind Krauss i Margit Rowell, dirs., *Joan Miró: Magnetic Fields* (Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972).

<sup>13</sup>Gaëtan Picon, *Carnets catalans: Dessins et textes inédits*, 2 vols. (Ginebra: Éditions d'Art Albert Skira, 1976).

<sup>14</sup>Alexandre Cirici Pellicer, *Miró y la imaginación* (Barcelona: Omega, 1949); Alexandre Cirici Pellicer, *Miró mirall* (Barcelona: Polígrafa, 1977).

<sup>15</sup>Pere Gimferrer, *Miró: Colpir sense nafrar* (Barcelona: Polígrafa, 1978), 192.

<sup>16</sup>Rosa Maria Malet, *Joan Miró* (Barcelona: Polígrafa, 1993), 11-12, 18-19, 23; Rosa Maria Malet, *Joan Miró* (Barcelona: Edicions 62, 1992), 66. Vegeu també Rosa Maria Malet, *Joan Miró* (Barcelona: Polígrafa, 1983).

<sup>17</sup>Rosa Maria Malet, «Joan Miró: la dona, un univers», dins *La dona, metamorfosi de la modernitat*, dir. Gladys Fabre (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004), 138-145.

catàleg *Impactes: Joan Miró, 1929-1941* de l'any 1988,<sup>18</sup> projecte en el qual també va col·laborar William Jeffett, qui en el seu text «Una "constel·lació" d'imatges: poesia i pintura, Joan Miró 1929-1941», va vincular la preocupació de l'artista per les imatges sexuals i la figura humana durant el període dels anys trenta, a una voluntat de reorientar la destrucció. Segons Jeffett, el desig o la necessitat d'erotisme, –que Miró no hauria desvinculat de la sexualitat–, era una manera de generar imatges com aquelles en què mascles i femelles es fusionaven en el procés reproductor. Es tractava d'una sexualitat violenta, i no del tot desvinculada de les produccions surrealistes, tal com analitza aquest autor a «La conscience malheureuse de Miró: Sculptures et objets 1930-1932».<sup>19</sup>

Domènec Corbella, en la seva anàlisi de la «Sèrie Barcelona» de 1993, va analitzar el vocabulari de signes mironians utilitzat en aquesta sèrie, i les seves evolucions, des de la perspectiva de la metamorfosi, del zoomorfisme, i també de l'ambigüitat i la fecunditat.<sup>20</sup> El mateix any, Christopher Green, i en una línia similar a la proposada per Krauss i Rowell, en el seu text «Joan Miró, 1923-1933: el darrer i el primer pintor», va identificar Apollinarie, juntament a d'altres poetes venerats pels surrealistes, com ara el Comte de Lautréamont, Jarry, Rimbaud, i companys surrealistes com ara Michel Leiris o Robert Desnos, com les principals inspiracions en aquella unió entre l'eròtic, l'escatològic i el fabulós que sovint es troba en les figures mironianes de les pintures dels anys vint i trenta.<sup>21</sup> De fet, va ser justament Krauss qui, el 1994 va publicar l'article «Michel, Bataille et moi», en el qual va parlar de *dirty pictures*, i va assenyalar la necessitat de tenir en compte la influència de Georges Bataille i Michel Leiris, com a indispensable per realitzar una lectura sexual de les obres mironianes.<sup>22</sup>

Robert S. Lubar, en un text titulat «Miró's Defiance of Painting», publicat el 1994, va oferir una aproximació força diferent, en el sentit que, –i sobretot a partir dels treballs de Miró dels anys vint i trenta–, reflexionava sobre el desig en relació al subjecte de la visió en la pintura i també en relació

---

<sup>18</sup>Rosa Maria Malet, «De l'assassinat de la pintura a les Constel·lacions», dins *Impactes: Joan Miró, 1929-1941* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 1988), 8-16.

<sup>19</sup>William Jeffett, «Una "constel·lació" d'imatges: poesia i pintura, Joan Miró 1929-1941», dins *Impactes: Joan Miró, 1929-1941*, 17-24; William Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró: Sculptures et objets 1930-1932», dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dir. Agnès de la Beaumelle (París: Éditions du Centre Pompidou, 2004), 81-93. Vegeu també William Jeffett, «Joan Miró i l'objecte», dins *Miró i l'objecte*, dir. William Jeffett (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015), 15-35.

<sup>20</sup>Domènec Corbella i Llobet, *Entendre Miró: Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-44* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993).

<sup>21</sup>Christopher Green, «Joan Miró, 1923-1933: el darrer i el primer pintor», dins *Joan Miró: 1893-1993*, dir. Rosa Maria Malet (Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993), 49-82.

<sup>22</sup>Rosalind Krauss, «Michel, Bataille et moi», *October* 68 (primavera 1994): 3-20, <https://doi.org/10.2307/778694>. Vegeu també Rosalind Krauss, «Miró: la séduction du bas», dins *La Naissance du monde*, 77-80.



al discurs. Lubar presentava un Miró que redefinia aquest subjecte de visió, no únicament amb relació a un cos físic dins l'espai, sinó també amb relació a la qüestió del desig, fent possible, doncs, un diàleg entre erotisme i visualitat, alhora que observava un desplaçament del visual cap al tàctil, i per tant, cap a l'objecte fetitxe. Una idea que es va mantenir en textos posteriors com per exemple en aquell «Los pájaros y las abejas: Joan Miro y la trayectoria del deseo», publicat el 1922, i «Miró en 1924: Je briserai leur guitare», publicat l'any 2004.<sup>23</sup> Així mateix, Lubar, en la seva tesi doctoral presentava *La Ferme* com a resultat de l'experiència formativa prèvia de Miró, totalment lligada al discurs polític i cultural noucentista i a la presència de les avantguardes internacionals a Catalunya, i en textos com «La carn del paisatge: Tradició popular i identitat nacional en el noucentisme», va vincular la representació de les figures femenines en el noucentisme amb els inicis orgànics de la tradició catalana, i amb un procés de transformació de la natura en paisatge, o dit d'altra manera, de realitat reconfigurada en representació o camp discursiu, de la qual Miró, almenys durant els primers anys, no n'hauria quedat al marge.<sup>24</sup>

L'any 1998, Victoria Combalía, a *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, va destacar, en Miró, la creació d'uns llenguatges de signes en els quals els atributs sexuals de la figura humana eren molt importants, mentre n'explorava les possibles relacions amb el surrealisme i l'interès de Georges Bataille, Michel Leiris o Carl Einstein per les cultures primitives. Combalía feia referència a una sexualitat polimorfa degut a la manera com els sexes es barrejaven i confonien, una sexualitat que corresponia a una visió totalment oposada a la de Picasso, molt més possessiva. Per contra, la de Miró era una sexualitat infantil, de veneració cap a una dona que podia ser protectora i maternal, una deessa-mare que a vegades, però, també podia ser malèfica.<sup>25</sup> Aquell mateix any, i des d'una perspectiva psicoanalítica del desig i la mirada vinculada al complex d'Edip i la por a la castració, Marie-Agnès Dessus de Cérou, en la seva tesi doctoral presentava un Miró més salvatge, obscè i tràgic.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup>Robert S. Lubar, «Miró's Defiance of Painting», *Art in America* 82, núm. 9 (1994): 86-93; Robert S. Lubar, «Los pájaros y las abejas: Joan Miro y la trayectoria del deseo», dins *Creadores del arte nuevo*, dir. Valeriano Bozal Fernández (Madrid: Fundación Mapfre, 2002), 29-46; Robert S. Lubar, «Miró en 1924: Je briserai leur guitare», dins *La Naissance du monde*, 52-59.

<sup>24</sup>Robert S. Lubar, «Joan Miro before "The Farm," 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-garde» (Tesi doctoral, New York University, 1988); Robert S. Lubar, «La carn del paisatge: Tradició popular i identitat nacional en el noucentisme», dins *El noucentisme: Un projecte de modernitat*, dirs. Martí Peran, Alícia Suárez i Mercè Vidal, 281-286 (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994).

<sup>25</sup>Victoria Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas* (Madrid: Electa, 1998), 13, 77-81.

<sup>26</sup>Dessus de Cérou, Marie-Agnès. «Le désir à l'œil dans l'art pictural ou la question de "la femme" dans l'œuvre de Joan Miró» (Tesi doctoral, Université Paris VII, 1998).

D'altra banda Charles Palermo, l'any 2000, en la seva tesi doctoral, realitzava una aproximació fenomenològica, basada en el pensament del filòsof francès Maurice Merleu-Ponty, en la qual explorava les relacions de Miró amb Bataille, Einstein, i sobretot, Leiris, en l'obra desenvolupada per l'artista durant els anys vint, entenent-la com un espai de continuïtat amb el propi cos, i per tant, com un espai que contindria l'experiència d'un mateix. En aquest sentit, per aquest autor la representació del desig sexual seria la manera de representar l'impuls de l'artista per barrejar-se i fusionar-se amb d'altres éssers i amb el món com un tot.<sup>27</sup> Un any més tard, Carme Escudero i Teresa Montaner, en el seu *Joan Miró, desfilada d'obsessions*, feien evident la fusió entre mite, fecunditat, sexualitat i sacralitat, en revisar els temes recurrents en l'artista a partir dels seus autoretrats. Es tractava, justament, d'aquell *Cortège des Obsessions* que va exposar Maria Josep Balsach a «Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu "Cortège des obsessions"», un conjunt de vint símbols místics i sexuals, –entre els quals hi havia la dona, el sexe femení, els testicles, els tres cabells o l'ull–, que havien anat apareixent en les obres de Miró des dels anys vint.<sup>28</sup>

L'any 2004, Jordana Mendelson va aprofundir en la relació entre els mitjans de masses i els moviments d'avantguarda a partir dels dibuixos-collage que Miró va realitzar el 1933. Així, segons l'autora, l'artista hauria fet ús d'aquella eròtica de la cultura de masses pròpia de començaments de segle, –i que s'exemplificava a través de les postals–, per realitzar una crítica, tant a les ambicions de la classe mitjana, com a institucions com la família, a través de la sexualitat i l'agressió.<sup>29</sup> En canvi, la proposta que va fer Anne Umland a «La peinture au défi: Miró et le collage dans les années vingt», text publicat també el 2004, explorava, tal com havia fet Lubar, la redefinició del subjecte de visió, tot presentant a Miró com un subjecte de pulsions inconscients i instintives, –i molt pròxim al pensament de l'entorn de la revista *Documents*–, que seria el protagonista d'unes teles amarades d'erotisme, tactilitat, fetitxisme i desig. Una idea que també era present en aquell «Miró the Assassin» del 2008, en el qual l'autora, analitzava les pintures i anti-pintures del període

---

<sup>27</sup>Charles Palermo, «Fixed Ecstasy: The early artistic maturity of Joan Miró and Michel Leiris» (Tesi doctoral, The John Hopkins University, 2000). Vegeu també Charles Palermo, *Fixed ecstasy: Joan Miró in the 1920s* (Pennsilvània: Pennsylvania State University Press, 2008).

<sup>28</sup>Carme Escudero i Teresa Montaner, dirs. *Joan Miró, desfilada d'obsessions* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001); Maria Josep Balsach, «Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu *Cortège des obsessions*», dins *Joan Miró, desfilada d'obsessions*, 78-91.

<sup>29</sup>Jordana Mendelson, «Joan Miró's Drawing-Collage, August 8, 1933: The "Intellectual Obscenities" of Postcards», *Art Journal* 63, núm. 1 (primavera 2004): 24-37, <https://doi.org/10.2307/4134472>.

que va des de finals dels anys vint fins a finals dels anys trenta, des de la perspectiva d'espais reals en els quals artista i espectador podien participar a través de l'element eròtic, violent i tàctil.<sup>30</sup>

Encara a l'any 2004, Rémi Labrusse, en el seu *Miró: Un feu dans les ruines*, va aprofundir en el vincle entre sexualitat i sacralitat, tot presentant, d'una banda, un Miró atret pel mite col·lectiu com a manera de destruir la tradició clàssica, i de l'altra, un Miró de vida interior, en el qual l'activitat plàstica estava sotmesa a l'ordre sobirà de la pura subjectivitat. Segons Labrusse el fet artístic es lligava amb el fet sagrat, en el qual el sexe estava situat en un pla mitològic i màgic, allunyat de tota referència psicoanalítica, i en canvi, força pròxim a la «baixa seducció» d'André Masson, Leiris, i Bataille, així com al teatre d'Artaud, i és que Miró hauria vist el teatre com una de les principals operacions de sacralització de la violència sexual, tal com es demostraria a través d'aquella obsessió per la temàtica de les ballarines. Una temàtica que l'autor va tractar específicament en el seu article «Joan Miró, Portrait d'une danseuse, Paris, 1928», en què insistia en la importància del fet personal i de la pròpia subjectivitat, –la relació amb Dora Bianka–, en aquelles exhibicions enlluernadores del fet sexual que eren les *Danseuses espagnoles* de 1928, i que alhora també es connectaven amb algunes obres de 1924, com *Danseuse espagnole* o *Portrait de Madame K*. Una sexualitat violenta que a vegades es podia metamorfosejar a través dels insectes, i que es connectava molt directament amb la imatgeria d'Alfred Jarry, tal com Labrusse va explicar a «Miró lecteur de Jarry: de l'illisible a l'invisible», publicat l'any 2009.<sup>31</sup>

Força diferent es la proposta que va fer Fèlix Fanés, en el seu *Pintura, collage, cultura de masas: Joan Miró 1919-1934* de l'any 2007, i en la qual l'autor va realitzar una anàlisi des de la perspectiva de la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt i va buscar el nexce de l'obra mironiana amb la cultura industrial. L'autor, coincidint amb Krauss, va assenyalar la importància del sexe en les pintures de Miró dels anys vint i trenta, i va connectar la monstruositat bestial representada en algunes d'aquestes obres amb l'alliberament d'instints libidinosos, –i fins i tot, sàdics–. Així mateix, entenent tot allò que tenia a veure amb les màquines, com a masculí, i els objectes carregats amb un

---

<sup>30</sup>Anne Umland, «La peinture au défi: Miró et le collage dans les années vingt», dins *La Naissance du monde*, 61-69; Anne Umland. «Miró the Assassin», dins *Joan Miró. Painting and Anti-Painting, 1927-1937*, dir. Anne Umland (Nova York: The Museum of Modern Art, 2008), 1-17.

<sup>31</sup>Rémi Labrusse, *Miró: Un feu dans les ruines* (París: Hazan, 2004, 2018); Rémi Labrusse, «Joan Miró, Portrait d'une danseuse, Paris, 1928», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, núm. 98 (hivern 2006-2007): 81-89; Rémi Labrusse, «Miró lecteur de Jarry: de l'illisible a l'invisible», dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, ed. Musée Matisse (Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009), 25-34.

cert erotisme domèstic, com a femení, Fanés feia present un fetitxisme que era més aviat de caire antropològic que no pas sexual.<sup>32</sup>

Així mateix, el fet que els estudis de gènere hagin anat guanyant cada vegada més rellevància en els darrers anys, ha afavorit que es desenvolupin d'altres treballs que exploren la importància de «la dona» com a tema central de la producció mironiana, des d'aquest punt de vista. En aquest sentit, el 2009, es va publicar el catàleg *Joan Miró, Evocació de la imatge femenina*, amb textos de Magdalena Aguiló, Estrella de Diego i María Luisa Lax, que feien evidents les diferents possibilitats aproximatives al tema. Així, Lax tot resseguint la producció de l'artista, presentava la dona com una obsessió, una fascinació, un personatge que adquiria identitats múltiples, i que sobretot cap als anys quaranta, es convertia en la protagonista d'una mena de sistema femení del món, això sí, creat per Miró.<sup>33</sup> Aguiló mostrava les contradiccions entre el «Miró-home» i el «Miró-artista», el «Miró-burgès» i el «Miró-ansiós de llibertat i transgressió», a través de les pròpies paraules de l'artista sobre la sexualitat i la dona, mentre recuperava aquella visió d'aquesta com a deessa mítica i procreadora, a vegades amenaçadora i devoradora, de la qual, en la vida real, l'hauria salvat Pilar Juncosa.<sup>34</sup> I de Diego explorava qüestions com el tractament del desig, la sexualitat, el fetitxisme o els models estereotipats de dona en el moviment surrealista, mentre es preguntava per què Miró havia restat al marge de la «polèmica feminista» i la seva discussió sobre les dones a trossos, alhora que es demanava de quins cossos femenins havia parlat l'artista, com ho havia fet, i des d'on, tot acabant vinculant-ho amb el costat etern de la vida.<sup>35</sup>

Roberta Bogoni, l'any 2012, en la seva tesi doctoral, i més endavant, el 2014, en el text «Ángeles y demonios: el universo femenino en la obra de Joan Miró», va analitzar els canvis en la iconografia femenina tot enquadrant-los en una valoració d'allò femení com a totalment oposat a allò masculí. D'aquesta manera, es configurava una imatge femenina que Miró sempre allunyava del pla personal, que a vegades podia ser una mare-terra, d'altres un símbol, d'altres poesia o música, d'altres es deformava fins esdevenir monstre i representació de la por i la vulnerabilitat; una dona en revolta que ben bé podia ser la «dona-Miró», en aquella reivindicació de la dignitat humana a través de la representació del més íntim.<sup>36</sup>

<sup>32</sup>Fèlix Fanés, *Pintura, collage, cultura de masas: Joan Miró 1919-1934* (Madrid: Alianza Editorial, 2007).

<sup>33</sup>María Luisa Lax, «Joan Miró. Evocació de la imatge femenina, dins *Joan Miró: Evocació de la imatge femenina*, dir. Magdalena Aguiló Victory (Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2009), 49-93.

<sup>34</sup>Magdalena Aguiló Victory, «La dona en veu pròpia», dins *Evocació de la imatge femenina*, 13-31.

<sup>35</sup>Estrella de Diego, «Dones a trossos», dins *Evocació de la imatge femenina*, 33-47.

<sup>36</sup>Roberta Bogoni, «Joan Miró 1922-1942. Interpretación del simbolismo místico de la obra mironiana surrealista» (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2012); Roberta Bogoni, «Ángeles y demonios: el universo femenino en la obra de

Uns anys més tard, l'any 2018, Joan M. Minguet en el seu *Joan Miró: Orden y desorden*, en què presentava l'obra mironiana com una successió de desenllaços i n'assenyalava la seva potencialitat crítica, lligava la representació de la figura femenina, –tant la que apareixia en els primers retrats, com en la varietat de formes i registres propis de la darrera etapa–, amb una tradició cultural mediterrània vinculada a la fertilitat, les divinitats prehistòriques i la Grècia clàssica, que es barrejava amb l'observació de la realitat.<sup>37</sup> Aquell mateix any, Labrusse, –i connectant directament amb moltes de les idees ja exposades en el seu llibre de l'any 2004–, a «La nuit les monstres» va fer referència a uns personatges obscurs i d'alteració violenta, sense cap mena de sensualitat eròtica, que tenien a veure amb la destrucció i amb una posterior reconstrucció en un organisme dominat pels signes sexuals. Es tractava, doncs, de donar cos a un vertigen metafísic a través d'uns monstres, que no es podien entendre únicament des del primitivisme o l'onirisme, ja que incorporaven la pròpia subjectivitat de l'artista d'una manera desarticulada i reinscrita en una configuració cosmològica. Una estructura mítica en la qual la mitologia era allò revestit de caràcter sagrat.<sup>38</sup>

Així mateix, i tot i que no es tracta d'un treball monogràfic sinó d'una biografia, val la pena assenyalar que aquell mateix any 2018, Josep Massot va publicar *Joan Miró: El niño que hablaba con los árboles*, obra en la qual s'exposaven, per primera vegada, de manera detallada, alguns dels episodis personals viscuts per Joan Miró, i més concretament aquells que tenen a veure amb els enamoraments i les relacions sentimentals de l'artista, –amb noms coneguts com els de Lola Anglada, Dora Bianka, Maria Pilar Tey i Pilar Juncosa, i també noms desconeguts–, que fins ara no s'havien tractat o sobre les quals s'hi havia passat de puntetes, i que en canvi són fonamentals per entendre Miró des del punt de vista de la sexualitat i del gènere.<sup>39</sup>

Després de l'anàlisi dels estudis citats, es fa palès que s'ha passat d'unes aproximacions en les quals la sexualitat tenia força rellevància, cap a d'altres, en les quals la representació de la dona, cada vegada ha tingut més pes, cosa en què hi han pogut tenir a veure diversos factors, entre els quals, la revitalització dels feminismes a partir dels anys seixanta i setanta del segle passat. Així mateix, les maneres d'acostar-se a aquesta temàtica de la dona han incorporat noves aproximacions a mesura que els diferents feminismes han anat més enllà de la demanda d'igualtat de drets per reivindicar

---

Joan Miró», dins *Nuevas Artemisias: Creación, tradición y mito* (Barcelona: Emblecat, 2014), 121-136.

<sup>37</sup>Joan M. Minguet, *Joan Miró: Orden y desorden* (València: Institut Valencià d'Art Modern, 2018).

<sup>38</sup>Rémi Labrusse, «La nuit les monstres», dins *Miró: Femmes, oiseaux et monstres*, ed. Galerie Lelong & Co (París: Galerie Lelong & Co, 2018), 7-31.

<sup>39</sup>Josep Massot, *Joan Miró: El niño que hablaba con los árboles* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018).

també la igualtat i la llibertat personal, política i social dels individus. En aquest sentit, és imprescindible tenir en compte la revisió constant i crítica que implica la pròpia modernitat, que ha comportat anar deixant enrere una visió tancada de les diferents disciplines, i ha facilitat l'acostament a la història de l'art des d'altres àrees de pensament i coneixement, com ara la filosofia o la psicoanàlisi, tal com es fa palès en els estudis ressenyats. Amb tot, cal dir, que els clixés sobre la sexualitat i el gènere que el mateix Miró va fomentar a través de les seves pròpies paraules, continuen tenint un pes molt important en moltes d'aquestes aproximacions.

Per això, un acostament del tot diferent seria el que possibilita el pensament de Michel Foucault pel que fa a la sexualitat. I és que el filòsof francès l'entén, no com a universal, sinó com una *experiència* històrica, –és a dir, una correlació, en una cultura determinada, entre camps de saber, tipus de normativitat i formes de subjectivitat–, que faria possible que els individus es reconeguessin com a subjectes d'una *sexualitat*.<sup>40</sup> Una sexualitat, doncs, contingent i històrica, alhora que clau pel que fa a la configuració de la subjectivitat d'uns individus que s'entenen, també, com a productes històrics i en constant construcció.<sup>41</sup> Així mateix, és especialment interessant el fet que Foucault entengués la sexualitat com a problematització d'ordre moral i que, a través de la genealogia del seu protagonista; el subjecte de desig,<sup>42</sup> l'acostés a l'ètica i a les relacions que cada individu establiria amb si mateix com a subjecte d'accions ètiques a través d'unes tecnologies, les

<sup>40</sup>Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*, trad. Martí Soler (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 5. En aquesta manera d'entendre l'experiència, Foucault uneix els seus àmbits principals d'estudi, és a dir, el saber, el poder i la subjectivitat, així com les seves metodologies, això és, l'arqueologia i la genealogia. En un text en anglès titulat «The Subject and Power» que aparegué l'any 1982, el filòsof va explicar que el tema central dels seus estudis durant els darrers vint anys, no havia sigut el poder, sinó la creació d'una història de les diferents maneres a través de les quals, en la nostra cultura, els éssers humans es constituïen com a subjectes, identificant tres maneres d'objectivació. La primera, associada als modes d'investigació que intentarïen accedir a l'estatus de ciència, com per exemple la lingüística, l'economia o la biologia. La segona, la que té a veure amb les pràctiques divisòries, com per exemple aquelles diferenciacions entre l'individu sa i el malalt, l'home sa d'esperit o el boig, i la tercera, que ocuparia la seva tasca més recent, i que s'orientava envers la sexualitat i la manera a partir de la qual l'home havia après a reconèixer-se com a subjecte d'una sexualitat. Michel Foucault, «The Subject and Power», dins *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, eds. Hubert Dreyfus i Paul Rabinow (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 208-226. Per a una visió contextualitzada del pensament de Foucault consultar Miguel Morey, «La cuestión del método», dins *Michel Foucault: Tecnologías del yo y otros textos afines*, dir. Manuel Cruz (Buenos Aires: Paidós, 2008), 9-44.

<sup>41</sup>En la conferència «Sexuality and Solitude», que Foucault va fer en anglès l'any 1981, va explicar que havia intentat fugir de la filosofia del subjecte mitjançant una genealogia del subjecte modern, entès aquest com una realitat històrica i cultural, i que per tant, podia canviar en el temps. Michel Foucault, «Sexuality and Solitude», *London Review of Books* 3, núm. 9 (21 de maig-5 de juny de 1981): 3-6, dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, ed. Paul Rabinow, vol. 1, *Ethics* (Nova York: The New Press, 1997), 175-184. En aquest sentit és interessant el concepte d'esdevenir un cos, entès com a existència performativa dins d'uns marcs culturals i normatius que el fan visible. I així, més que «tenir un cos» (opció pròpia de les oposicions cos/esperit, cos/ànima o cos/ment en la qual el cos és com a contenidor o receptacle efímer de quelcom etern o immaterial), o «ser un cos» (opció d'aquells que entenen el cos com a màquina i l'ànima, l'esperit o l'enteniment com a fenòmens derivats de la matèria corporal), «esdevenir un cos» seria convertir-se en un cos i negociar-lo, en un procés entrecreuat amb l'esdevenir subjecte dins d'unes coordenades que possibiliten que aquest subjecte sigui reconeixible i identificable, alhora que el subjecten a les determinacions de ser, estar, semblar o esdevenir. Meri Torras, «El delito del cuerpo: De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia», dins *Cuerpo e identidad I*, ed. Meri Torras (Barcelona: Edicions UAB, 2007), 11-36.

tecnologies del jo, que tenien a veure amb una reflexió sobre les formes de vida, les eleccions d'existència, la manera de regular la conducta i, també la manera de fixar-se a si mateix, una sèrie de finalitats i mitjans,<sup>43</sup>

Ara bé, Foucault no s'ocupa del gènere, i és la pensadora nord-americana Judith Butler qui, justament basant-se en els estudis del mateix Foucault,<sup>44</sup> desenvolupa la seva teoria d'un gènere performatiu, segons la qual el gènere s'entén com a acció, tot fent evident que allò que es percep

<sup>42</sup>Si a *La volonté de savoir* (1976), primer volum de la *Histoire de la sexualité*, Foucault presentava la sexualitat com una situació estratègica pròpia d'unes relacions de poder que tenien com a objectiu la vida, entenent-la com els efectes produïts en els cossos, els comportaments i les relacions socials per un dispositiu que depenia d'una tecnologia política complexa, és en la introducció del segon volum, *L'usage des plaisirs* (1984) on fa explícita la necessitat de fer la genealogia d'aquell subjecte de desig que havia aparegut en el primer volum, i l'incorpora en un projecte més ampli d'intentar entendre com els individus es constitueixen com a subjectes d'accions ètiques. És així que explica els desplaçaments teòrics necessaris que ha hagut de fer per analitzar, primer, les pràctiques discursives que articulen el saber, després, les relacions múltiples, les estratègies obertes i les tècniques racionals que articulen l'exercici del poder, fins arribar a allò que es denomina subjecte, on es centra en buscar quines són les formes i les modalitats de la relació amb si mateix a través de les quals l'individu es constitueix i es reconeix com a subjecte. En aquest sentit, Foucault a «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress», text reeditat a partir de les converses entre el filòsof i Paul Rabinow i Hubert Dreyfus a Berkeley, l'abril de 1983, va afirmar que escrivia una genealogia de l'ètica, és a dir, una genealogia del subjecte com a subjecte d'accions ètiques, o la genealogia del desig com un problema ètic. Michel Foucault, «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress», dins *The Essential Works, Ethics*, 253-280. Pel que fa a les edicions originals dels volums que conformen la *Histoire de la sexualité*, són els següents: Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir* (París: Gallimard, 1976), Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs* (París: Gallimard, 1984), Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 3: Le souci de soi* (París: Gallimard, 1984) i Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 4: Les aveux de la chair*, ed. Frédéric Gros (París: Gallimard, 2018).

<sup>43</sup>Michel Foucault, «Subjectivity and Truth», dins *The Essential Works, Ethics*, 87-92. Sumari en anglès del curs impartit en francès. Versió completa del curs a Michel Foucault, *Subjectivité et vérité: Cours au Collège de France, 1980-1981* (París: Gallimard/Seuil, 2014). En aquest curs, el filòsof va reflexionar sobre les relacions entre subjectivitat i veritat a partir de l'estudi de les transformacions de l'experiència de la sexualitat en l'antiguitat grega i les societats grecoromanes, anticipant els volums segon i tercer de la *Histoire de la sexualité*. És així que Foucault presenta les tecnologies del jo com uns procediments de «govern» a través dels quals els individus s'objectivarien com a subjectes, i que estarien en constant relació amb les tecnologies polítiques de l'individu. Prèviament, a les Howison Lectures, en les conferències que havia fet a Berkeley el 20 i el 21 d'octubre de 1981, amb el títol «Truth and Subjectivity», Foucault havia caracteritzat les tècniques de govern com el punt de contacte entre la tecnologia política dels individus i les tecnologies del jo, tot especificant que «governar» era un difícil i versàtil equilibri, amb conflictes i complementarietats, entre les tècniques que asseguraven la coerció i els processos a través dels quals el «jo» és construïa i modificava per ell mateix. Morey, «La cuestión del método», 34. Dos dels textos més significatius d'aquestes dues tipologies de govern són «The Technologies of the Self», que correspondria a la transcripció dels sis seminaris que Foucault va fer a la Universitat de Vermont la tardor de 1982, i «The Political Technologies of Individuals», també conegut com «“Omnes et singulatum”»: Towards a Criticism of Political Reason» que correspondria a les dues conferències que Foucault va fer a Vermont el 10 i el 16 d'octubre de 1979. Morey, «La cuestión del método», 34-35, 39-40. Tots dos textos es poden trobar en traducció al castellà a Cruz, *Michel Foucault: Tecnologías del yo y otros textos afines*, 45-140.

<sup>44</sup>Judith Butler, *Undoing Gender* (Nova York: Routledge, 2004), 42, 185. Així, doncs, el gènere com a categoria històrica s'entén com un mecanisme a través del qual es produeixen i naturalitzen, –i en conseqüència també a través del qual es poden desnaturalitzar i desconstruir–, les nocions d'allò masculí i d'allò femení en conjunció amb allò hormonal, cromosòmic, psíquic i performatiu que el gènere assumeix, fent evident la dificultat permanent d'establir on comença i on acaba el biològic, el psíquic, el discursiu i el social. Cal aclarir, però, que en aquest recollir el testimoni de Foucault, Butler revisa i emprèn una certa crítica a la teoria foucaultiana en alguns aspectes. Així, assenyala com l'afirmació de la diferència sexual en algun dels textos de Foucault contradiu clarament la seva pròpia visió de les categories de sexe com a efectes reconvertits en causes fundacionals pel propi règim de sexualitat, alhora que també en desafia la idea d'una materialitat prediscursiva del cos exempta de tota significació. Butler, a més, fa l'exercici de pensar la psicoanàlisi i el

com una essència interna i indiscutible, en realitat és anticipat i produït mitjançant certs actes corporals, postulats a través de l'estilització del cos basada en el gènere.<sup>45</sup> Butler, tot recollint el testimoni d'aquell subjectivar/subjectar foucaultia, que entén el poder no únicament com a repressiu, sinó també com a productiu, s'encarrega del gènere, com a pràctica discursiva estructurada al voltant de l'heterosexualitat com a norma de les relacions humanes, i aclareix que el vincle entre sexualitat i gènere que li interessa té a veure amb com en entorns d'heterosexualitat normativa s'utilitza la vigilància del gènere per tal d'afirmar-la,<sup>46</sup> sense que això vulgui dir ni que el gènere es pugui reduir a la sexualitat, ni que la sexualitat es pugui reduir al gènere, i és que segons l'autora hi hauria tant unes possibilitats per a la sexualitat que no estarien determinades pel gènere, com unes possibilitats per al gènere que no estarien determinades per l'heterosexualitat hegemònica.<sup>47</sup> Seria d'aquesta manera que el sexe, el gènere, el desig i la pràctica sexual s'experimentarien com a identitats naturals quan en realitat serien els efectes de determinats sistemes de poder/saber.<sup>48</sup>

El pensament de Foucault i de Butler, doncs, forneixen un marc teòric per a la recerca que alhora va lligada també a unes metodologies concretes, que són l'arqueològica, aquella més descriptiva que s'encarrega de buscar els antecedents, i de tenir en compte tots els discursos, fins i tot els oblidats, els perduts o els amagats, i la genealògica, que s'encarrega d'explicar, reordenar i reinterpretar aquests discursos, a través d'una manera de fer que s'oposa a la recerca d'un origen i d'una identitat original, i que basteix un relat ple de discontinuïtats, de salts temporals i de buits, que poc té a veure amb el relat històric o la narració cronològica de fets que es relacionen segons una tipologia de causa i conseqüència. Així, la genealogia mostra com allò que es considera «natural» és de procedència irracional, diversa i discontinua, i alhora permet reconèixer els successos, les lluites, les relacions de poder o els camps de saber que han conformat aquell ordre que s'entén com a natural.

---

poder junts, tot apel·lant a aquella vessant productiva del poder determinada per Foucault, qui per contra, assenyalava el paper fonamental de la psicoanàlisi a l'hora d'aconseguir una visió essencialista de la sexualitat. Vegeu Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nova York: Routledge, 1990, 1999), Judith Butler, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (Nova York: Routledge, 1993) i Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Redwood: Stanford University Press, 1997).

<sup>45</sup>Judith Butler, *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Maria Antonia Muñoz (Barcelona: Paidós, 2007), 17.

<sup>46</sup>*Ibid.*, 13, 16, 39.

<sup>47</sup>Butler, *Undoing Gender*, 16, 53, 54.

<sup>48</sup>Butler, *Undoing Gender*, 41, 48. Segons Butler, tant l'heterosexualitat obligatòria com el falogocentrisme s'han de considerar com a règims de poder i saber entesos en la línia foucaultiana de la norma com a regulació social que subjecta i alhora subjectiva. Butler, no obstant, defensa una règim regulador i disciplinari propi per al gènere.



Es tracta, doncs, d'un treball de contramemòria i de fer visible la contingència per tal de poder superar-la.<sup>49</sup>

Aquestes perspectives teòriques i aquestes metodologies són les que permeten oferir una alternativa a les aproximacions abans exposades, no pas amb la finalitat de rebatre-les, sinó de contextualitzar-les d'una manera diferent. I és per això que aquesta recerca es proposa com a objectiu elaborar una genealogia de Joan Miró com a subjecte de sexualitat i de gènere, que fugi d'essencialitats, que analitzi la pràctica i el document concret; les paraules dites, les paraules escrites, les lectures, la pràctica artística; i que mostri com no hi ha evolucions, ni temàtiques rígides, sinó discontinuïtats i forats que emergeixen a causa d'unes condicions determinades que les afavoreixen. Una manera de fer que parteix de la hipòtesi que en aquest procés de reflexió i de construcció de Miró com a subjecte de sexualitat i de gènere, la pràctica artística hi juga un paper primordial, ja que és justament a través de la pràctica on s'uneix el pensament i l'actuació i es possibilita un espai com aquell de les tecnologies del jo foucaultianes apuntades amb anterioritat.<sup>50</sup> En aquest sentit, doncs,

---

<sup>49</sup>Foucault, *El uso de los placeres*, 6. Així, si els primers treballs de Foucault, els relacionats amb el saber, van adoptar una perspectiva arqueològica, en els seus treballs sobre el poder, el filòsof va incorporar una perspectiva genealògica que venia a completar la perspectiva arqueològica utilitzada fins llavors. Aquesta manera de fer és a la base dels seus treballs sobre la subjectivitat, tal com es pot veure en la introducció del segon volum de la *Histoire de la sexualité*, en la qual el filòsof explica que fer la genealogia del subjecte de desig no és fer una història dels successius conceptes del desig, de la concupiscència o de la libido, sinó analitzar les pràctiques a través de les quals els individus van problematitzar l'activitat i els plaers sexuals i es van començar a descobrir, a reconèixer-se i a declarar-se com a subjectes de desig, fent jugar entre els uns i els altres, una determinada relació que els permetia descobrir en el desig la veritat del seu ésser. Morey, «La cuestión del método», 12-26. Pel que fa a la qüestió de la genealogia en Foucault, vegeu Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», dins *Hommage à Jean Hyppolite* (París: Les Presses universitaires de France, 1971), 145-172, dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, ed. Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange, vol. 2, 1970-1975 (París: Gallimard, 1994), 136-156. Pel que fa a Butler, aquesta autora afirma que les categories fundacionals del sexe, del gènere i del desig són efectes d'una formació específica del poder, i que és necessària una manera d'acostament crític com aquell que Foucault, reformulant a Nietzsche, denomina *genealogia*. En aquest cas, doncs, la crítica genealògica no buscava ni l'origen del gènere, ni la veritat interna del desig femení, ni una identitat sexual verdadera que la repressió hauria amagat, sinó que s'encarregaria de la recerca dels interessos polítics que hi hauria en el fet d'assenyalar com origen i causa les categories d'identitat, que en canvi serien els efectes d'institucions, pràctiques i raonaments d'origen divers i difús. Butler, *El género en disputa*, 37-38.

<sup>50</sup>Morey, «La cuestión del método», 32. Foucault, en la introducció del segon volum de la *Histoire de la sexualité*, explica que el que l'interessa són les problematitzacions a partir de les quals l'ésser esdevé una realitat que pot i ha de ser pensada per ella mateixa, així com les pràctiques que originen aquestes problematitzacions. En aquest sentit, i pel que fa a l'antiguitat grega, el filòsof volia mostrar com l'activitat i els plaers sexuals havien sigut problematitzats mitjançant les pràctiques del jo, al fer-hi entrar els criteris d'una «estètica de l'existència». Foucault, *El uso de los placeres*, 10. Hi ha un text de Foucault de l'any 1984 titulat «What is Enlightenment?» en què el filòsof tracta sobre Kant i Baudelaire, que és realment interessant perquè lliga tres punts molt importants per a la recerca. D'una banda, hi ha la qüestió d'una anàlisi crítica del món on es viu, que va associada a l'actitud de modernitat, així mateix, també s'hi tracta la invenció d'un mateix, en el sentit d'un «art de viure» que es lligaria a les tècniques del jo abans esmentades, i finalment, l'exercici de la pràctica artística, o més específicament, la qüestió de la creativitat. Michel Foucault, «What is Enlightenment?», dins *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (Nova York; Pantheon Books, 1984), 32-50. Per aprofundir en la idea de la potencialitat crítica de la pràctica artística foucaultiana i les seves possibilitats pel que fa a la configuració de la subjectivitat, vegeu l'article Kenneth Berger, «From the End of Man to the Art of Life: Rereading Foucault's Changing Aesthetics», *Foucault Studies*, núm. 24 (juny 2018): 125-150, <https://doi.org/10.22439/fs.v0i24.5529>.

Miró hauria utilitzat el seu ofici, la pràctica artística, no únicament en un sentit expressiu i comunicatiu, sinó també com a tecnologia del jo que li permetia treballar sobre ell mateix pel que feia a la sexualitat i el gènere, i per extensió a la seva manera d'entendre's com a subjecte d'acció ètica.<sup>51</sup> Una hipòtesi que es veu reforçada també per aquell constant retorn a temes anteriors i la reelaboració de teles durant tota la seva vida,<sup>52</sup> o aquelles reflexions i anotacions de lectures que es poden trobar en els seus quaderns.<sup>53</sup> Hi ha, doncs, certa connexió amb la proposta de Bonnefoy, qui presenta a Miró com un esperit que lluita contra el seu propi torbament mitjançant la pràctica artística, la qual s'entendria, no com a eina per donar expressió a una manera de ser, sinó més aviat per comprendre i superar un conflicte.<sup>54</sup> I també amb Erben quan afirma que per a Miró el quadre és menys important que la pintura mateixa, és a dir, que el procés de la transformació activa.<sup>55</sup>

Faltaria aclarir que el període cronològic que es tracta en aquesta recerca, és a dir, el que va des de l'any 1900 fins a l'any 1932, té a veure amb el fet que es pressuposa una mena de trencament i de sorgiment d'una experiència nova que es comença a configurar a partir del moment en què Miró es

---

<sup>51</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 262. Foucault explica que no cal referir-se a l'activitat creativa d'algú segons la relació que aquest algú té amb si mateix, sinó que la relació que aquest algú té amb si mateix es relaciona amb la seva activitat creativa. Aquesta idea té a veure amb un «jo» que no és previ a res, i que, per tant, cal crear com una obra d'art. Segons Foucault, Sartre, en analitzar Baudelaire o Flaubert seguint la noció moral d'autenticitat, trairia la seva idea d'un subjecte que s'ha de crear a si mateix. En aquest sentit, durant una entrevista amb Stephen Riggins realitzada a Toronto el 22 de juny de 1982, per a *Ethos*, el filosof va comparar la transformació de cadascú a partir del seu propi coneixement, amb l'experiència estètica, i va preguntar-se quin sentit tindria per a un pintor treballar, si aquest no es transformava a partir de la seva pròpia pintura. Michel Foucault, «Michel Foucault. An Interview by Stephen Riggins», *Ethos* 1, núm. 2 (tardor 1983): 4-9, dins *The Essential Works, Ethics*, 121-133.

<sup>52</sup>Alguns exemples poden ser *Intérieur (La Fermière)* (DLP1 núm. 87, 78-79) sobre la qual l'artista va treballar el 1958. Vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 162. També *Le Repas des fermiers* (DLP1 núm. 117, 106), obra de la qual en va fer una nova versió el 1935 (DLP2 núm. 489, 127). Vegeu Gaëtan Picon, *Carnets catalans: Dibuixos i escrits inèdits*, trad. Rosa Maria Malet (Barcelona: Polígrafa, 1980), 91 i Pere Gimferrer, *Les arrels de Miró* (Barcelona: Polígrafa, 1993), 91-97. I també *Portrait de la Reine Luise de Prusse* (DLP1 núm. 309, 228), que fou objecte de múltiples reelaboracions. Vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 250-253 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 148-149. Així mateix, en algunes de les anotacions dels quaderns de l'artista dels inicis dels anys quaranta hi ha força referències a obres anteriors, com per exemple en el quadern FJM 1323-1411 o el quadern FJM 1847-1888, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu MOJM núms. 624-666, 163-172 i MOJM núms. 851- 875, 218-222, per al primer, i MOJM núms. 876-897, 223-227 i MOJM núms. 908-920, 231- 233, per al segon. Per tenir més informació sobre les reelaboracions de l'artista realitzades a partir dels anys seixanta, vegeu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, ed., *Miró* (Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2005).

<sup>53</sup>Com per exemple les anotacions realitzades el 1940 i el 1941 en el quadern FJM 1323-1411, que fou començat el 1933 i reprès en diverses ocasions fins al 1941. Vegeu MOJM núms. 624-666, 163-172 i MOJM núms. 851- 875, 218-222. En aquest quadern s'hi poden llegir inscripcions com ara aquesta: «no és una obra lo que compta, si no la // trajectòria de l'esperit durant la totalitat de la vida, no lo qué s'ha fet en el / transcurs d'aquesta, si no lo qué deixe / entreveure i facilitarà de fer als altres, / en una data més o menys llunyana [...]» MOJM núms. 653-654, 168-169). També les anotacions realitzades durant els estius de 1941 i 1942 en el quadern FJM 4398-4437. Vegeu Malet, *Joan Miró* (1992), 81-85 i Margit Rowell, ed., *Joan Miró: Selected Writings and Interviews* (Boston: Da Capo Press, 1992), 175-195. Versió en anglès de l'original en català. Pel que fa a les anotacions de llibres, n'hi ha en el quadern FJM 1415-1463 (FJM 1461, 1462, 1463a, 1463b), datades d'inicis dels anys trenta, en el quadern FJM 1323-1411 (FJM 1410a, 1410b, 1411a, 1411b), datades de 1940 i 1941. Vegeu MOJM núms. 872-875, 221-222. I també en el quadern FJM 1464-1501 (FJM 1499a, 1499b), datades cap a l'any 1934. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>54</sup>Bonnefoy, *Miró*, 7.

<sup>55</sup>Erben, *El hombre y su obra*, 144.

casa i és pare; la qual deixaria enrere o reformularia una experiència del desig marcada, sobretot, pel desassossec i el neguit, i que en fer-ho, permetria l'emergència d'una experiència de la sexualitat en la qual el subjecte de desig es reinterpretaria tenint en compte aquell aspecte col·lectiu i d'experiència compartida per tots els humans, que cada vegada tindria més pes, en una línia similar a l'humanisme artístic i no sentimental descrit per Josep Llorens Artigas a Erben, tot parlant de Miró, i segons la qual a través de l'art, l'home podria comprendre més profundament la seva condició humana.<sup>56</sup>

Pel que fa a l'estructura de la tesi, aquesta s'organitza en tres parts. La primera, titulada «Jocs de carn i d'esperit», comprèn des de 1900 fins a 1922, i s'ocupa de la infantesa, de l'adolescència i del Miró ja adult, que viatja per primera vegada a París, l'any 1920. S'analitzen estudis, mestres, amics, els primers amors, els pintors model i dels primers triomfs en el terreny artístic, mentre es desvetlla que aquest és un període molt marcat per una experiència de la sexualitat vinculada a la puresa de l'ànima, a la veritat, al pecat i a l'erradicació del desig, que poc a poc va transitant cap a una experiència en la qual la procreació i l'ideal del cos saludable cada vegada hi són més presents. Aquesta experiència es lliga a un procés de reflexió i de construcció que es fa a través de la pràctica artística i també a través de l'escriptura de cartes i de la lectura. I així, es passa dels primers paisatges, molt lligats a l'ideal noucentista, cap a una pintura cada vegada més influenciada per les avantguardes, tal com es pot veure en l'influx del fauisme i del cubisme que hi ha en moltes de les obres d'aquesta època que culmina amb uns treballs que tenen molt a veure amb Picasso i l'experiència viscuda a París.

La segona part, titulada «Llenguatges d'un desig problemàtic», s'ocupa del període que va des de 1923 fins a 1929, moment en el qual Miró fa un canvi profund en el seu llenguatge artístic, que coincideix amb el contacte amb els artistes i poetes de la rue Blomet i els entorns surrealistes, i durant el qual aconsegueix un gran reconeixement com a artista. També és l'època dels marxants, dels amors no idealitzats, de les ruptures traumàtiques i de la coneixença de nous pensadors i noves maneres de fer que posen en total qüestió el subjecte racional. I és així que Miró es comença a inventar mitjançant la llengua parlada, i també a través de la manera com va vestit, mentre en la pràctica artística s'estableix una manera de fer diversa, heterogènia, que combina experiències de creació, de dissolució i de fer present el límit que incorporen aquell voler assassinar la pintura, i que

---

<sup>56</sup>Josep Llorens Artigas citat a Erben, *El hombre y su obra*, 133.

### *Introducció*

estan lligades a un desig que ja no cal erradicar, sinó que ara es fa indispensable per poder entendre's.

És en la tercera part, titulada «Una “aphrodisia” cosmogònica», que comprèn des de l'any 1930 fins al 1932, on s'estableix una nova vivència de la sexualitat a partir del seu casament amb Pilar Juncosa i del naixement de la seva filla Maria Dolors. En aquest moment apareixen les deesses procreadores i es fan evidents els punts de contacte amb la mirada etnològica de l'entorn de la revista *Documents*, així com un tractament de l'esperit cada vegada més místic. La família, la procreació, el desig legítim i l'estat d'esperit són l'eix central d'una etapa que no està mancada d'alguna temptació, que lluny de canviar res, fa encara més ferm el sentit d'un artista cada vegada més conscient del paper que ha de tenir en el món.



## **I. Jocs de carn i d'esperit**

---



## 1. A la recerca de la veritat perduda

Hi ha un retrat familiar de l'any 1902, –que Joan Miró va tenir penjat en totes les cases on va viure–, que seria una bona síntesi de l'entorn petit burgès en el qual cal situar a l'artista durant els seus anys d'infantesa i joventut. En aquest retrat s'hi poden veure els quatre membres de la família Miró-Ferrà, tots ben mudats. Al davant, el pare, amb uns mostatxos *en guidon*, i també la mare, amb el cabell recollit. Darrera del pare, en Joan, un vailet de nou anys que duu una jaqueta de grans solapes, i al costat i darrera la mare, la Dolors, quatre anys més petita que en Joan, vestida amb un vestit blanc i amb la mirada directament dirigida cap al fotògraf.<sup>1</sup>



1.1. Joan Miró amb els seus pares i la seva germana Dolors, 1902

Vivien al Passatge del Crèdit número 4, a Barcelona, en un pis d'un edifici amb soterrani, entresòl i cinc plantes que havia comprat el seu besavi com a inversió uns anys abans i que Josepa Oromí, la seva àvia materna, havia cedit als seus pares, Miquel i Dolors, quan aquests es van casar l'11 de setembre de 1891 a Palma.<sup>2</sup> Miró havia nascut en aquest pis el 20 d'abril de 1893 a les nou del vespre, en aquell passatge que seguia la línia de ferro i vidre de les galeries

<sup>1</sup>Josep Massot, *Joan Miró: El nen que parlava amb els arbres*, trad. Maria Llopis i Freixas (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018), 45-46.

<sup>2</sup>Dupin, *Miró* (2004), 25; Massot, *Joan Miró*, 29-33.



parisenques i londinenques de finals del segle XIX, les quals eren la màxima expressió de la modernitat. El pare, Miquel Miró i Adzeries no va seguir el negoci familiar d'aquell «serraller» que vivia i treballava al número 7 del carrer de la Creu, a Cornudella,<sup>3</sup> i va decidir canviar el ferro pels metalls, i la muntanya per la ciutat. Primer, aprenent orfebreria a Reus, i més tard, a Barcelona, on obriria el seu primer taller cap al 1882 prop d'aquest Passatge del Crèdit, al costat del carrer Ferran, veritable arteria comercial del moment. El negoci prosperaria, i el 1893 muntaria El Acuarium, una rellotgeria i plateria a la plaça Reial número 4, en un local compartit, fins que el 1898, obriria un altre local a la porteria del carrer de les joieries de luxe, el carrer Ferran, al número 34. En aquest Passatge del Crèdit també hi havia el magatzem del comerciant de sabates Oromí, a qui sovint visitava la seva neta Dolors Ferrà Oromí, –futura mare de Miró–, nascuda a Palma, i filla d'un ajudant d'ebenista que havia estat capaç de muntar el seu propi negoci.<sup>4</sup>

El petit Miró havia començat a anar a l'escola l'any 1900, dos anys abans d'aquella fotografia. És ell mateix qui en parla a Dupin el 1957, explicant l'experiència viscuda en aquella escola del número 13 del carrer Regomir; aquell col·legi de Sant Antoni que hi havia a prop de casa seva i que dirigien Josep Maria Marqués Farran i el seu fill, Josep Maria Marqués Sabater, un destacat carlista. Un entorn on es feien les classes en castellà i es garantia una «sòlida educació catòlica».<sup>5</sup> Miró, en aquesta carta es descriu com un alumne dolent, taciturn i somiador, nul en ciències exactes i fluix en geografia, que poc tenia a veure amb aquells companys que li deien «cap gros». Amb tot, i malgrat que aquella disciplina se li feia feixuga i que les tasques escolars l'avorrien, no acceptava la mediocritat i somniava en arribar a ser un gran metge o un enginyer famós.<sup>6</sup> El col·legi «estava situat en un edifici del segle XV, fosc i humit, amb un pati diminut a l'entrada i unes àmplies escales que donaven a dues sales de sostres immensos».<sup>7</sup> i es trobava ubicat just al costat de la capella de Sant Cristòfol, el portal de la qual tant fascinava a Miró per aquelles marques agrupades de tres en tres. Cada 10 de juliol es retia homenatge a aquell sant que havia

<sup>3</sup>Joan Perucho, *Joan Miró i Catalunya*, 2<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Polígrafa, 1988), 46-49; Massot, *Joan Miró*, 30.

Per a més informació sobre els vincles entre Joan Miró i el poble de Cornudella, vegeu Josep Miquel Martí Rom, «Joan Miró: Cornudella i la nissaga Miró», *Ressò mont-roigenc*, 9 de febrer de 2018, <https://ressomont-roigenc.cat/joan-miro-cornudella-i-la-nissaga-miro-2/>.

<sup>4</sup>Dupin, *Miró* (2004), 25; Massot, *Joan Miró*, 31, 37; Josep Miquel Martí Rom, *Joan Miró i Mont-roig: Pal de ballari (1911-1929)* (Tarragona: Arola, 2012). 14.

<sup>5</sup>Massot, *Joan Miró*, 35.

<sup>6</sup>Joan Miró, Joan Miró a Jacques Dupin, Mont-roig, 9 d'octubre de 1957, dins *Selected Writings and Interviews*, 44-45. Versió en anglès de l'original en francès. L'any 1956, Harry N. Abrams va encarregar al poeta i crític Jacques Dupin l'elaboració d'una monografia sobre Miró i és en aquest context que cal entendre aquest recull autobiogràfic. Rowell, *Selected Writings and Interviews*, 43.

<sup>7</sup>Massot, *Joan Miró*, 35.

ajudat a Crist, –que anava carregat amb els pecats del món–, a travessar el riu, escena, d'altra banda que sens dubte havia fascinat a Miró, fins al punt, tal com indica Josep Massot en la seva biografia, de pintar un quadre inspirat en aquesta escena i tenir en el seu taller de Mallorca una estampa enganxada a la paret.<sup>8</sup>

Tant aquella casa burgesa, com l'escola i també l'església, eren entorns envaïts per allò que no es diu, allò atrapat pel silenci, però que en canvi és arreu. I és que l'existència de Miró es lligava també a aquella sexualitat que Foucault anys més tard presentaria com a experiència històrica, és a dir, com una relació entre uns camps de saber, unes normes més o menys institucionalitzades i unes maneres de relacionar-se amb si mateix i de constituir-se com a subjecte,<sup>9</sup> mentre desvetllava un dispositiu capaç de crear, justament, allò que denominava, i en el qual la família hi jugava un paper fonamental.<sup>10</sup> La sexualitat, doncs, entesa com un conjunt de tècniques, de pràctiques i de discursos formats a partir de l'experiència de la «carn» cristiana, que s'haurien desenvolupat a través de quatre grans estratègies elaborades durant l'edat clàssica, –és a dir, cap a finals del segle XVII i el segle XVIII–, i que s'haurien desplegat durant el segle XIX. Es tractaria de la sexualització del nen, de la «histerització» de la dona, de l'especificació dels perversos i de la regulació de les poblacions, unes estratègies productores de la sexualitat que haurien trobat en la família, més que una potència de prohibició, un factor capital de sexualització,<sup>11</sup> i que formarien part de la gran tecnologia del poder característica de les societats modernes occidentals, el biopoder, que es caracteritzaria per estar centrat en la vida i que s'ocuparia tant del cos com de l'espècie, amarant-ho i organitzant-ho tot; els cossos, les institucions, els coneixements, els discursos.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, 36.

<sup>9</sup>Vegeu *Introducció*, nota 40.

<sup>10</sup>Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, trad. Ulises Guinazú (Ciutat de Mèxic: Siglo XXI, 1998), 10-11. En aquest primer volum, Foucault presenta la sexualitat com una experiència històrica mentre qüestiona la hipòtesi repressiva que sovint s'hi associa. Així, i tal com explica en el començament de l'obra, en cap cas nega que el sexe hagi sigut prohibit o reprimat, sinó que qüestiona la repressió com element fonamental per a explicar la sexualitat.

<sup>11</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 62-68.

<sup>12</sup>*Ibid.*, 55-61. 81-88. El poder, doncs, tal com l'explica el filòsof en aquesta obra, s'entén com una relació de forces multifocal no únicament repressiva sinó també productora d'allò real, que hauria transmutat en norma al segle XIX, i que hauria anat desplegant estratègies diferents per assolir aquell objectiu preuat de les societats modernes, que és la vida. Aquesta relació de forces, organitzaria, segons l'estratègia perseguida, totes les singularitats que componen una societat (els cossos, les institucions, el coneixement, els discursos, etc), és per això que el poder no s'entén de dalt a baix, sinó que és immanent i cristal·litza en determinades formes que poden ser de dominació. L'objectiu d'aquest poder és produir, administrar, controlar la vida en les seves dues dimensions: el cos i la població. El primer a través de disciplines que l'instrueixen, l'utilitzen, el vigilen, i fins i tot, el castiguen. El segon, per la regulació, la mesura i el control del seu creixement i de la seva salut. La norma no és altra que la de produir l'home normal. El poder, per tant, s'entén com un sistema de relació de forces o una situació estratègica complexa en una societat determinada.

Miró no en pot restar al marge, sobretot perquè la sexualitat és un fenomen burgès, que s'hauria utilitzat com a manera de mantenir el grup i com a manera de diferenciació social; primer, tot dotant-se d'un cos i d'una sexualitat per diferenciar-se de la noblesa, i més endavant, traçant límits per fer diferent aquella sexualitat seva de la dels altres a través de la intensitat de la repressió.<sup>13</sup> Així, la visió d'aquell pis del Passatge del Crèdit com la d'un claustre,<sup>14</sup> pot ser certament propera a la proposada pel mateix Foucault, sobretot pel que fa a aquells entorns de convivència entre pares, fills i servents caracteritzats per la separació dels adults i dels nens, on s'establí una clara polaritat entre el dormitori dels pares i les habitacions dels seus descendents. Altres preocupacions s'hi afegien, com ara una certa segregació entre homes i dones, unes consignes a seguir pel que feia a la cura dels nadons, l'atenció constant envers la sexualitat infantil, els perills de la masturbació, la importància de la pubertat, els mètodes de vigilància suggerits als pares, les pors, els secrets, la presència, alhora valorada i temuda, del servei, configurant així, un entorn familiar travessat per un règim en el qual es barrejava la vessant mèdica, la pedagògica, i també la religiosa, i que el convertia en una xarxa complexa saturada de sexualitats múltiples, fragmentàries i mòbils.<sup>15</sup>

Així mateix, les escoles tampoc es quedaven pas curtes com a espais de saturació sexual, amb les seves segregacions entre nens i nenes, les seves jerarquies entre mestres i alumnes, l'establiment de càstigs, premis i responsabilitats, –com podien ser aquells forts cops amb el regle a la punta dels dits o al palmell de la mà o el premi d'olorar una cartera de pell de Rússia–.<sup>16</sup> S'hi afegien les disposicions espacials a les aules, als patis, als dormitoris, i els sistemes de vigilància, els quals, més que dispositius de contenció esdevenien, en realitat, la visibilització d'aquelles línies de penetració indefinida que s'havien muntat al voltant dels nens i dels seus pretesos «vicis», alhora

---

<sup>13</sup>*Ibid.*, 71-76. Així, les tècniques més rigoroses s'haurien desplegat i aplicat, en primer lloc, i de manera més intensa, en les classes més privilegiades econòmicament, que eren també les políticament dirigents. En un primer moment, s'hauria fet considerant la pròpia sexualitat com a cosa important, vinculant-la a la intensificació del cos, la problematització de la salut i la maximització de la vida, cosa que assegurava el seu manteniment com a grup, tal com havia fet abans la noblesa, tot i que a diferència d'aquesta, la burgesia ho feia dotant-se d'un cos i d'una sexualitat. Dit de manera sintètica, el sexe es va convertir en la sang de la burgesia. Però la burgesia de finals del segle XIX, a diferència del que havia fet la de finals del segle XVIII, ja no n'hauria tingut prou per a diferenciar-se de la noblesa, simplement oposant-se a la sang d'aquesta a través del propi cos i la seva sexualitat preciosa, i hauria començat a traçar límits per a fer diferent aquella sexualitat seva de la dels altres. I hauria sigut a partir d'aquest moment que la diferenciació social ja no s'hauria afirmat només per la qualitat sexual del cos, sinó també per la intensitat de la repressió. És en aquest punt que la repressió o la idea d'una prohibició generalitzada hauria començat a recobrir tot aquest dispositiu.

<sup>14</sup>Massot, *Joan Miró*, 43.

<sup>15</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 19-20, 27-30. 62-63.

<sup>16</sup>Massot, *Joan Miró*, 35.

«naturals» i «contra-natura», que comportaven perills físics i morals, així com col·lectius i individuals.<sup>17</sup>

El pis i l'escola; espais en els quals el petit Miró estava atrapat, i que es podien concebre com aquells panòptics o espais de vigilància que el filòsof utilitarista anglès Jeremy Bentham va idear, i que Foucault va utilitzar per desenvolupar el seu concepte de *panoptisme* a l'hora d'analitzar les formes d'individuació que es produïen en els estats moderns.<sup>18</sup> Espais essencials d'un dispositiu disciplinari, «tancats, retallats, vigilats, en tots els seus punts, on els individus s'insereixen en un lloc fix, on els més petits moviments són controlats, on tots els esdeveniments es registren, on un treball ininterromput d'escriptura uneix el centre i la perifèria, on el poder s'exerceix per complet, d'acord amb una figura jeràrquica continua, on cada individu està constantment localitzat, examinat i distribuït entre els vius, els malalts i els morts».<sup>19</sup>

També hi ajudaven, a configurar i desplegar tot aquell dispositiu de poder i saber, que era la sexualitat, les publicacions, com ara aquelles que es poden trobar en la biblioteca personal de l'artista, i malgrat els dubtes que se'n pugui tenir sobre a qui pertanyien. Vet aquí títols com *Las tardes de la granja, o Las lecciones instructivas de un padre a sus hijos*.<sup>20</sup> O també, *Les Dangers de l'amour*,<sup>21</sup> i fins i tot, aquell volum titulat *Las mujeres en la intimidad*,<sup>22</sup> un recull de setze

<sup>17</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 19-20.

<sup>18</sup>El panòptic és un sistema teòric de visibilitat, dissenyat pel filòsof utilitarista i teòric social anglès Jeremy Bentham (1748-1832). Inicialment, el va idear com un sistema de vigilància per a presons racionalistes. El disseny comprèn una estructura circular amb una «casa d'inspecció» situada al seu centre, des de la qual els encarregats de la institució penal són capaços de controlar els reclusos, que se situen al voltant del perímetre del seu punt d'observació. Aquest dispositiu de vigilància també podia ser aplicable en altres tipus d'institucions, com ara hospitals o manicomis. Foucault va tractar aquest tema en el curs «La société punitive», impartit al Collège de France l'any acadèmic 1972-1973, no des de la perspectiva de la història de les idees morals, sinó com un dels capítols de la història del cos. Michel Foucault, *La société punitive: Cours au Collège de France, 1972-1973* (París: Gallimard/Seuil, 2013). Sumari en anglès del curs impartit en francès a «The Punitive Society». dins *The Essential Works, Ethics*, 23-37. Aquest curs anticipa l'obra Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (París: Gallimard, 1975), en la qual el filòsof francès analitza com són tractats els individus que es consideren «no normals» a partir de les tàctiques punitives pròpies de les societats disciplinàries, mentre observa com aquests serien, alhora, subjectats i subjectivats.

<sup>19</sup>Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camín (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 182.

<sup>20</sup>François Guillaume Ducray-Duminil, *Las tardes de la granja, o Lecciones morales é instructivas de un padre a sus hijos*, 2<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Sociedad Editorial La Maravilla, s.d.) Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Entre les fulles d'aquesta publicació, justament en aquella en la qual la tarda es dedica a l'amor propi i al poeta Hilario, hi ha col·locat un tros de paper esquinçat que correspon a un anunci de sals naturals «La Toja», darrera del qual, hi ha un dibuix d'unes flors de tija llarga semblants a margarides, emmarcades per unes línies que són la part superior d'un quadrat perdut per l'estrip, fora de les quals hi ha una línia ondulada, –potser un núvol, potser una prova–, com aquelles fulles que hi resten just al costat, acompanyades no gaire de lluny per un punt negre.

<sup>21</sup>Laurent Martin, *Les Dangers de l'amour: de la luxure et du libertinage: pour l'homme, pour la femme, pendant la jeunesse, pendant l'âge mur, pendant la vieillesse* (París: Duquesne Frères, 1866). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>22</sup>Simón Rivolar, *Las mujeres en la intimidad* (Barcelona: Sopena, s.d.) Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

quaderns de fotografies i textos eròtics de començaments del segle XX, que era una d'aquelles «publicaciones galantes á la par que artísticas», que s'anomenaven sicalíptics.<sup>23</sup> De fet, fullejant aquest «supersicalíptic» és inevitable pensar en el petit Miró observant a la seva guardiana desvestint-se a la cabina del vaixell que el portava a Mallorca, aquella primera experiència sexual que Miró va confessar al fotògraf Francesc Català-Roca,<sup>24</sup> i és que només cal llegir títols com: «El momento de acostarse», «El sueño de una soltera», «El baño de una pecadora» o «Cómo se desnudan las mujeres», entre molts d'altres. Títols que no eren res més que la valoració o la intensificació d'allò indecent; un món de discursos més o menys il·lícits que es mofaven dels nous pudors, i que en realitat eren el contra-efecte d'aquelles regles estrictes de les bones maneres.<sup>25</sup>

Treballs com aquell sobre l'onanisme del metge suís Samuel Auguste Tissot, de mitjans de segle XVIII, havien fet possible el «descobriment» d'una sexualitat infantil que havia de ser regulada i formulada.<sup>26</sup> La sexualitat del nen, doncs, era configurada al voltant d'un sexe present anatòmicament i absent fisiològicament, actiu i alhora deficient pel que feia a la seva finalitat reproductiva, manifest i ocult, els efectes del qual només serien visibles en la sexualitat de l'adult tot associant-lo als fantasmes de l'esterilitat, la impotència o la frigidesa. De fet, Miró, en alguna de les seves cartes fa referència a la masturbació en aquest mateix sentit, equiparant una activitat artística bona amb la pràctica sexual lligada a la finalitat reproductiva, i tot allò que no ho fos, amb la masturbació com a origen de malalties i disfuncions. Així ho expressa al seu amic Enric

---

<sup>23</sup>Per a més informació sobre els sicalíptics a la Catalunya de començaments del segle XX, vegeu Joan Manuel Soldevilla, «Psicalíptics: Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX», dins *Psicalíptics: Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX* (Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2004), 9-28. Tal com s'explica en aquest text, el començament del segle XX va ser l'època daurada de les revistes il·lustrades catalanes, entre les quals hi havia, també, aquelles de temàtica eròtica, fetes per homes i per a homes, i que tenien molta sortida entre la petita burgesia menestral i les classes populars. Entre les més conegudes hi havia *Papitu* (1908-1937), *Nandu* (1922-1923) o *La Tuies* (1923-1927). A la biblioteca personal de Joan Miró hi ha tres volums recopilatoris de la revista *Papitu* publicats entre el 1978 i el 1979, que correspondrien a l'etapa que va de 1908 al 1910, moment en què la revista era dirigida per Feliu Elias. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>24</sup>Massot, *Joan Miró*, 47.

<sup>25</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 13. Foucault explica que, des del segle XVI, els discursos sobre el sexe no havien parat de créixer, i que fou durant el segle XVIII, que es va produir una gran accentuació. Amb tot, aclareix que el que li interessa, no són tant aquests discursos il·lícits, sinó, sobretot, els que es desenvolupen en el camp d'exercici del poder.

<sup>26</sup>Samuel Auguste Tissot, *L'onanisme: Dissertation sur les maladies produites par la masturbation* (Lausana: Marc Chapuis, et compagnie, 1761). Aquesta va ser una de les obres més conegudes sobre el tema de la masturbació. Tissot i la majoria d'autors del segle XVIII presentaven l'onanisme com a molt perillós per a la salut, amb efectes tant físics com mentals i vinculat a un gran debilitament de la persona. La pèrdua de líquid seminal s'entenia com a causa d'epilèpsia, de bogeria, d'homosexualitat o de tuberculosi, per exemple, i per alguns era vista com una gran amenaça per a la raça. En els cicles mèdics catalans i espanyols, es va associar la masturbació amb efectes nefastos per a la salut fins ben entrat el segle XX, i no seria fins al anys trenta que es començaria a percebre com a símptoma d'altres malalties. Entre els metges que van tractar aquesta temàtica hi havia Pere Felip Monlau i Roca, Hermenegild Puig i Sais, Daniel Sánchez de Rivera y Moset, Roberto Novoa Santos, Isaac Puente o A. G. Llauradó. Richard Cleminson, *Anarquismo y sexualidad en España (1900-1939)* (Cadis: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008), 131-150.

C. Ricart en una carta de 1919, en la qual escriu: «El que sempre, invariablement, fuig del posar-se a pintar davant del natural (coito de l'artista amb la natura) fatalment, me recorda l'home entregat a la masturbació i que té que fer cap a un manicomi o a un sanatori dels tísics, o a una impotència viril i per tant creadora.»<sup>27</sup> I més endavant, en una carta de 1931, a Pierre Loeb: «Renoir té diversos centenars de teles que no tenen cap valor [...] Un home d'aquesta envergadura no hauria hagut mai de masturbar-se, sinó acontentar-se de no fer altra cosa que bellens. Si no va ser capaç de tenir una bona empalmada, havia d'haver-se'n anat a passejar, però mai de la vida masturbar-se com un gos.»<sup>28</sup>

I com ho feia Miró per reconèixer-se com a subjecte d'aquella *sexualitat*, que com s'ha vist estava lligada a uns dominis de coneixement diversos i s'articulava en un sistema de regles i restriccions?<sup>29</sup> Potser abans cal retornar a allò dit amb relació a què l'experiència de la sexualitat s'havia constituït a partir de l'experiència de la «carn» cristiana, aquella en la qual el desig havia de ser erradicat.<sup>30</sup> I és que, en les societats occidentals, i tot partint d'una tradició ascètica i monàstica que s'havia acabat convertint en una regla per a tothom cap al segle XVII, la confessió havia estat una de les tècniques més valorades pel que feia a la producció de la veritat i l'autenticació del jo mitjançant aquell discurs verdader que s'era capaç de fer sobre un mateix, –ja fos de manera voluntària o obligada–, i que consistia en treure del fons d'un mateix, d'entre les paraules dites, una veritat que la forma mateixa de la confessió presentava com allò inaccessible. No ha d'estranya, doncs, que l'home occidental acabés esdevenint subjecte de desig, i alhora, animal de confessió, tenint en compte que

---

<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Joan Miró: Epistolari català 1911-1945*, eds. Joan M. Minguet, Teresa Montaner i Joan Santanach (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009), 126.

<sup>28</sup>Joan Miró. Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 15 d'octubre de 1931, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 487.

<sup>29</sup>Vegeu *Introducció*, nota 40.

<sup>30</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 268-269. Foucault distingeix entre fórmules diferents pel que fa a la conducta sexual entesa segons tres eixos, això és, els actes, el plaer i el desig. Així, el concepte d'*aphrodisia* de l'antiguitat grega i de les societats grecoromanes, s'entendria com un vincle entre cossos i plaers, i tindria més a veure amb la relació del jo amb els altres i els actes, que no pas amb la identitat, tot i que en els estoics, aquesta experiència hauria començat a canviar ja que s'hauria començat a condemnar el desig. La fórmula cristiana de la «carn» s'hauria conformat a partir de ruptures i continuïtats pel que fa a l'experiència de l'*aphrodisia*, posant especial èmfasi en el vincle entre l'hermenèutica i el desxiframent del desig, la subjectivitat i la veritat. En aquesta experiència l'accent es posaria en el desig per tal d'erradicar-lo, els actes esdevindrien neutres i vinculats a la procreació i al compliment del deure conjugal, i el plaer s'exclouria, tant a nivell teòric com pràctic. A partir d'aquesta experiència hauria sorgit la fórmula de la «sexualitat» moderna, en la qual el desig seria molt important, tant a nivell pràctic com teòric, ja que es tractaria d'alliberar-lo, mentre que els actes i el plaer haurien quedat en un segon terme. Aquesta proposta és la que guia els diferents volums de la *Histoire de la sexualité*. Així, el segon volum, *L'usage des plaisirs* (1984), es dedicaria a l'antiguitat grega, el tercer volum, *Le souci de soi* (1984), es dedicaria a les societats grecoromanes dels segles I i II dC, i el quart volum, *Les aveux de la chair* (2018), es dedicaria a resseguir l'experiència cristiana de la «carn» des del segle II al segle V dC, la qual s'ubicaria entre la de l'*aphrodisia* del món grecollatí i la de la sexualitat moderna, protagonista del primer volum, *La volonté de savoir* (1976).

el tema privilegiat de la confessió havia estat, des de bon començament, el sexe o esbrinar la veritat del subjecte a través d'un discurs sobre la seva sexualitat.<sup>31</sup>

Però aquí no havia acabat tot, ja que amb el temps, aquells procediments de la confessió cristiana es van anar disseminant i van constituir un gran arxiu dels plaers del sexe, –només cal pensar en noms com Richard Freiherr von Krafft-Ebing o Havelock Ellis–, a mesura que el procediment cristià s'anava adaptant i ajustant a les regles del discurs científic, i que va acabar configurant aquella *scientia sexualis* del segle XIX, formada per disciplines com la medicina, la psiquiatria, o la pedagogia, que van transformar aquella confessió cristiana en un altre tipus de confessió, aquella que d'una manera u altra, va arribar fins al divan de Sigmund Freud.<sup>32</sup> Amb tot, cal aclarir que no es tracta d'un trencament abrupte, sinó que hi ha una interferència entre aquestes dues modalitats de producció d'allò veritable sobre el sexe, és a dir, entre els procediments de la confessió cristiana i els discursos científics, o dit d'altra manera, entre aquells que ho lliguen al pecat i a la salvació, a la mort i a l'eternitat, i aquells altres que ho fan amb aquell discurs que parla del cos i de la vida.<sup>33</sup> És en aquest punt que la «carn» és projectada sobre l'organisme.<sup>34</sup> Hi ha doncs, confessió en l'àmbit religiós, i més endavant, també, en la justícia, en la família, en la medicina, en la pedagogia. Es confessa en públic i en privat, i es confessen tant somnis, com pensaments i desitjos; tant malalties, com crims i pecats. I és així que la veritat ja no es percep com l'efecte d'unes determinades relacions de poder, sinó com allò secret que hi ha a l'interior, i que malda per ser alliberat. El sexe, doncs, gran secret i element imaginari creat per tots aquests mecanismes, els quals activaven un dels seus

<sup>31</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 15, 36-37.

<sup>32</sup>*Ibid.*, 39, 70. Foucault assenyala la *Psychopathia Sexualis* (Viena, 1844) d'Heinrich Kaan com el primer text mèdic dedicat exclusivament a l'estudi de la sexualitat, tot i que normalment s'indica la *Psychopathia Sexualis* (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1886) de Richard Freiherr von Krafft-Ebing com l'inici de la sexologia com a disciplina científica. Altres autors importants i fundadors del camp serien Havelock Ellis, amb treballs com els sis volums de *Studies in the Psychology of Sex* (1897-1928), en els quals tractava temes com l'autoerotisme o la inversió sexual, també Sigmund Freud, amb treballs com *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [Tres assajos sobre teoria sexual] (1905) en el qual promovia la seva teoria de la sexualitat i la seva relació amb la infantesa i Magnus Hirschfeld, que havia escrit obres com *Die Transvestiten; ein Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb: mit umfangreichem casuistischen und historischen Material* [Els transvestits: una recerca sobre la tendència eròtica a transvestir-se, amb material històric i casuístic extensiu] (Berlín: Alfred Pulvermacher, 1910) o *Die Homosexualität Des Mannes Und Des Weibes* [L'homosexualitat dels homes i les dones] (Berlín: Louis Marcus, 1914), que també va ser el fundador de la primera revista d'aquest camp *Zeitschrift für Sexualwissenschaft* [Revista de Ciències sexuals], i del primer institut de sexologia, l'Institut für Sexualwissenschaft [Institut de Ciència Sexual], el 1919. Pel que fa al context català i espanyol, destaquen noms com Gregorio Marañón, amb obres com *Tres ensayos sobre la vida sexual* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1926) o *Los estados intersexuales en la especie Humana* (Madrid: Morata, 1929), així com Félix Martí Ibáñez, amb els seus articles a la revista *Estudios* (1928-1937), que s'editava a València. Per a més informació, vegeu Raquel Álvarez, «Publicaciones sobre sexualidad en la España del primer tercio del siglo XX: Entre la medicina y la pornografía», *Hispania*, núm. 218 (2004): 947-960.

<sup>33</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 39-41. En aquesta confessió sexual constituïda de manera científica, molt hi havien tingut a veure una codificació clínica del «fer parlar» segons el principi que el sexe estava lligat a un poder causal inesgotable i polimorf, –vaja, el sexe com a causa de tot–.

<sup>34</sup>*Ibid.*, 70.

principis interns de funcionament més essencials: el desig del sexe. I per això calia accedir-hi, descobrir-lo, alliberar-lo, articular-lo com a discurs i formular-lo com a veritat. Això explica que el subjecte de desig es conformés com el tema central tant en l'experiència de la «carn» cristiana, com en l'experiència de la sexualitat.<sup>35</sup>

La confessió era, justament una d'aquelles tècniques que permetien als individus efectuar per ells mateixos, o amb l'ajuda d'altri, un cert nombre d'operacions en els seus propis cossos i ànimes, en els seus pensaments, en la seva conducta, i manera de ser, per tal de transformar-se amb l'objectiu d'assolir un cert estat de felicitat, puresa, saviesa, perfecció o immortalitat,<sup>36</sup> una tecnologia del jo que era fonamental en aquell reconèixer-se com a subjecte d'una *sexualitat*, com a domini d'acció moral, que més enllà del codi imposat o de les conductes o comportaments en relació amb aquest codi, implicava una relació amb el propi jo, –o ètica–, que era determinant per entendre com l'individu es constituïa com a subjecte de les seves pròpies accions morals.<sup>37</sup>

Feta aquesta introducció, cal anar ara cap a una fotografia de l'any 1904, en la qual un joveníssim Joan Miró té la mirada fixada en un punt que queda fora del retrat. Va molt mudat, porta un vestit fosc i les sabates ben enllustrades. Les mans enguantades; la dreta, agafant el llibre de comunió,

---

<sup>35</sup>*Ibid.*, 6, 37, 42, 97. Així, la societat burgesa, i molt especialment a partir del segle XVIII, no s'hauria oposat al sexe, sinó que hauria posat en acció tot un aparell per a produir discursos veraders, i regulats, sobre el sexe, com si aquest posseís un secret fonamental. D'aquesta manera, aquella experiència de la carn, no només va preparar aquesta sexualitat moderna, sinó que la va fer possible vinculant el desig amb la veritat i el dret. Cal dir que el tema de la interioritat en Foucault és complex, tal com assenyala Butler, ja que el filòsof al llarg de la seva obra no sempre tracta de la mateixa manera qüestions com el cos, l'ànima o la pròpia agència del subjecte pel que fa a les relacions de poder que el subjectarien i el subjectivarien, uns temes que es veuen força modificats quan comença a tractar sobre les tecnologies del jo. Butler, *El género en disputa*, 264; Judith Butler, *Los cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2002), 61-63; Judith Butler, *Mecanismos del poder: Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz (Madrid: Cátedra, 2001), 97, 101-103, 114. Pel que fa al món intern de la psique, Butler creu que és un error, tant entendre'l únicament com el resultat d'un conjunt d'actes estilitzats, com el fet de pressuposar la «internalitat» del món psíquic. Així mateix, segons aquesta filòsofa seria el procés d'internalització el que fabricaria la distinció entre la vida interior i l'exterior, oferint la distinció entre el psíquic i el social, cosa que seria força diferent d'una descripció de la «internalització» psíquica de les normes. Butler, *El género en disputa*, 18; Butler, *Mecanismos del poder*, 30.

<sup>36</sup>Michel Foucault, «Tecnologías del yo», dins *Michel Foucault. Tecnologías del yo y otros textos afines*, 48. Vegeu *Introducció*, nota 43. En aquest text, el filòsof reflexiona sobre la transformació dels conceptes del «tenir cura d'un mateix» i el «coneix-te a tu mateix» de l'antiguitat clàssica, –els quals tenien a veure amb la idea d'un jo que s'havia de crear a si mateix com una obra d'art–, en el concepte del «coneix-te a tu mateix» de les societats modernes occidentals, procés en el qual haurien sigut determinants, tant la moralitat cristiana i la renúncia al jo en nom de Déu, com el subjecte de coneixement que de Descartes a Husserl és indispensable pel que fa al coneixement com a principi fonamental de la modernitat occidental.

<sup>37</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 263-265. El filòsof identifica quatre aspectes en les relacions que cadascú estableix amb si mateix, unes relacions que ell denomina ètica. Aquests quatre aspectes serien: un, la substància ètica, o la part de cadascú o dels comportaments de cadascú que són importants per al judici ètic; un altre, el mode de subjectivació, o la manera com l'individu és convidat o incitat a reconèixer les seves obligacions morals; el tercer aspecte seria l'asceticisme, o allò que es fa o es canvia en un mateix per tal d'esdevenir subjecte ètic; i finalment, el *telos*, o al subjecte al qual s'aspira a través del comportament moral.



### I. Jocs de carn i d'esperit

l'esquerra, mig recolzada en una taula on hi reposa un barret, que ben bé pot ser de mariner. En aquest mateix braç, hi du lligat el llaç de primera comunió. El custodia, darrera l'espatlla dreta, la imatge d'una verge. Es tracta del retrat de la primera comunió de Joan Miró, i cal parar-hi atenció perquè és el retrat d'un moment molt important: és l'entrada del jovenet Miró al món dels adults.<sup>38</sup> També és el moment en què l'infant està preparat espiritualment per rebre el sagrament de l'eucaristia, la màxima expressió de la fe cristiana. L'edat òptima, cap als vuit anys; la indumentària, tota una simbologia del món adult: vestit i corbata, uniforme de militar o mariner, i sobretot, el pas del curt al llarg; el nen, deixant el pantaló curt, la nena, vestint per primera vegada de llarg.<sup>39</sup> Moment «sagrat» allunyat de tot allò quotidià, i és que el cristianisme reformula els rituals de pas (naixement, pubertat, matrimoni, mort) a través dels sagraments o allò que està reservat per a les funcions que no són les quotidianes.<sup>40</sup>



1.2. Joan Miró vestit de primera comunió, 1904

<sup>38</sup>Massot, *Joan Miró*, 44. Massot dona com a data de la primera comunió de Miró el dia 11 de maig de 1904, un acte que s'hauria celebrat a l'Església dels sants Just i Pastor de Barcelona.

<sup>39</sup>Neus Ribas San Emeterio. «La importància de la indumentària en els ritus de pas», dins *Vestits per a l'ocasió: La indumentària en els ritus de pas* (Arenys de Mar: Ajuntament d'Arenys de Mar, 2016), 18-19.

<sup>40</sup>Jaume Mascaró Pons, «Emocions i rituals de pas: El cicle de la vida», dins *Vestits per a l'ocasió*, 11. El mot sagrament o *sacramentum* deriva de *sacrum* (sagrat), que significa «allò separat».

Però abans de fer la comunió, calia confessar-se, i és que la coincidència temporal amb el moment de la iniciació sexual fa evident tota aquella experiència configurada al voltant del concepte de la carn, entesa com l'experiència cristiana de les relacions entre el cos, el sexe, la concupiscència i la libido. Miró va deixar un testimoni força clar d'aquell moment quan li va dir a Dupin: «No em sento identificat [...] amb el nen que a Barcelona va anar a una missa solemne vestit de gala. Em sento més identificat amb el nen que feia dibuixos a Cornudella o a Palma. El que més recordo de la meua primera comunió [...] és la por que tenia la nit abans per si havia oblidat algun pecat en la confessió i Déu em castigaria.»<sup>41</sup> I és que com s'ha dit, una de les maneres a través de les quals aquell nen d'onze anys feia l'experiència de la sexualitat, era a través de la confessió, cosa que li permetia assolir aquell ideal de puresa i d'immortalitat que tenia a veure amb l'obediència a una llei divina i l'erradicació dels desitjos. I mentre es confessava, també es coneixia i es desxifrava, a través de la renúncia a una part d'ell mateix, i és que evitant qualsevol temptació, apartant-se d'aquell gran perill, d'aquell mal fosc que sens dubte duia dins seu, podia arribar a la veritat.<sup>42</sup> L'ànima, doncs, es configurava com el reducte de tota veritat. Però també ho feia perquè era un subjecte racional, un d'aquells «homes» de creació recent, objecte i subjecte de coneixement, que aviat estaria en perill d'extinció,<sup>43</sup> i a qui Kant, presentant-lo com a subjecte racional en un sentit universal, havia retornat aquella actitud ètica, –manllevada en el subjecte cartesià que no necessitava ésser ni pur ni moral

---

<sup>41</sup>Massot, *Joan Miró*, 44.

<sup>42</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 254, 265-271. El filòsof en aquestes converses compara la problematització de la conducta sexual en l'antiguitat grega i les societats grecoromanes amb les del cristianisme primitiu i observa transformacions, sobretot en la manera de relacionar-se amb uns codis morals, que en canvi, no varien gaire. És així que exposa la substitució de la idea d'un jo que ha de ser creat com una obra d'art, per la idea d'un jo al qual cal renunciar, ja que aferrar-se a un mateix s'oposa a la voluntat de Déu. També dues maneres d'assolir la veritat, els primers, a través de l'activitat, de la pràctica, de la transformació i d'un entrenament de si mateix que porta a la pròpia construcció; els altres, perseguint l'indesxifrable, revelant l'ocult, dient el que no s'ha dit. És en l'estoïcisme tardà que hi comença a haver un desplaçament des de l'existència bella cap al reconèixer-se com a éssers universals i racionals, cosa que els allunya de l'opció estrictament personal, mentre s'estableixen unes relacions més simètriques amb els altres i es comença a condemnar el desig.

<sup>43</sup>Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968), 375. Edició original Michel Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* (París: Gallimard, 1966). En aquest llibre Foucault desenvolupa el concepte d'*episteme*, entès aquest com una mena d'*a priori* històric que determina les condicions de coneixement. En el cas de la història de la cultura europea, Foucault identifica tres *epistemes*: la renaixentista, que arriba fins a la fi del segle XVI i en la qual la semblança organitza la configuració del pensament, és a dir, el saber es situa al voltant del desxiframent de signes; l'*episteme* clàssica o la de la representació, que és la dels segles XVII i XVIII, durant la qual tot es classifica i ordenaria, i el saber s'articulava al voltant de les identitats i les diferències, i finalment, l'*episteme* moderna, apareguda a finals del segle XVIII, i que es caracteritza per les analogies i les successions, i un saber autoreflexiu i antropocèntric durant el qual s'hauria constituït la forma «home» en el sentit actual, és a dir, definit per la seva capacitat de treball, la seva força de vida i la seva possibilitat de parla. Un «home» que és l'objecte del saber, i alhora, la condició de possibilitat del coneixement en general. Un «home», segons diu Foucault, en vies d'extinció, que desapareixerà quan aparegui una nova *episteme*.

per conèixer la veritat—. <sup>44</sup> Miró era un ésser guiat per la racionalitat que volia ésser pur i tenir l'ànima tranquil·la per poder accedir a la veritat.

Ara bé, amb totes aquelles maneres de fer, se n'hi barrejava una altra que també tenia a veure amb aquelles tècniques del jo i el treball amb si mateix. Justament, una de les primeres evidències que hi ha de la relació de l'artista amb aquells codis morals que l'envoltaven és el d'un nen que pinta i guixa les pàgines d'un llibre que es diu *Cuentos de la niñez*, un exemplar de Biblioteca Infantil editat el 1884 per Juan i Antonio Bastinos, <sup>45</sup> que era similar a aquell altre volum titulat *Las tardes de la granja, o Las lecciones instructivas de un padre a sus hijos*, anteriorment assenyalat. Es tracta d'un llibre de contes, que conté narracions educatives i moralitzadores, de clara inspiració catòlica. Nens que no volen anar a l'escola, fades que ensenyen a valorar l'esforç i el treball constant, nens de diferents classes socials i ocells que protagonitzen diverses històries en les quals la generositat i el malfiar-se de les aparences hi tenen una gran importància. <sup>46</sup> Cal situar-se cap a l'any 1900, i aquest nen de set anys no en té prou amb pintar algunes de les pàgines, sinó que també escriu el seu nom en la pàgina de respecte; s'hi està força estona, sembla que fins i tot juga amb les lletres que componen el seu nom, aquell «Juan» que uns anys més tard acabaria esdevenint aquell «Joan» que Miró reivindicaria com indissoluble de la seva existència. <sup>47</sup> Gimferrer escriu, tot associant les intervencions en aquest llibre, amb la possibilitat de transfigurar allò real: «Una estampa convencional –branques, fulles, ocells– és transfigurada per mitjà de la introducció de les guixades fetes amb llapis rosa, en un àmbit d'una qualitat màgica i onírica que la situa de ple en el món del meravellós.» <sup>48</sup> Miró problematitza aquell entorn, tal com demostra aquell dibuix que és especialment interessant, un en què s'hi representen dos caps, un que és el d'un home amb el bigoti cargolat cap amunt, i l'altre, més petit, mig esborrat, que sembla el d'un nen amb cara de

<sup>44</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 279-280. Fins al segle XVI no hi hauria hagut la possibilitat d'accés a la veritat, si primer no es feia un determinat treball sobre un mateix per tal d'assolir-la, és a dir, no hi havia veritat sense ascési. Ara bé, a partir d'aquest moment els lligams entre una cosa i l'altra, haurien començat a ser cada vegada més difícils de detectar. Descartes substitueix l'ascési per l'evidència directa, i així, deixa pas a una veritat que ja no està lligada a la moral. Es pot ser impur, immoral i conèixer la veritat, fins que Kant, amb el seu subjecte universal i la relació amb el jo, torna a reintroduir l'ètica, a través del seu subjecte de coneixement, universal i racional.

<sup>45</sup>FJM 1-17. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu MOJM, 34-35 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 18. Els editors Bastinos van sobresortir per les seves produccions en l'àmbit del llibre infantil, tot i que també van destacar amb col·leccions com la de la «Biblioteca económica del maestro de primera enseñanza» (1866-1868), la «Biblioteca para todos» (1875-1880), la «Biblioteca de la mujer» (1877-1885), la «Enciclopedia para la juventud» (1877-1888) i la «Biblioteca infantil histórico-biográfica» (1885). Inés Nieto Márquez, «Col·leccions editorials a la Barcelona del Vuitcents: el cas de Joan Oliveres i Gavarró (1812-1891)» (Treball final de màster, Universitat de Barcelona, 2014), 33.

<sup>46</sup>Massot, *Joan Miró*, 41.

<sup>47</sup>MOJM núm. 2, 35. Correspon a FJM 1, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu Francesc Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», *La Publicitat*, 14 de juliol de 1928, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1463911](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1463911). A LBMC, 339, fig. 1, s'hi reproduceix la imatge d'aquesta entrevista.

<sup>48</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 17-18.

preocupació. A sobre del cap més gros, hi ha escrit: «Juan Miró», subratllat i amb una lletra *u* tan tancada que és fàcil pensar que es tracta d'una *o*. A sota dels caps, un escut heràldic del qual en surten dos banderes.<sup>49</sup> La semblança amb aquella fotografia de 1902, i la manera com estan col·locats pare i fill és evident.



1.3. Joan Miró. Dibuix realitzat en el llibre *Cuentos de la niñez* (1900)

Ben poc després, l'any 1901, aquell jovenet Miró fa dibuixos d'una visita al pedicur, –un dibuix en el qual, curiosament, apareix com element decoratiu un retrat del que sembla un capellà–, d'un esclop, d'un peix, d'una tortuga, d'una torreta i d'un paraigües tancat,<sup>50</sup> uns dibuixos que va guardar dins d'un sobre juntament amb les felicitacions de Nadal que de petit havia escrit als seus «pares adorats»; damunt del sobre, una frase prou interessant: «Per a mi, això són petits tresors.»<sup>51</sup> En aquests dibuixos, el nom apareix al costat de l'any consignat de diferents maneres; ara tot sencer, ara amb la inicial del nom i els cognoms sencers, ara només amb les inicials. També resulten curioses les anotacions que hi ha al darrera, com per exemple la que hi ha en aquell dibuix del test

<sup>49</sup>*Ibid.*, 17-19.

<sup>50</sup>DLD1 núms. 1-6, 17-19; MOJM núms. 5-9, 35-36.

<sup>51</sup>Massot, *Joan Miró*, 713.

I. Jocs de carn i d'esperit

amb flors,<sup>52</sup> amb el cognom Miró seguit de tres lletres M, o darrere del dibuix de l'esclop blau,<sup>53</sup> en el qual hi figuren dues restes: « $1912-1901 = 11 / 19 - 11 = 8$ », que ja assenyalen l'especial relació de Miró amb els números.<sup>54</sup>



1.4. Joan Miró. *El pedicur* (1901)

El 1957, a Dupin li confessa que per tal d'escapar d'aquella monotonia diària es va apuntar a les classes de dibuix que es feien en aquella mateixa escola després d'acabar l'horari lectiu. Eren les classes amb el professor Civil, i els termes amb els quals fa referència a aquesta experiència, són reveladors. L'artista parla d'una cerimònia religiosa, d'unes mans curosament netes abans de tocar el paper i els llapis, d'uns estris de treball que són com objectes sagrats i d'una manera de treballar pròxima al ritus litúrgic. Una manera de fer que conservarà i que cada vegada serà més marcada, tal i com va confessar el propi artista en aquella carta abans esmentada.<sup>55</sup> El ritual de puresa i desinfecció, la presència del guia espiritual, ara convertit en un mestre de dibuix, i una manera diferent de relacionar-se amb ell mateix, que, per allò dit a Dupin, era molt més plaent per al jove Miró, i que malgrat aquella oposició expressada al poeta, evidencien els punts de contacte entre l'experiència de caire religiós i l'experiència de caire artístic. Força curiós és el que va dir Miró a Gabriel Janer, i que demostra la barreja entre una experiència i l'altra: «quan era adolescent, sovint acudia a la catedral de Palma i observava la llum que es filtra, incorporà i subtil, pels finestrals. Era tan bella, la Seu, sota els efectes dels colors fluctuants, i tan màgica... Tan sensual, que sovint pensava: Un dia l'hem tiraré, la Seu. Vaig viure obsedit per fer l'amor amb ella.»<sup>56</sup>

<sup>52</sup>DLD1 núm. 6, 19; MOJM núm. 6, 35.

<sup>53</sup>DLD1 núm. 2, 17; MOJM núm. 7, 36.

<sup>54</sup>Vegeu Josep Miquel Martí Rom, «Miró i els números», *Ressò mont-roigenc*, núm. 91 (octubre 2004),

<sup>55</sup>Joan Miró. Joan Miró a Jacques Dupin, Mont-roig, 9 d'octubre de 1957, dins *Selected Writings and Interviews*, 44.

<sup>56</sup>Gabriel Janer Manila, «La fantasia de Joan Miró», *El Mirall* (novembre-desembre 1993): 65, citat a Magdalena Aguiló Victory, «La dona en veu pròpia», dins *Joan Miró. Evocació de la imatge femenina*, 13.

Serà durant aquests darrers anys d'escola, entre el 1905 i el 1906, que pintarà unes aquarel·les amb testos, flors, cabanes i castells, i farà dibuixos de cases, que ben bé podrien ser còpies de làmines, tal com suggereix Martí Rom.<sup>57</sup> També els estius, a partir de 1906, quan va a visitar la família paterna a Cornudella, i la materna a Mallorca, omple un quadern amb dibuixos.<sup>58</sup> A Mallorca dibuixa barques, castells i molins; a Cornudella, xiprers, arbres i pins, i també l'ermita i l'església, així com paisatges dels pobles propers, com ara Prades, Ulldemolins, Albarca o Porrera.<sup>59</sup> Es tracta d'un quadern que ell mateix recordava d'aquesta manera, quan el 1960, Antonio Piza li va demanar si hi ha alguna obra per la qual tenia algun afecte especial per raons sentimentals, i ell va respondre: «Una llibreta de dibuixos de la meua infantesa que he guardat. Eren uns dibuixos amb llapis de colors que feia quan el meu avi em duia a passejar amb el cavall i el carro. Solia dibuixar l'església de Sineu, la catedral, el Molinar... Com podeu veure, he sentit la imperiosa crida de la pintura des que era nen.»<sup>60</sup> I a Picon; «Ah, vet aquí Palma, amb la catedral al fons, els molins. Aquí tenim el port, les barques de Llotja. Sí, els dibuixos del mar són rars. La terra de l'interior és el que m'atreia. Sempre tornava a aquestes cases, a l'església, al pla, a la muntanya. El que m'inspirava era la terra de Cornudella, la terra del meu avi, a prop de Mont-roig, aquesta terra d'un roig formidable.»<sup>61</sup> I de fet, Miró va acabar unint aquells dos mons a través d'aquella pedra de Cornudella que tenia al seu taller a Palma, i que va utilitzar per donar el toc final a una de les seves teles, tal com va explicar Sebastià Gasch.<sup>62</sup>

A Cornudella, –segona població en importància de la comarca del Priorat–, hi vivien els avis paterns, Joan Miró Pallejà i Isabel Adzeries Rabascall. Gasch explica que l'avi feia l'ofici de ferrer, i que quan Miró hi anava a passar els estius, es cruspia uns grans plats d'escudella.<sup>63</sup> Potser aquella estranya relació que tenia amb el pare, d'incomprensió i d'autoritarisme,<sup>64</sup> expliquen les paraules escrites en la carta enviada a Dupin, quan li diu que eren gent amb poca personalitat, ferrers i pagesos, vaja, només bona gent. En canvi, les paraules sobre els avis materns, Joan Ferrà Santandreu, nascut a Sóller, i Josepa Oromí Torrens, nascuda a Barcelona, són força diferents. A

<sup>57</sup>DLD1 núms. 7-32, 19-28; MOJM núms. 10-23, 36-38; Josep Miquel Martí Rom, *Joan Miró i Mont-roig: El xiscl de l'oreneta (1930-1983)* (Tarragona: Arola, 2018), 25.

<sup>58</sup>MOJM núms. 24-63, 39-45. Es tracta del quadern FJM 44-94, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona, que conté dibuixos realitzats per l'artista entre els anys 1906 i 1909.

<sup>59</sup>Martí Rom, *El xiscl de l'oreneta*, 25-26.

<sup>60</sup>Antonio Piza, «J. M. on Miró», *Majorca Daily Bulletin*, 1968, citat a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 100.

<sup>61</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 19.

<sup>62</sup>Sebastià Gasch, *Joan Miró* (Barcelona: Editorial Alcides, 1963), 74.

<sup>63</sup>*Ibid.*, 14.

<sup>64</sup>Massot, *Joan Miró*, 29-33.

Dupin li parla d'un avi viatger que havia arribat fins a Rússia, que agafava trens i gaudia dels viatges; tot un ajudant d'ebenista que havia estat capaç de muntar el seu propi negoci. Les paraules cap a l'àvia també són afalagadores; una dona molt intel·ligent i romàntica.<sup>65</sup> Sigui com sigui, a aquests avis que vivien a Mallorca no els havia pogut freqüentar massa, ja que ell havia mort el 1898, i ella el 1905. Tampoc a l'àvia de Cornudella, que havia mort el 1906, en canvi, amb qui sí que va poder passar més temps va ser amb l'avi ferrer, que va morir el 1915.<sup>66</sup>

Miró, associava aquelles estades a casa dels seus avis, a una evasió, a una mena d'escapament que alhora l'allunyaven d'aquells indrets saturats de sexualitat i pecat, de la ciutat com a escenari magnífic de la classe burgesa, classe en la qual s'havien originat tots aquells mecanismes de sexualització que no havien arribat a les classes populars fins que aquestes no havien representat algun problema, i perquè, fins i tot, quan així havia estat, havia passat de manera lenta i heterogènia.<sup>67</sup> «Per a mi Mallorca era com un alliberament. Em desfeia del jou que representava la vida monòtona que duia a Barcelona. Em desentenia de les meves obligacions escolars i fins i tot de les dels meus pares. Amb ells hi havia una barrera.» I és que dibuixar «era una veritable necessitat física».<sup>68</sup> Per això va estar tan content quan va trobar el seu primer estoig de llapis de colors el dia de Reis, o quan la seva mare, –que també pintava i que n'havia après com a part dels programes educatius per a les dones de finals del segle XIX–, li havia regalat en fer dotze anys aquella paleta de la qual ell mai no es va separar.<sup>69</sup> Alexandre Cirici, després d'una visita al taller mallorquí de l'artista, va explicar a *La Gaceta Ilustrada* del 21 d'abril de 1973, que, a les parets, l'artista hi tenia penjades dues aquarel·les fetes per la seva mare. Eren uns paisatges naturalistes d'estil nòrdic; en una d'elles s'hi veien unes barques a la riba d'un llac, en l'altra, un naufragi al peu d'un far.<sup>70</sup>

L'any 1907, Miró comença a fer estudis comercials a l'Acadèmia Cots i a fer classes nocturnes de dibuix a l'Escola de la Llotja.<sup>71</sup> En aquesta darrera, l'ensenyen Modest Urgell, gran paisatgista, i Josep Pascó, professor d'arts decoratives.<sup>72</sup> Les classes a l'Escola de la Llotja es combinen, o millor

<sup>65</sup> Joan Miró. Joan Miró a Jacques Dupin, Mont-roig, 9 d'octubre de 1957, dins *Selected Writings and Interviews*, 44-45.

<sup>66</sup> Massot, *Joan Miró*, 46-47.

<sup>67</sup> Foucault, *La voluntat de saber*, 72, 75. Per al filòsof la sexualitat és originària i històricament burgesa, i va induir, a través dels seus desplaçaments i de les seves transposicions, uns efectes de classe específics.

<sup>68</sup> Massot, *Joan Miró*, 41.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 41-43.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 714.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>72</sup> DLD1 núms. 33-70, 28-45; MOJM núms. 64-85, 46-49. Correspondrien als dibuixos realitzats entre el 1907 i començaments de 1911. L'any 1910, Miró, i després d'acabar els seus estudis de comerç, hauria començat a treballar al magatzem de drogues Dalmau i Oliveres. Tot i que, inicialment hauria seguit uns mesos més anant a les classes del professor Pascó, finalment ho hauria deixat per incompatibilitat d'horaris. Carme Escudero i Teresa Montaner,

dit, es supediten, a aquelles que fa a l'escola de comerç, i d'aquesta manera, les tensions entre el que vol el pare, –un futur lligat a l'èxit comercial d'aquell oncle Pepe Oromí que era el president de la cambra de comerç espanyola a Londres–, i el que vol el fill, –dedicar-se a la pintura–, encara es mantenen a ratlla.<sup>73</sup> Si la pràctica artística ja es lligava al paisatge en aquell quadern que anava omplint durant les seves visites als avis, ara amb Urgell adquiriran una nova dimensió amb el paisatge nocturn, el crepuscle i els cementiris. La proximitat amb el mestre es ben palesa en aquells dibuixos d'ermites i cases de 1907 i 1908 en els quals s'hi pot llegir «Urgell per la còpia».<sup>74</sup> Però els paral·lelismes van més enllà, i en aquell moment, n'hi havia un de ben palès, i és que Urgell havia dit que «no» a un pare que també volia vincular-lo a un futur comercial. Més endavant, n'hi haurà d'altres, com aquella topada amb l'*establishment* abans d'arribar a la fama, el seu interès pel teatre, aquell «no deixar indiferent» que també es trobarà en Miró, o aquell humor estrany que es movia entre la sàtira i la paròdia.<sup>75</sup> Urgell havia començat a fer classes a l'Escola de la Llotja el 1894, arran de la mort de Lluís Rigalt. Primer, com a professor interí de Perspectiva i Paisatge, i quan l'assignatura es va dividir, només com a professor de paisatge, i va estar-hi fins l'any de la seva mort, el 1919.<sup>76</sup> I si Urgell escrivia a *Joventut*: «El soroll, la vida, el moviment, [...] me serveixen per a ferme estimar la soledat i la quietut»,<sup>77</sup> Miró deia que estimava la soledat, perquè això li permetia concentrar-se més en ell mateix.<sup>78</sup>

Aquell era un mestre que havia voltat per tot arreu i que s'enduia els seus alumnes «a prendre apunts al restaurant Can Costa de la Barceloneta, a la platja del Somorrostro o al parc de la Ciutadella».<sup>79</sup> En una entrevista de 1948, Miró li va explicar a Sweeney:

La d'Urgell era molt important. Encara avui reconec formes que apareixen constantment a la meua obra i que em van impressionar originàriament de la seva pintura, tot i que és cert que Urgell era un seguidor romàntic de Böcklin i que veia les coses sota una perspectiva trista, mentre que aquestes formes, a les meves obres, sempre agafen un caràcter alegre.

---

«Cronologia», dins *Joan Miró: 1893-1983*, 483.

<sup>73</sup>Massot, *Joan Miró*, 51.

<sup>74</sup>DLDI núms. 45-47, 33-34; MOJM núms. 73 i 75, 47.

<sup>75</sup>Miquel Àngel Codes Luna, «Modest Urgell, “El vull ben meu” o la possessió total del paisatge», dins *Modest Urgell: Més enllà de l'horitzó*, dir. Carme Clusellas (Girona: Museu d'Art de Girona, 2019), 11-12, 23.

<sup>76</sup>*Ibid.*, 33.

<sup>77</sup>Modest Urgell, «Pensaments». *Joventut*, núm. 359 (31 de desembre de 1906): 833, citat a Codes, «La possessió total del paisatge», 33.

<sup>78</sup>Manuel del Arco, «Frente a la fama. La gente conocida vista por Del Arco. Joan Miró», *Destino*, núm. 702 (20 de gener de 1951): 6-7, citat a Codes, «Modest Urgell, “El vull ben meu” o la possessió total del paisatge», 33.

<sup>79</sup>Massot, *Joan Miró*, 53.



### I. Jocs de carn i d'esperit

Recordo dues pintures d'Urgell en particular, totes dues es caracteritzen per uns horitzons crepusculars llargs i rectes que tallen els quadres per la meitat: l'una és una quadre d'una lluna per sobre d'un xiprer, l'altra, amb una lluna creixent a la part baixa del cel. Tres formes, que s'han convertit en una obsessió per mi, representen l'empremta d'Urgell: una rodona vermella, la lluna i una estrella. Sempre retornen, i cada vegada amb petites diferències. Però per mi, sempre es tracta d'una història de recuperació, un no descobreix en la vida...<sup>80</sup>

Aquest cercle vermell és el que hi ha dibuixat en un paper de diari signat per Miró el 29 de novembre de 1960; un diari enganxat sobre la que es considera la primera tela de Miró, una tela de 1908, coneguda com a *Paisatge*,<sup>81</sup> en la qual s'hi pot veure un arbre i un pont; es tracta d'un paisatge com aquells d'Urgell, més sentit que no pas copiat. A la banda de la tela que no està coberta amb el paper de diari, Miró hi realitza una altra obra aquell mateix novembre de 1960; una figura amb línies i volums d'un negre intens, que conté un cercle vermell en allò que sembla el seu cap, donant-li l'aspecte d'un ull.<sup>82</sup> La figura està inserida en allò que podria ser un paisatge matèric configurat per aquell fons desgastat i escrostonat que barreja el blanc amb els tons grisosos. A dalt, a l'esquerra, una taca irregular d'un color groc que recorda aquells tons ocres que dominen el quadre de 1908, estesos pel terra, pel pont i per l'arbre.



1.5. Joan Miró. *Paisatge* (1908)



1.6. Joan Miró. Sense títol (1960)

<sup>80</sup>James Johnson Sweeney, «Joan Miró: Comment and Interview», *Partisan Review* 15, núm. 2 (febrer 1948): 208-209, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 106.

<sup>81</sup>DLP1 núm. 1, 17.

<sup>82</sup>DLP1 núm. 1127, 97.

Tot i que aquest primer quadre està signat amb un «Joan Miró F.», serà a partir d'aquell any 1908 quan Miró començarà a signar alguns dibuixos només amb el primer cognom. Abans, però, les combinacions havien estat múltiples; noms i cognoms sencers, nom i cognoms sencers però indicant el nom o bé el segon cognom amb la inicial, o fins i tot, únicament amb totes les inicials, nom i primer cognom, ara amb majúscula, ara amb minúscula, nom i primer cognom només amb les inicials. Diferents maneres de signar, amb una invariant però, i és que des de 1905, quan escriu el seu nom en algun dibuix o en alguna obra, sempre hi posa «Joan». Una altra evidència del treball amb si mateix a través de la pràctica artística.

Val a dir que Miró havia après d'Urgell aquell acostament al paisatge, tan personal i únic, que podia quedar diluït per declaracions com ara aquella feta en la crònica de la revista *D'ací d'allà* sobre l'Exposició d'Art de 1918, en la qual se'ls presentava com un alfa i un omega; a Urgell com un supervivent de la pintura de mitjans segle XIX, i a Miró com el fauve de darrera hora,<sup>83</sup> I és que Miró, com Urgell, hi buscava l'ànima, i per tant, la veritat, cosa que alhora feia evident que l'art, com qualsevol altra àrea, pràctica o discurs no en restava al marge d'aquelles relacions de poder segons les quals s'organitzava una societat en un sentit estratègic.<sup>84</sup> Es tractava d'un acostament espiritual a la natura,<sup>85</sup> que no es pot deslligar d'aquella voluntat de puresa, però també d'una manera de fer que s'unia a la contradicció i la manera de fer personal, i que en el cas del romàntic Urgell impedia encabir-lo en cap dels corrents realistes desenvolupats a Catalunya des de mitjans del segle XIX.<sup>86</sup> Urgell, aquell artista que es va declarar com «la última de les patums»,<sup>87</sup> que no pintava el que veia, ni posava personatges en aquell paisatge, –que lluny de ser la identificació d'un indret, era el resultat d'allò que sentia–, escrivia: «creyen que per obtenir datos fidels [...] sobre bons fotografos, he procurat [...] buscar l'ànima [...], marcar lo més característic, lo més gràfic [...]»<sup>88</sup> I també: «jo no trech fotografia, ni retrato, ni copio del natural», o, «jo me l'empesco, el vull ben

---

<sup>83</sup>O. F., «Les tendències artístiques en l'actual Exposició d'Art». *D'ací d'allà*, núm. 6 (10 de juny de 1918): 511, citat a Codes, «La possessió total del paisatge», 33.

<sup>84</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 60. El filòsof insisteix en no analitzar els discursos en funció de qui domina o qui és dominat, sinó en funció de la seva productivitat tàctica, és a dir, quins efectes recíprocs de poder i saber asseguren, així com quina és la seva integració estratègica, o el que és el mateix, quina conjuntura i quina relació de forces fa necessària la seva utilització en un o altre episodi dels diversos enfrontaments que es produeixen.

<sup>85</sup>Dolors R. Roig, «Miró-Urgell: El record de l'experiència viscuda», dins *Modest Urgell: Més enllà de l'horitzó*, 47.

<sup>86</sup>Codes, «La possessió total del paisatge», 34-35.

<sup>87</sup>Modest Urgell, *El murciélagu. Memorias de una patum* (Barcelona: L'Avenç, 1913), 15, citat a Codes, «La possessió total del paisatge», 31.

<sup>88</sup>Modest Urgell citat a Codes, «La possessió total del paisatge», 24, nota 53.

meu.»<sup>89</sup> La veritat de les coses es lligava, doncs, al sentiment de l'artista, a l'emoció, i també a una manera de fer única i personal.

Per això Miró li va dir a del Arco en aquella entrevista de 1951 que Urgell l'havia influït, no en pintura, sinó en esperit.<sup>90</sup> I li fa un homenatge constant durant tota la seva vida, ja sigui en dibuixos preparatoris com ara en aquell fet per a una de les pintures sobre masonita de 1936, que va voler utilitzar per a una obra nova de 1940, i sobre el qual va escriure: «Crepuscle com una tela de Modest Urgell»,<sup>91</sup> ja sigui en aquells homenatges pensats entre els anys setanta i vuitanta, que no s'arriben a dur a terme,<sup>92</sup> o ja sigui en els seus records, com quan a Picon li va explicar sobre un d'aquells dibuixos que feia quan tenia a Urgell de mestre:

Oi que és bonic això? Aquesta gran superfície blava amb aquest toc de vermell i aquestes taques negres. És actual, oi? Una sola nota de color; aquí l'arc escarser vermell de la teulada, allà el disc groc de la lluna (aquest dibuix, el vaig fer a l'exterior, una nit de lluna plena). Aquí, en el cel, res més que aquest petit núvol. Era molt sensible al buit, als grans espais buits en els quals hi ha, perduts, i animant-los, il·luminant-los, un punt, una cosa minúscula. A la meva primera escola d'art, a Llotja, hi havia un pintor, Urgell, que pintava paisatges deserts, amb xiprers, cementiris, i sempre la línia de l'horitzó, el gran buit de l'espai al damunt de la línia horitzontal formada pel seguit de cases. Allò, no ho he pas oblidat, jo mateix he fet un dibuix segons un quadre seu.<sup>93</sup>

Aquell mestre havia estat primordial en aquell anar esdevenint de Miró. i és que Urgell, després de tot, havia estat qui havia estat fonamental a l'hora d'establir una relació entre mestre i alumne en la qual el primer no buscava res més que acompanyar al segon fins a un estat final d'autonomia pel que feia a la recerca de la veritat, una veritat que era dins de les coses, que requeria d'unes tècniques no gaire diferents a les de la confessió, i que per això també es consideraven vàlides. La veritat s'obtenia, primer interioritzant, i després exterioritzant, el paisatge que es tenia davant, de forma semblant a aquella manera de fer platònica, en la qual la veritat també residia en l'ànima, –això sí, entesa aquesta no com a substància sinó com a acció, i

---

<sup>89</sup>Modest Urgell, *Catalunya 1865-1905* (Barcelona: Miguel Seguí, 1905), 8, citat a Codes, «La possessió total del paisatge», 35.

<sup>90</sup>Manuel del Arco, «Frente a la fama. La gente conocida vista por Del Arco. Joan Miró», *Destino*, núm. 702 (20 de gener de 1951): 6-7, citat a Dolors R. Roig, «El record de l'experiència viscuda», 47.

<sup>91</sup>FJM 1816, adherit al quadern FJM 1774-1841, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. La pintura és *Peinture* (DLP2 núm. 553, 174). Dolors R. Roig, «El record de l'experiència viscuda», 49-50.

<sup>92</sup>Clusellas, *Modest Urgell: Més enllà de l'horitzó*, 117-118.

<sup>93</sup>Picon. *Dibuixos i escrits inèdits*, 17, 19.

per tant, inaccessible de manera directa–, i és que l'ànima, per arribar a conèixer-se a ella mateixa, només ho podia fer contemplant-se en un element similar, que li servís de mirall.<sup>94</sup>

En aquest sentit, Urgell va ser per a Miró, com aquell Sòcrates de l'*Alcibiades* de Plató, que ajudava a Alcibiades a preocupar-se d'ell mateix examinant la seva ànima a través del diàleg.<sup>95</sup> I l'interessant és que aquesta manera d'accedir a la veritat, configurava una relació ètica amb ell mateix, que a diferència de la de la confessió, no implicava una renúncia, sinó que era de caire més individual i es relacionava amb una pràctica conscient de la pròpia llibertat.<sup>96</sup> Una llibertat que alhora es nodria d'aquella manera de fer anàrquica de Pascó: «Allò era la llibertat absoluta, l'anarquia. Generalment, oi?, un comença pel dibuix. Però Pasco veia les coses d'una altra manera. De bon començament, ens va fer comprar una paleta i colors... recordo aquella primera paleta i el primer dia que em vaig posar a treballar amb els colors... Instintivament, jo havia posat damunt la tela uns colors molt violents. Pascó estava entusiasmat. Enmig de la classe, davant el meu quadre llampant de colors, em va fer uns grans elogis. Ho recordo com si fos ara.»<sup>97</sup>

I potser ara es pot entendre millor perquè en aquell quadre de 1908, Miró, el 1960 hi va enganxar un paper de diari amb aquell cercle vermell, i el va pintar per l'altre costat. I és que si l'any 1908, aquell jove de mirada clara esbrinava a través del paisatge que podia accedir a la veritat d'una altra manera, i per tant, també a la seva pròpia veritat com a subjecte d'una sexualitat, de ben segur que el 1960, Miró ja en sabia molt més de les possibilitats de la pràctica artística, entesa,

<sup>94</sup>Foucault, «Tecnologías del yo», 59; Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 275-276. En el cas de la contemplació platònica, no es tracta d'una contemplació psicològica, sinó ontològica, ja que no és com un examen de consciència.

<sup>95</sup>Foucault, «Tecnologías del yo», 55-61, 68-73, 86-88. En aquest text, el filòsof comença referint-se a l'*Alcibiades I* de Plató per tal de presentar el diàleg com a central per a la cura del jo en la tradició grega dels segles III i IV aC. i analitzar el paper dels mestres. Així, si en els platònics, es prioritzava el coneix-te a tu mateix pel que feia a la cura del jo, –ja que la veritat estava en un mateix i el diàleg amb el mestre era un element molt important–, en les cultures dels segles I i II, la cura del jo s'universalitza en el sentit que s'independitza de la vida política i dura tota la vida. En els estoics, per exemple, la veritat ja no es troba en un mateix sinó que es troba en els *logoi* o ensenyament dels mestres, cosa que implica que el diàleg es vagi substituint per una cultura del silenci, en la qual el mestre parla i l'alumne escolta. Foucault explica que algunes tècniques del jo pròpies de les cultures paganes es transfereixen a les tècniques cristianes espirituals, tot i que si bé les primeres es fonamentaven en la capacitat del mestre de guiar al deixeble fins a una vida bona a través del bon consell, en les segones, aquesta relació entre mestre i deixeble ja compren tots els aspectes de la vida monàstica. Una altra diferència important és que en les primeres l'obediència es lligava al perfeccionament del jo i a un estat final d'autonomia, i en les segones, en canvi, ho fa amb un control complet de la conducta por part del mestre, i amb la renúncia del jo.

<sup>96</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 271; Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, eds. Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange, vol. 4, 1980-1988 (París: Gallimard, 1994), 711-712. Aquest text fou el resultat de l'entrevista que li van fer H. Becker, R. Fernet-Betancourt i A. Gomez- Miiller el 20 de gener de 1984, que va aparèixer publicada a *Concordia: Revista internacional de filosofia*, núm. 6 (juliol-desembre 1984): 96-116.

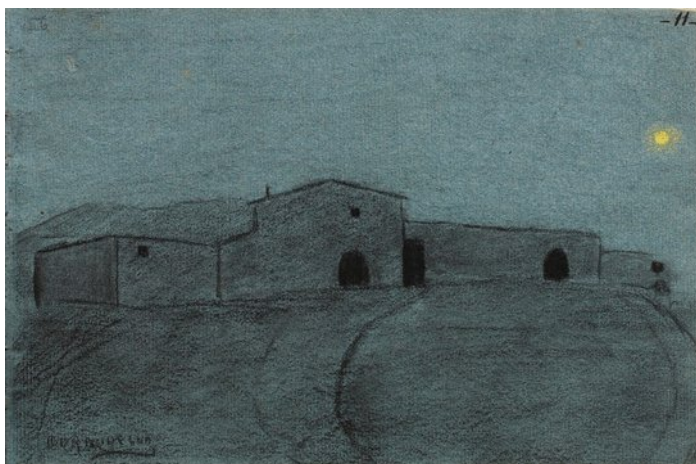
<sup>97</sup>Dora Vallier, «Avec Miró», *Cahiers d'art* (1960): 168-169, citada en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 108.

*I. Jocs de carn i d'esperit*

no únicament com a ofici i eina comunicativa, sinó com a tecnologia del jo en aquell esdevenir seu com a subjecte d'acció moral.<sup>98</sup> Una manera de fer que havia après, justament, quan era ben jove, i en part, gràcies a Urgell. Paral·lelisme, doncs, entre la creació de l'obra d'art i la construcció d'un mateix. Aquell mateix 1960, Miró havia dit a Vallier en una entrevista: «Com més domino l'ofici, més avanço en la vida, més torno a les meves impressions primeres. Penso que al final de la meua vida hauré retrobat tots els valors de la infantesa.»<sup>99</sup> I és que la voluntat de veritat, el treball en si mateix, i també, la revisió constant que tant caracteritzen la manera de fer de Miró, tenen el seu punt d'unió just en aquest moment.



1.7. Modest Urgell. *El pedregal* (c. 1895)



1.8. Joan Miró. *Dibuix de Cornudella* (c. 1907)

<sup>98</sup>Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», 718-719. El filòsof exposa que un subjecte no és una substància, sinó una forma que mai és idèntica a ella mateixa.

<sup>99</sup>Vallier, «Avec Miró», 174, citada en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 96.

## 2. Un paisatge sense carn

Cap a l'any 1910, el mateix any que Miró participa per primera vegada en una exposició de retrats i dibuixos antics organitzada per l'Ajuntament de Barcelona, el pare de Miró decideix que entri d'aprenent de comptable en els magatzems de la drogueria Dalmau i Oliveres.<sup>1</sup> Miró va parlar d'aquesta experiència diverses vegades, però potser la més aclaridora fou aquella amb Josep Melià, en què li va explicar que, en un primer moment, va pensar que podria compaginar aquella feina a la drogueria amb les classes de la Llotja als vespres. Ara bé, en aquell entorn laboral, hi regnava una disciplina fèrria que no deixava gaire espai per al dibuix, i en canvi, molt per a l'esgotament, i encara més si s'hi afegia aquella voluntat imposada, per part del seu pare, de l'aprenentatge de l'anglès.<sup>2</sup> Miró, no desisteix, i a començaments d'abril de 1911, quan ja està a punt de fer els divuit anys, escriu dues cartes als seus pares, en castellà, des de Barcelona, mentre ells són a Palma. Les coses havien canviat lleugerament, ja que el seu oncle Pepe havia mort aquell mateix mes de gener, malalt de tuberculosi, al sanatori de Leysin a Suïssa,<sup>3</sup> i això volia dir que el seu futur londinenc s'esvaïa, i per tant la necessitat d'haver d'aprendre anglès.

En la primera d'aquestes cartes, l'artista els anuncia que vol dedicar-se a la pintura. En aquest escrit els parla de consultar el cor i d'escoltar la veu d'una consciència que el cridava per a la pintura, per a la qual havia nascut: «M'he dedicat al comerç, sense tenir-hi cap mena de vocació, només deixant-me guiar per Vostès, que no coneixen ben a fons les meves verdaderes aspiracions i jo, per altra banda, sense haver consultat abans el meu cor, i no havent escoltat la veu de la meva consciència que em cridava per a la pintura per a la qual he nascut.»<sup>4</sup> Els seus pares no hi devien estar massa d'acord pel que es llegeix a la segona carta que els envia set dies més tard, en la qual els explica que les seves aspiracions són més elevades que les d'arribar a ser un simple bohemí, i que es sent amb

---

<sup>1</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 483.

<sup>2</sup>Josep Melià, *Joan Miró, vida i gest* (Barcelona: Dopesa, 1973), citat a Massot, *Joan Miró*, 56.

<sup>3</sup>Massot, *Joan Miró*, 57.

<sup>4</sup>Joan Miró. Joan Miró a Miquel Miró, Barcelona, 2 d'abril de 1911, dins *Epistolari*, 35. Original en castellà: «Me he dedicado al comercio, sin tener ninguna vocación por él, sólo dejándome guiar por Vdes, que no conocen bien a fondo mis verdaderas aspiraciones y yo, por otra parte, sin haber consultado antes mi corazón, y no escuchando la voz de mi conciencia de que llamaba por la pintura para la cual he nacido.»

força per ocupar un bon lloc a la pintura.<sup>5</sup> A finals d'aquell mes d'abril participa en la «VI Exposición Internacional de Arte», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona,<sup>6</sup> però amb allò no n'hi ha prou tal com confessa als seus amics: «allò em va fer pols. El meu pare creu que cal fer-se una posició i que el dibuix i la pintura no són activitats serioses.»<sup>7</sup> És aquell pare que a Melià li va dir que era molt dur,<sup>8</sup> aquell mateix pare que no se li havia portat gens bé, segons va explicar a Raillard.<sup>9</sup>

En aquesta carta, però, es deixa entreveure la idea que l'artista concebia el fet de dedicar-se a la pintura en un sentit moral, com de compliment d'una tasca elevada que li havia estat encomanada. Des de ben jovenet havia après que a través de l'art podia arribar a copsar l'ànima de les coses i arribar a la seva veritat, i ara s'adonava que únicament dedicant-se a l'art podia portar una vida segons uns criteris d'exemplaritat i perfecció. També des de ben petit, havia après que calia erradicar aquells desitjos lligats a la sexualitat a través de l'escrutini de la seva ànima i de la confessió, i que només així podria assolir la puresa i la immortalitat. Pràctica artística i sexualitat, experiències paral·leles que es barrejaven a partir d'aquella relació directa entre un estil auster en la pràctica dels plaers i l'accés a la veritat,<sup>10</sup> De fet, que en Miró, l'art tenia a veure amb la moral, ho constata el que li va dir a Raillard: «Si no treballo, perdo l'equilibri, tinc idees negres. El treball és necessari per al meu equilibri moral.»<sup>11</sup>

Però l'esgotament físic i psíquic li comporten una crisi nerviosa, i més tard, la febre tifoide. «Feia molts disbarats [...] A la feina solia pensar en les meves coses davant els papers. Tot plegat va contribuir a fer que em posés malalt, ja que a més tractaven les persones com si fossin animals de càrrega o esclaus. Es va accentuar la meva frustració i vaig caure en un estat de crisi i esgotament...»<sup>12</sup> A Martí Rom, quan aquest el va entrevistar el 1979 per al seu documental *D'un roig encès: Miró i Mont-roig*, Miró li va explicar: «Jo volia ser pintor i, naturalment, vaig tenir una

<sup>5</sup>Joan Miró. Joan Miró a Miquel Miró, Barcelona, 9 d'abril de 1911, dins *Epistolari*, 36.

<sup>6</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 483. Es tracta de la «VI Exposición Internacional de Arte», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona del 29 d'abril al 20 de juliol de 1911.

<sup>7</sup>Massot, *Joan Miró*, 56.

<sup>8</sup>Melià, *Joan Miró, vida i gest*, 79, citat a Martí Rom, *Pal de ballari*, 23.

<sup>9</sup>«No, gens [...]. Gens. La meva mare era molt intel·ligent, molt oberta. Però el meu pare, gens [...]» Raillard, *El color dels meus somnis*, 110.

<sup>10</sup>Foucault, *El uso de los placeres*, 15-17. Foucault relaciona directament l'abstinència sexual amb l'accés a la veritat i explica que en la reflexió moral de l'antiguitat, es van formar quatre temes de l'austeritat sexual: la vida del cos, la institució del matrimoni, les relacions entre homes i l'existència de saber. Quatre temes que haurien mantingut una certa constància en el temps, quatre punts de problematització a partir dels quals es reformularia la preocupació per l'austeritat sexual.

<sup>11</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 60.

<sup>12</sup>Joan Miró citat a Massot, *Joan Miró*, 60.

oposició molt tancada dels meus familiars [...]. Vaig passar-hi uns tres anys com si estigués en una presó a treballs forçats [...]. Això era una cosa terrible [...]. Tot això em va donar una depressió nerviosa que em va portar el que en deien unes febres de Barcelona [...].»<sup>13</sup> És llavors quan els seus pares decideixen enviar-lo a aquella finca de Mont-roig que havien comprat el desembre d'aquell mateix any 1911. El mas que anava a nom de la seva mare; era el Mas d'en Ferratges i pertanyia al fill d'un marquès.<sup>14</sup>



2.1. Mas Miró, cap a l'any 1911

Sobre aquesta decisió, Miró, en aquella entrevista amb Martí Rom, li va explicar: «Llavors aquestes coses es medicaven altrament que ara. Feia un temps que el meu pare havia comprat el mas d'en Ferratges a Mont-roig, i hi anava sovint per a organitzar la finca. Per consell del metge, van decidir que em portessin a Mont-roig. Recordo molt bé que en aquella època vam agafar un taxi per a anar a Mont-roig; això era com agafar ara un avió.»<sup>15</sup> Allà, es refà d'una manera espectacular: «Al cap de quinze dies d'estar allà ja vaig anar a peu des del poble a l'ermita.»<sup>16</sup> Una explicació molt similar a la que va donar a Melià: «Vaig sanar immediatament. El paisatge em va produir un enorme impacte, però no cregui que els meus pares es van convèncer fàcilment. El meu pare era molt estricte, molt

<sup>13</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 22-23; Martí Rom, *El xiscler de l'oreneta*, 30. El documental al qual es fa referència és Josep Miquel Martí Rom, prod., *D'un roig encés: Miró i Mont-roig*, 1979, 16mm.

<sup>14</sup>Massot, *Joan Miró*, 60; Martí Rom, *Pal de ballari*, 25-27. Vegeu també Elena Juncosa Vecchierini, «Mas Miró (Mont-roig): Aportaciones documentales a uno de los espacios creativos de Joan Miró» (Premi Pilar Juncosa d'investigació, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2011). En els annexos s'hi reproduïxen les escriptures de compra-venda d'aquesta propietat.

<sup>15</sup>Martí Rom. *El xiscler de l'oreneta*, 31.

<sup>16</sup>*Ibid.* 32.



dur, però es va convèncer de la inutilitat dels seus esforços. Em va permetre, doncs, que tornés a dedicar-me a la pintura.»<sup>17</sup>

El jove Miró havia fet cas al seu difunt oncle Pepe, qui li havia escrit en una carta: «No oblidis però la teva salut, molt més important que totes les riqueses; fes exercici freqüent a l'aire lliure, únic mitjà de conservar-la.»<sup>18</sup> Per això Miró, en aquella finca on s'hi estava tot sol amb els masovers, recorria els camins que anaven al poble, s'acostava a les finques veïnes, pujava a la muntanya de la Mare de Déu de la Roca i s'arribava fins a la platja.<sup>19</sup> Com ja s'ha apuntat anteriorment, l'experiència de la sexualitat s'havia bastit a partir de l'experiència de la «carn» cristiana, i això explica la presència de molts elements que connecten directament amb aquesta, com és ben visible en el cas de Miró. Però com també s'ha indicat, aquesta experiència de la sexualitat tenia a veure amb un objectiu estratègic, que era la vida. Per això, no ha d'estranyar que Miró, a banda de preocupar-se per l'ànima, –o com també en deia ell, l'esperit–, es preocupés pel cos i per la salut. I és que, aquell paisatge que interioritzava, també tenia efectes sobre el seu cos i la seva salut.

Però d'on havia sortit aquell discurs que relacionava la salut amb el paisatge i amb l'entorn natural, manllevada de tot entorn històric? Un entorn natural, sigui dit de passada, que poc tenia a veure amb aquells paisatges que pintaven els romàntics, de natura embravida i descontrolada, i que ara era dominat per l'home. Doncs per aquella profunda transformació que les societats occidentals experimenten des de finals del segle XVII i el segle XVIII, que es caracteritza per un dret de mort que tendeix a desplaçar-se, o almenys, a recolzar-se en les exigències d'un poder que administra la vida, i a conformar-se d'acord a allò que reclamen aquestes exigències.<sup>20</sup> Un poder sobre la vida que s'organitza al voltant de dos pols: les disciplines del cos i les regulacions de la població, les primeres, anatòmiques i encarades a l'individu, les segones, biològiques i encarades a l'espècie, una gran tecnologia que s'ocupa de les realitzacions del cos i que està atenta als processos de la vida, un poder, la funció del qual ja no és matar sinó envair la vida completament. Es tracta de l'entrada dels fenòmens propis de la vida de l'espècie humana en l'ordre del saber i del poder, en el camp de les tècniques polítiques, ja que per primera vegada en la història, allò biològic es reflexa en allò polític i viure deixa de ser una circumstància excepcional en l'atzar de la mort. El dispositiu de sexualitat hi té molt a dir, ja que és un d'aquells arranjaments concrets que constituïran la gran tecnologia del

<sup>17</sup>Melià, *Joan Miró, vida i gest*, citat a Massot, *Joan Miró*, 61.

<sup>18</sup>Massot, *Joan Miró*, 57.

<sup>19</sup>Martí Rom. *El xiscle de l'oreneta*, 32-33.

<sup>20</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 82. Vegeu I, cap. 1, nota 12.

poder en el segle XIX, i de fet, és un dels més importants, ja que en ell es fusionen el pol anatòmic i el biològic, l'individualitzant i l'especificant, el que es preocupa per les realitzacions del cos i el que està atent als processos de la vida.<sup>21</sup>

No pot ser casualitat, doncs, que sigui en el mateix moment en què es desenvolupa aquesta sexualitat d'origen burgès, que es faci l'associació entre paisatge urbà i mala salut. Ho expliquen les epidèmies de còlera que van assolir les ciutats europees durant el segle XIX, però també una idealització del camp, que sorgia com a resposta al desenvolupament força convuls d'una nova societat urbana industrial,<sup>22</sup> una idealització en la qual s'afirmaria la superioritat de la cultura urbana en termes de modernitat, mentre l'entorn rural es contemplaria de manera idíl·lica, tot convertint-lo en un món a part, bressol i reserva dels valors originals i de les tradicions. Seria així, que la cura de les malalties s'associaria als espais de fora de la ciutat i que la calma davant la màxima de les ansietats possibles pel que feia al benestar, això és, el risc de mort, es trobaria en aquella tranquil·litat del camp, en aquelles muntanyes on es podia respirar aire pur, o en aquells espais de la costa on es podia sentir l'efecte beneficiós de la brisa del mar. També és en aquest moment que s'hauria desenvolupat una sensibilitat en la qual es relacionaria el bany amb la salut.<sup>23</sup> Mont-roig, esdevé així, lloc on disciplinar el cos, font de salut i vida, i indret al qual retornarà de manera constant fins al 1976.<sup>24</sup>

Joan Miró comença a anar a l'Acadèmia Galí el 1912, i és allà on sent per primera vegada la pertinença a una comunitat. Hi anirà fins al 1915, quan Galí es farà càrrec de la direcció de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art, any en què el Museu Municipal de Belles Arts es trasllada a l'antic Arsenal de la Ciutadella, amb una important col·lecció de taules romàniques i reproduccions de les pintures murals de les esglésies del Pirineu.<sup>25</sup> En aquella acadèmia es troba amb Josep Aragay, Heribert Casany, Rafael Benet, Marian Espinal, Lluís Mercadé, Josep Llorens Artigas, Lola Anglada, mossèn Josep Garriga, Enric Cristòfol Ricart i Josep Francesc Ràfols.<sup>26</sup> Ara bé, aquesta acadèmia del carrer de la Curulla dirigida per Francesc d'Assís Galí no és un indret convencional; s'hi fan

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, 83-85.

<sup>22</sup>*Ibid.*, 84. Foucault afirma que el biopoder va ser indispensable en el desenvolupament del capitalisme.

<sup>23</sup>Francesc Muñoz, «L'espai urbà i la salut: una visió històrica», dins *Paisatge i salut*, ed. Joan Nogué, Laura Puigbert i Gemma Bretcha (Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2008), 81-83, 88.

<sup>24</sup>Martí Rom, *El xiscler de l'oreneta*, 320.

<sup>25</sup>Massot, *Joan Miró*, 75. Massot explica que és possible que Miró hagués visitat de nen l'exposició d'art antic de 1902 al Palau de Belles Arts de la Ciutadella.

<sup>26</sup>Massot, *Joan Miró*, 65. Sobre aquest episodi, vegeu també Ricard Mas Peinado, ed., *Enric Cristòfol Ricart: Memòries* (Barcelona: Parsifal, 1995), 17-18 i Núria Rius Vernet i Teresa Sanz Coll, eds., *Lola Anglada: Memòries 1892-1984* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015), 71-72.

xerrades sobre literatura, audicions musicals, es comenten llibres de Dostoievski i Goethe, s'hi juguen partits de futbol, s'organitzen excursions, es visiten galeries i museus, com per exemple aquella primera exposició dedicada al cubisme a Barcelona que es fa el 1912 a les Galeries Dalmau.<sup>27</sup> Miró li ho va explicar així a Picon: «Galí ens parlava de Manet, de Van Gogh, de Gauguin, de Cézanne, i fins i tot dels fauves, dels cubistes. En les estones de descans es discutia de ferm. Però només es coneixien reproduccions.»<sup>28</sup>

Galí, que com Miró havia estat alumne de Pascó, concep l'art com una globalitat, és seguidor de Ruskin, de Lord Averbury i de Taine, creu en el ritme universal, en la realitat que s'amaga rere les aparences i en el vincle de l'art amb la raça i el medi. També creu que «els artistes no es fan, tot al més es desvetllen» i que «sentir l'art és més important que saber dibuixar correctament un nas o una cama».<sup>29</sup> Tota una germanor, aquella de l'acadèmia Galí en la qual aquell jove Miró de dinou anys refina allò après amb Urgell, i busca la realitat oculta que amaguen les coses; com un nen, com un primitiu o un cec, seguint allò dit per Taine, –previ filtre de Galí–, que atorgava al coneixement tàctil una profunditat que el coneixement visual no tenia.<sup>30</sup> Sobre aquella experiència, Miró li va explicar a Picon mentre fullejaven uns carnets realitzats entre el 1915 i el 1919:

Era incapaç de dibuixar. No acabava de distingir una línia recta d'una de corba. Galí una vegada em va fer fer una natura morta composta per objectes gairebé incoloros: un got d'aigua, una garrafa, una patata. Doncs bé, vaig fer una posta de sol! Aleshores Galí, que dirigia una escola privada, a la qual vaig assistir a partir de 1912, i que era molt oberta a l'art modern –quan l'escola de Llotja, ja aleshores, era molt acadèmica–, va trobar un truc: em tapava els ulls, em feia palpar un objecte, o fins i tot el cap d'un company, i, en acabar, ho havia de dibuixar de memòria, amb la memòria de les meves mans. Sí, aquest és l'origen del meu sentit dels volums i dels meu interès per l'escultura, encara que hagi començat a fer escultura bastant tard.<sup>31</sup>

El mateix Miró en una carta a Bartomeu Ferrà explica: «So content dels meus esforços per a vencer la forma; els meus estudis de tacte han esdevingut feconds; amb ells he adquirit una visió viva de la

<sup>27</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 21-22. Per més informació sobre Galí, vegeu Albert Mercader, «Francesc d'Assís Galí. Pedagóg i pintor noucentista», dins *La imaginació noucentista*, ed. Antoni Marí (Barcelona: Angle Editorial, 2009), 89-107. L'exposició cubista es va celebrar a les Galeries Dalmau de Barcelona del 20 d'abril al 10 de maig de 1912 i va ser la tercera exposició d'art cubista feta fora de París. En aquesta exposició hi havia obres d'artistes com Juan Gris, Marcel Duchamp, Albert Gleizes o Marie Laurencin. Jaume Vidal Oliveras, «L'origen del marxant Josep Dalmau», *Dovella* 1, núm. 39 (octubre 1991): 42.

<sup>28</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 22

<sup>29</sup>Francesc A. Galí citat a Massot, *Joan Miró*, 62-63.

<sup>30</sup>*Ibid.*, 63.

<sup>31</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 20.

forma; les meves obres son millor construïdes que les que tu vegeres.»<sup>32</sup>I Gasch ho corrobora: «Francesc Galí jugà un paper capital en els començaments de Miró. Aquest només veia aleshores plans i línies acolorits. La forma se li escapava. Per posar-hi remei, el seu primer professor li feia dibuixar objectes que no havia de mirar, sinó solament tocar. Per la mateixa raó, Galí li feia fer terres cuites que l'acostumaven a la forma.»<sup>33</sup> Vet aquí, doncs, aquells estudis fets a partir del tacte i els ulls tancats vora el 1912; el tres caps, les pedres o les patates.<sup>34</sup> Galí, aquell *caseur* de marca major, –que diu Ricart en aquelles memòries en les quals fa referència a les dificultats del seu amic–,<sup>35</sup> és el coprotagonista d'una relació mestre-alumne que no és gaire diferent d'aquella iniciada amb Urgell: «Jo em preocupo de formar la gent. Després, que facin el que vulguin.»<sup>36</sup> li contesta al pare de Miró quan aquest li expressa les seves inquietuds sobre el model pedagògic que segueix.

No menys important és la seva entrada al Cercle Artístic de Sant Lluç, situat al carrer Montesión número 3, on hi havia hagut l'emblemàtic Els Quatre Gats,<sup>37</sup> i al qual Miró s'hi va apuntar el 14 d'octubre de 1913. Si a l'Acadèmia Galí hi va de tres a cinc de la tarda, al Cercle hi va de set a nou, i hi assistirà fins l'any 1918.<sup>38</sup> Es tracta d'un indret on predomina l'ideari del bisbe Torras i Bages, també lector de Goethe, Dante i Taine, així com de Sant Tomàs i d'Aristòtil. Per això no és estrany que el bisbe cregués que «el materialisme és impossible en art», que «l'esperit governa la matèria» i que la missió de l'artista consistia a fer resplendir aquesta llum divina en la matèria com a mediador entre Déu i els homes.<sup>39</sup> Al Cercle coincideix de nou amb Joan Prats, amb qui havia coincidit a l'Escola de Llotja, –que aviat desistirà en la seva voluntat de ser artista–,<sup>40</sup> i més endavant hi coneixerà Sebastià Gasch,<sup>41</sup> però en aquell moment, qui més fascina Miró i els seus amics, és Gaudí, ja ancià, que hi va per perfeccionar el seu dibuix.<sup>42</sup>

El Cercle de Sant Lluç, i també l'Acadèmia Galí són institucions que cal relacionar amb el noucentisme, un projecte intel·lectual, polític, econòmic i cultural, que s'emmarca cronològicament entre la publicació del *Glosari* d'Eugeni d'Ors l'any 1906, i l'inici de la dictadura de Primo de

<sup>32</sup>Joan Miró. Joan Miró a Bartomeu Ferrà, [Barcelona, tardor de 1914], dins *Epistolari*, 37.

<sup>33</sup>Gasch, *Joan Miró*, 15.

<sup>34</sup>DLDI núms. 71-87, 46-52. MOJM núm. 86, 49.

<sup>35</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 20-23.

<sup>36</sup>Massot, *Joan Miró*, 64.

<sup>37</sup>*Ibid.*, 74.

<sup>38</sup>Martí Rom, *El xiscler de l'oreneta*, 33.

<sup>39</sup>Massot, *Joan Miró*, 73.

<sup>40</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 483; Massot, *Joan Miró*, 66.

<sup>41</sup>Gasch, *Joan Miró*, 16.

<sup>42</sup>Massot, *Joan Miró*, 73.

Rivera, el 1923, i que tindria la seva màxima expressió política en la Lliga Regionalista.<sup>43</sup> Es tracta d'un projecte sustentat en valors com la mediterraneïtat, l'arbitrarietat, la civilitat i l'imperialisme, i destinat a la regeneració i expansió de la cultura nacional catalana a través de la col·laboració entre el poder polític i cultural, –relació molt ben reflectida en la construcció de la ciutat ideal com a centre cultural, pedagògic i artístic–, i amb un compromís total amb la modernitat europea, a través de l'ordre, la raó i el classicisme grecoromà.<sup>44</sup> Ara bé, la proposta foucaultiana del poder, com a relació de forces que organitzaria les diferents singularitats que componen una societat segons una situació estratègica que cristal·litzaria en determinades formes, –algunes, fins i tot, de dominació–, permet entendre també el noucentisme com un projecte heterogeni, en el qual hi havia personalitats, opcions i maneres de fer ben diverses, i fins i tot contradictòries,<sup>45</sup> ja que es tractaria de diferents cristal·litzacions, diferents desplaçaments, al servei d'una estratègia, que en aquest cas seria la maximització de la vida. I així, aquella identitat cultural mediterrània comuna i basada en una idealització de la civilització grega, i de retruc romana, –tot i que també, medieval i barroca–,<sup>46</sup> que havia de portar Catalunya cap a la modernitat, ocuparia una posició determinada en aquella «preocupació mítica de protegir la puresa de la sang i portar la raça al triomf», relacionada amb un poder polític que s'exerciria a través dels dispositius de sexualitat.<sup>47</sup>

Cal recordar que la burgesia, a més d'aquella cura del cos sexual que li servia per afirmar-se com a grup, i que s'associava a una dominació que no era només econòmica o ideològica, sinó també «física», també endegava el projecte de l'expansió de la força, del vigor, de la salut, de la vida a

---

<sup>43</sup>La Lliga Regionalista fou un partit polític conservador català que va aparèixer el 25 d'abril de 1901. a partir de la fusió de la Unió Regionalista amb el Centre Nacional Català. Es tractava d'un partit de caire monàrquic i conservador, al qual pertanyeren Enric Prat de la Riba i Francesc Cambó, entre d'altres. Estava estretament vinculat amb el diari *La Veu de Catalunya* i també amb el setmanari satíric *Cu-Cut!*. Els Fets del ¡Cu-Cut!, també coneguts com La Cuartelada, van passar a Barcelona el 25 de novembre de 1905, quan militars espanyols van assaltar i destrossar les redaccions del setmanari satíric i del diari *La Veu de Catalunya*, molestos per una caricatura realitzada per Joan Garcia-Junceda en la qual se'ls ridiculitzava. Pel que fa a la Dictadura de Primo de Rivera, va ser un règim polític autoritari instaurat pel general Miguel Primo de Rivera, Capità General de Catalunya, que va durar des del setembre de 1923 fins al gener de 1930, i que pretenia resoldre els conflictes polítics, socials i econòmics que havien provocat qüestions com ara el creixement del proletariat industrial, la crisi econòmica deguda a la Primera Guerra Mundial, els problemes colonials, la concentració urbana o els enfrontaments entre patrons i obrers. Aquesta dictadura va rebre el suport del rei Alfons XIII, així com de l'Exèrcit, l'Església i la burgesia.

<sup>44</sup>Martí Peran, Alicia Suárez i Mercè Vidal, «El noucentisme, un projecte de modernitat», dins *El noucentisme, un projecte de modernitat*, 15-44.

<sup>45</sup>En aquest sentit, vegeu Antoni Marí, ed. *La imaginació noucentista* (Barcelona: Angle Editorial, 2009), Joan M. Minguet i Txema Romero, eds., *Els altres noucentistes* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 2014) i Josep Casamartina i Parassols, ed., *Ismael Smith: La bellesa i els monstres* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017). Així doncs, seria més encertat parlar de noucentistes o d'avantguardistes més que no pas de noucentisme o d'avantguarda, com si fossin moviments homogenis i sense espai per a la dissidència.

<sup>46</sup>Peran, Suárez i Vidal, «El noucentisme, un projecte de modernitat», 21-22; Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 18-19. Ricart en les seves memòries ofereix la seva visió particular del moviment noucentista.

<sup>47</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 89.

través d'un racisme dinàmic i d'expansió força diferent d'aquell de la noblesa, el qual s'orientava a finalitats bàsicament conservadores.<sup>48</sup> I és que la sexualitat era part d'un joc de relacions mòbils i no iguals, d'unes relacions de poder intencionals i no subjectives que no es situaven en una posició d'exterioritat ni de superestructura respecte d'altres tipus de relacions, com per exemple, les econòmiques, les ideològiques, les estètiques o les científiques, sinó que hi eren immanents.<sup>49</sup> En aquest sentit, la sexualitat, més que sotmesa a un poder que la intentava dominar i sotmetre, era en realitat un element que es podia utilitzar en un gran nombre de maniobres, i servia de recolzament a estratègies de diferents tipologies, era un punt de pas per a les relacions de poder, més aviat dens: entre homes i dones, joves i vells, pares i fills, educadors i alumnes, monjos i laics, govern i població.<sup>50</sup>



2.2. Joaquim Sunyer. *Pastoral* (1910-1911)

És en aquest context de «la terra i la sang» que Xènius havia adoptat de Maurice Barrès.<sup>51</sup> –i segons allò dit que l'art no restaria pas al marge de maniobres estratègiques–, que es poden entendre els paisatges de Joaquim Sunyer, amb les seves representacions de la mediterraneïtat fecunda i fusionada amb el cos femení, tal com es pot observar en obres com *Pastoral*, presentada a la sala Faiança, el 1911, en aquella que seria la seva primera exposició individual, i en la qual participava també el poeta Joan Maragall, aquell que unia de manera inexorable la dona amb el paisatge: «És el paisatge que animant-se s'ha fet carn. Aquella dona allà no és una arbitrarietat, és una fatalitat: és tota la història de la creació; l'esforç creador que va produir les corbes de les muntanyes no pot aturar-se fins a produir-les corbes del cos humà. La dona i el paisatge són graus d'una mateixa cosa.»<sup>52</sup> Mediterraneïtat fecunda i fusionada amb el cos femení i barreja de tradicions; una, la del

<sup>48</sup>*Ibid.*, 74.

<sup>49</sup>*Ibid.*, 56-57.

<sup>50</sup>*Ibid.*, 62.

<sup>51</sup>Massot, *Joan Miró*, 64, 72, 78. Maurice Barrès (1862-1923) fou un novel·lista i polític nacionalista francès.

<sup>52</sup>Joan Maragall, «Impresión de la exposició Sunyer», *Museum*, núm. 7 (28 d'abril-15 de juliol de 1911): 256, 259, citat a Robert S. Lubar, «La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural», dins *Joan Miró: 1893-1983*, 27-28.

món rural com escenari dels valors de l'essència nacional; l'altra, la del classicisme i la tradició mediterrània compartida.<sup>53</sup> Miró va visitar aquesta exposició l'abril de 1911 i va quedar fortament impressionat,<sup>54</sup>

I és que el moviment noucentista és un dels punts des d'on sorgeix, es reforça i manté aquell discurs sobre el paisatge anteriorment citat, aquella natura ordenada, construïda pels pagesos, un paisatge essencial que es lliga amb les tradicions, i amb el qual es pot arribar a dialogar com amb un amic.<sup>55</sup> Miró, sens dubte la coneix aquesta visió degut al seu contacte amb l'Acadèmia Galí i el Cercle de Sant Lluç,<sup>56</sup> tot i que també a través de l'experiència pròpia viscuda a Mont-roig, la sanadora, i ja abans, al poble dels seus avis, aquella que tenia a veure amb la interiorització del paisatge per trobar-ne l'ànima. Es tracta d'una aproximació al pagès i al paisatge rural que es força semblant a aquella que Torras i Bages exposava en el seu tractat intitulat *La tradició catalana*, publicat el 1892, i reeditat posteriorment en diverses ocasions, en la qual afirmava el valor ètic del regionalisme català fent servir arguments d'arrel cristiana, alhora que en reforçava la seva racionalitat a través de l'anàlisi de la puixança de certes personalitats en la història de Catalunya.<sup>57</sup> Aquestes visions del popular, que lliguen força amb les de la casa pairal de Folch i Torres, i també les de Prat de la Riba, són idealitzacions que són fetes per i per a la burgesia, i s'associen amb «la caiguda del sistema feudal i amb l'aparició d'una classe de pagesos lliures, amb el desenvolupament del dret civil català, i amb la família nuclear com a fonament orgànic d'una societat rígidament estratificada sota el mantell protector de l'església».<sup>58</sup> O el que és el mateix, idealitzacions que es fixen en el punt de pas i contacte entre aquell sistema de poder representat per la sang i l'espasa, i aquell altre representat pel sexe i la vida.<sup>59</sup>

Potser això explica que la primera pintura que fa Miró en què apareix la figura humana sigui *El pagès*,<sup>60</sup> una tela de pinzellades gruixudes i amb un clar predomini del color sobre la línia.<sup>61</sup> És una

---

Pel que fa a l'obra es tracta de Joaquim Sunyer, *Pastoral*, 1910-1911, oli sobre tela, 106 × 152 cm., Arxiu Joan Maragall, Barcelona, reproduïda a Lubar, «La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural», 28.

<sup>53</sup>Peran, Suárez i Vidal, «El noucentisme, un projecte de modernitat», 36-44.

<sup>54</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 483.

<sup>55</sup>Glòria Soler, «La recerca del paisatge essencial», dins *La imaginació noucentista*, 109-118.

<sup>56</sup>Per a més informació sobre la relació entre Miró i el context noucentista, vegeu Maria Josep Balsach, «L'atzur i les arrels noucentistes de Joan Miró», dins *La imaginació noucentista*, 257-267.

<sup>57</sup>Josep Torras i Bages, *La tradició catalana* (1892).

<sup>58</sup>Lubar, «La carn del paisatge», 284-285.

<sup>59</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 88.

<sup>60</sup>DLP1 núm. 2, 18.

<sup>61</sup>A Melià li va confessar: «Jo no veia de cap manera la forma dels objectes. Recordo que una vegada vaig pintar un pagès en el qual no hi havia cap forma. Sóc colorista, però la forma no la captava.» Massot, *Joan Miró*, 64.

pintura d'aire impressionista, en què s'hi reproduceix un pagès, abillat amb una jaqueta gruixuda de tons marronosos i uns pantalons negres. El pagès també porta una faixa vermella i una mena de camisa blanca. Als peus, sabates grises que es fonen amb el que sembla una pedra sobre la qual es troba assegut. Els trets de la cara, només esbossats; allà on hi ha els ulls, allà on hi ha el nas, allà on hi ha la boca. Té els cabells foscos, com les celles, i de darrera del cap, mig cobrint-lo, li surt una taca vermella, que ben bé podria ser una barretina. Les mans semblen juntes, com sostenint quelcom, –tot i que es difícil saber si és una continuació d'aquella pedra on està assegut o bé es tracta d'alguna altra cosa–. A la part inferior hi apareix el cognom subratllat, «Miró», i la data, 1912. Miró li va explicar a Vallier el 1960: «A l'edat de vint anys si fa no fa, vaig fer pintura divisionista, com ara a la tela “El pagès”, que és de 1912. Només veia una irradiació de la forma en l'espia, i els meus colors eren com coets. El color, en suma, desapareixia per esdevenir uns focs artificials.»<sup>62</sup> Dupin en el seu catàleg assenyala que la datació és incorrecta i que es tracta d'una pintura de 1914, moment en el qual hauria realitzat d'altres pintures utilitzant aquell mateix estil, com ara *El càntir* o *Mas d'en Poca*,<sup>63</sup> pintures, però, en què havia desaparegut una figura humana que en pintura ja no tornaria a reaparèixer fins a *Poble*, una obra de 1915, en què es veien un grup de pagesos feinejant <sup>64</sup>



2.3. Joan Miró. *El pagès* (1912 / 1914)

<sup>62</sup>Vallier, «Avec Miró», 169, citada en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 112.

<sup>63</sup>DLP1 núm. 3, 19 i DLP1 núm. 5, 20.

<sup>64</sup>DLP1 núm. 6, 21.



### I. Jocs de carn i d'esperit

La importància d'aquell pagès rau en el fet que és la representació d'aquell encavalcament entre les dues experiències del subjecte de desig; la de la «carn» cristiana, preocupada per l'ànima i la puresa, i la de la sexualitat, preocupada per la vida, que hi havia en totes aquelles aproximacions al paisatge, i també en l'experiència personal del paisatge viscut a través del cos, qüestions sobre les quals, sens dubte, Miró reflexionava a través de la pràctica artística. Amb tot, i principalment per la indefinició i l'esborrament de la figura, es diria que Miró lluita amb aquell pagès mentre dibuixa aquell cos, com si fos incapaç d'interioritzar-lo i exterioritzar-lo, tal com havia après a fer amb els paisatges a través d'Urgell. Potser per això en els seus paisatges de 1914 i el 1915, com ara en aquell *Paisatge de Mont-roig* de 1914,<sup>65</sup> –en el qual, i en un estil que poc té a veure amb aquell d'aire impressionista que inundava la tela del pagès, però que encara no ha arribat a la forma de Cézanne ni als colors de Matisse o Derain–, Miró pinta la vista que té des del seu mas, amb els conreus a primera fila, i de fons, les muntanyes que sobresurten pel darrere del poble, amb uns colors que no són gaire diferents d'aquells que havia fet servir Cézanne per pintar la muntanya Sainte-Victoire. En la tela de Miró, no hi ha rastre d'aquella mediterraneïtat fecunda de Sunyer, representada a través de les dones, una fecunditat al·legoritzada a la qual el mateix artista al·ludirà en una carta enviada a Ricard des de Caldetes el gener de 1915, –on s'hi està uns dies acompanyant la seva mare que es recupera del tifus–, i en la qual escriu: «Des d'un poble amorosament besat pel nostre ben cantat Mediterrà i fecondat per potentia llum, qui's retorna esmalt i pedreria al devallar an aquesta terra jo't saludo i't desitjo bona salut.»<sup>66</sup>

Aquells paisatges de Miró en els quals no hi ha «carn», i que aconsegueixen del tot amb aquell món de valors essencials i purs en el sentit apuntat per Folch i Torres, d'un art català que vingui de l'entranya de la terra,<sup>67</sup> tenen a veure amb la relació que l'artista estableix amb ell mateix com a subjecte d'una sexualitat que encara es fa més entenedora a través de les cartes que comença a enviar als seus amics a partir de 1914, –i que també es poden entendre en el sentit d'una tecnologia del jo–, ja que mostren com l'artista es va constituint com a subjecte de sexualitat, respecte a les temàtiques ja clàssiques de l'austeritat; això és, la relació amb les dones, la relació amb el propi cos i la salut, la relació amb els individus del mateix sexe, i també amb les condicions d'accés a la veritat,<sup>68</sup> i també perquè permeten resseguir les lectures que interessaven a l'artista en cada moment,

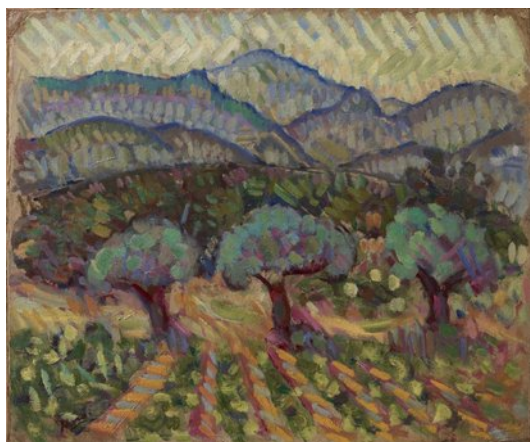
<sup>65</sup>DLP1 núm. 4, 20.

<sup>66</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Caldetes, 31 de gener de 1915, dins *Epistolari*, 43.

<sup>67</sup>«La nostra feina com a homes i com a artistes, és fer un art català, crear un art nacional que vingui de l'entranya mateixa de la terra, que sia plasmació d'ella.» Joaquim Folch i Torres, «Cap d'any: als amics», *La Veu de Catalunya*, 1 de gener de 1914, 4, citat a Lubar, «La carn del paisatge», 281.

<sup>68</sup>Foucault, *El uso de los placeres*, 15-17, 160. Foucault observa que en la història d'aquesta ètica s'ha passat de posar l'accent en la relació amb els nois, a centrar-se poc a poc en la dona i la relació amb aquesta, fins arribar a un nou

llegir les seves reflexions sobre la pràctica artística i descobrir quins eren els artistes que prenia com a model.



2.4. Joan Miró. *Paisatge de Mont-roig* (1914)



2.5. Paul Cézanne. *Route devant la montagne Sainte-Victoire* (1898-1902)

En aquest sentit, les cartes, però també la lectura, l'escriptura, les passejades per la natura, la gimnàstica, l'examen de consciència, les converses amb els mestres i els companys, la visita als museus i les galeries, les audicions; són totes elles pràctiques del jo que se'ns dubte Miró posava en marxa per tal d'anar-se construint, per anar esdevenint, tant artista com home. Unes tècniques, que de fet, tenen moltes similituds amb les que es desenvolupen durant els períodes hel·lenístics i les cultures grecoromanes dels dos primers segles de l'era actual. Així, per exemple, en aquell retir actiu dins d'un mateix que Plini aconsella a un amic, s'hi troba la lectura, l'estudi, fins i tot, preparar-se per als infortunis o la mort.<sup>69</sup> També les cartes de Sèneca demostren que escriure és important; cal prendre notes sobre un mateix per rellegir-les, escriure cartes als amics per ajudar-los o portar quaderns per reactivar veritats que un necessita.<sup>70</sup> Així mateix, tant Plini com Sèneca donen gran

desplaçament de la dona cap al cos a partir de l'interès que es manifesta des dels segles XVII i XVIII per la sexualitat del nen, i d'una manera molt més general, per les relacions entre el comportament sexual, la normalitat i la salut. Alhora, també assenyala com es va anar produint una certa unificació entre els elements de les diferents temàtiques, – per exemple en Sant Agustí, unint mort i immortalitat, o el matrimoni i les condicions d'accés a la veritat–, així com en les pràctiques, que van centrar-se en el desxiframent del jo, els procediments de purificació i els combats contra la concupiscència. Si en l'antiguitat grega era el plaer i l'estètica del seu ús el que estava en el punt central, en el cristianisme va ser el desig i la seva hermenèutica purificadora. Vegeu I, cap. 2, nota 10.

<sup>69</sup>Foucault, «Tecnologías del yo», 62.

<sup>70</sup>*Ibid.*, 62-63, 68-69. Foucault explica que ja durant el període hel·lenístic la cura del jo es relacionava amb una constant activitat literària, traslladant la dialèctica a la correspondència, i fixa en els segles I i II una nova experiència del jo relacionada amb una introspecció cada vegada més detallada. Seria llavors que es desenvoluparia una relació entre l'escriptura i la vigilància. Així mateix, en els moviments filosòfics de l'estoïcisme, durant el període imperial, es cultivava molt més el silenci i l'escoltar, que no pas el diàleg tal com es feia en Plató; la relació entre la cura i el coneixement del jo havia canviat, escoltar la veu del mestre, escoltar la veu de la raó en un mateix.

importància al fet de retirar-se al camp, on es fan activitats intel·lectuals, i on també es participa en tasques rurals, i és que la natura és essencial per posar-se en contacte amb un mateix. I al final del dia, l'examen de consciència, és a dir, comparar el que es volia fer amb el que s'ha acabat fent.<sup>71</sup>

Miró, però, es fill d'un moment històric en el qual totes aquestes pràctiques de l'antiguitat han perdut la seva autonomia quan en el cristianisme són integrades en l'exercici d'un poder pastoral,<sup>72</sup> i més tard, també, a pràctiques de tipus educatiu, mèdic o psicològic, essent reintegrades per respondre a d'altres experiències del jo, i per tant, a diferents relacions amb un mateix.<sup>73</sup> I si bé és cert que aquell examen de consciència estoic, que més aviat tenia a veure amb recordar que no pas amb la revelació i la renúncia del jo del cristianisme,<sup>74</sup> no és menys cert que aquestes tècniques de la

---

<sup>71</sup>Foucault, «Tecnologías del yo», 65, 70-71. Aquest examen de consciència prefiguraria la confessió cristiana, ja que a té a veure amb la purificació, tot i que els estoics, per fer-la, utilitzaven un recurs mnemotècnic. No es tractava de descobrir la veritat en el subjecte, sinó de recordar-la, o més aviat de recuperar una veritat que havia estat oblidada.

<sup>72</sup>A les Howison Lectures, conferències impartides a Berkeley, durant el 20 i el 21 d'octubre de 1981, Foucault va fer referència a les tècniques de «govern» a través de les quals l'individu s'objectivava com a subjecte. En aquest sentit, «governar» quedava caracteritzat com a punt de contacte entre la tecnologia política dels individus i les tecnologies del jo. Pel que fa a la tecnologia política dels individus, aquesta es relacionava amb com en els sistemes polítics moderns, els individus participaven en un joc constant entre l'increment de la individualització i el reforçament de la totalitat. Aquesta seria justament la temàtica de les conferències que va fer a Vermont, el 10 i el 16 d'octubre i que es recullen a «“Omnes et singulatum”: Toward a Critique of Political Reason», en les quals el filòsof reflexionava sobre la racionalitat política i en com en els estats moderns s'havien acabat associant l'aspecte de la ciutat i el ciutadà (comunitat), i el del pastor i el ramat (mort, vida, veritat, obediència). Vegeu *Introducció*, nota 43; Morey, «La cuestión del método», 40-41.

<sup>73</sup>Foucault, *El uso de los placeres*, 9-10, 158; Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 3: El cuidado de sí*, trad. Tomás Segovia (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 158. En aquest sentit, tot i que els codis morals d'austeritat de l'antiguitat grega, les societats grecoromanes, el cristianisme primitiu i les societats modernes no variïn excessivament pel que fa als seus temes, és a dir, la regulació dels plaers i la seva relació amb el mal i la salut, la fidelitat conjugal o l'exclusió de relacions entre persones del mateix sexe, impliquen, en canvi, unes relacions amb un mateix molt diferents pel que fa a constituir-se com a subjecte de conducta moral. Així, per exemple, si en el pensament grec, el domini de l'*aphrodisia* o dels actes de plaer es relacionaven amb el domini d'un mateix en el context de les arts de viure o d'una estètica de l'existència, en el cristianisme, aquesta austeritat tenia a veure amb la finitud, amb el mal, amb el sotmetiment a una llei universal que era la voluntat de Déu, i amb un treball amb un mateix que implicava desxiframent de l'ànima i hermenèutica purificadora dels desitjos, una relació ètica, que en definitiva, es lliga amb la renúncia a un mateix.

<sup>74</sup>Foucault, «Tecnologías del yo», 73-76, 82-93. Foucault reflexiona sobre com s'adapta l'examen de consciència dels estoics durant el primer cristianisme, en el qual es passa d'una consideració progressiva del jo, o domini sobre un mateix a través de l'adquisició i l'assimilació de la veritat a través d'exercicis que posaven a prova la preparació, com ara la *melete* o la *gymnasia*, a una renúncia del jo en el cristianisme, en el qual també és necessària la puresa de l'ànima per accedir a la veritat. Ara bé, si en els estoics aquest coneixement del jo es feia mitjançant la sobreimposició de la veritat de cadascú a través de la memorització de regles, els primers cristians descobrien i desxifraven la veritat sobre ells mateixos a través de la *exomologésis* o reconeixement del jo com a pecador i penitent. Penitència no verbal, dramàtica i no nominal, en la qual es tornava públic allò que per als estoics era privat. Penitència com a descobriment constant del jo que alhora era destrucció del jo. Serà al segle IV que apareixerà una nova tecnologia, l'*exagouresis*, reminiscència dels exercicis de verbalització de les escoles filosòfiques paganes, que correspondrà a l'examen del jo que es desenvoluparà en el cristianisme monàstic, una nova pràctica que cal entendre des del punt de vista de l'obediència, –o control absolut de la conducta per part del mestre, sacrifici del jo i del desig propi–, i la contemplació. Tècnica dels pensaments presents i no de les accions passades del dia, l'examen de consciència esdevé immobilització de la consciència i eliminació dels moviments de l'esperit que aparten de Déu. Examen del jo basat en la idea d'una concupiscència secreta en el qual es relacionen el pensament ocult i una impuresa interior, inici de l'hermenèutica cristiana del jo amb el seu desxiframent dels pensaments ocults; la confessió com a marca de veritat.

confessió en ser introduïdes des del segle XVII en un context diferent com el de les ciències humanes, ja no van anar dirigides a una renúncia del jo, sinó a constituir-ne positivament un altre de nou.<sup>75</sup> I això pot explicar que l'ànima o l'esperit per a Miró, no fos únicament un lloc on residia la veritat de manera innata, sinó que també es podia nodrir a través de diverses activitats o tècniques sovint situades d'una manera u altra en aquell entorn del paisatge sense carn, i que ell havia pogut experimentar també a partir del cos. Així es pot veure en aquella carta que escriu al seu amic Ricart, l'any 1916: «Treballar moltíssim, i viure la vida, que en el passeig per muntanya o al mirar una dona hermosa, al llegir un llibre, i al sentir un concert, subgerintme visió de formes, ritmes, i colors, que an tot aixó me vaigi formant, que tot ço vagi nodrint el meu esperit, perquè la seua parla sia més potent. I sobretot fassi Deu que no'm manqui la Santa Inquietud! Per Ella els omens hem avançat.»<sup>76</sup> I també a Anglada: «Fent una vida d'observació us anireu formant dintre vos com la llevó que's va formant sota terra.»<sup>77</sup>

Així, Miró, a través d'aquelles cartes en les quals exposa fets o dona consells i opinions, però sobretot, es manifesta per a ell mateix i per als altres tot fent-se present a través de l'escriptura,<sup>78</sup> es pot entendre com Miró configura el món rural com a mite espiritual i escenari de l'heroi virtuos al qual aspira, que alhora molt té a veure amb aquell heroisme d'Ors, que entén la religió com a fonament de la llibertat, i que té a veure amb una voluntat humana que s'imposaria a les catàstrofes i la fatalitat.<sup>79</sup> Un heroi de l'esperit, creador, que amb el seu esforç superaria contínuament l'adversitat, i la voluntat del qual esdevindria una potència que es modelaria amb la resistència; un heroi que tindria com a instàncies supremes la contenció i el domini d'un mateix.<sup>80</sup>

<sup>75</sup>Foucault, «Tecnologies del yo», 94.

<sup>76</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 7 d'octubre de 1916. dins *Epistolari*, 60; Massot, *Joan Miró*, 65, 131. Massot explica que aquella «Santa Inquietud» era demandada per d'Ors, qui era considerat «el Goethe català».

<sup>77</sup>Joan Miró. Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [maig de 1916], dins *Epistolari*, 56.

<sup>78</sup>En l'article «L'écriture de soi» de 1983, Foucault reflexiona sobre «les arts del jo» o de l'estètica de l'existència en les cultures grecoromanes dels segles I i II, i més concretament sobre el paper cada vegada més important de l'escriptura com una de les tècniques del jo que configurarien aquest «art de viure». En són exemples les *hupomnēmata* i les cartes, les primeres, enteses com una recol·lecció personal d'ensenyaments fragmentats, transmesos a través de l'aprenentatge, de l'escolta activa o de la lectura, que formarien una mena d'arxiu personal al qual retornar per a rellegir, meditar, conversar amb si mateix o amb els altres o per fer front a qualsevol circumstància difícil. Pel que fa a les cartes, a més de servir per a exposar fets o donar consells i manifestar opinions, es poden entendre com una manifestació del jo, tant per a si mateix, com per als altres, ja que és una manera de fer-se present a aquell qui la rep. Michel Foucault, «L'écriture de soi», *Corps écrit, 5: L'Autoportrait* (febrer 1983): 3-23, dins *Dits et écrits*, vol. 4, 415-430. Versió en anglès a Michel Foucault, «Self Writing», dins *The Essential Works, Ethics*, 207-222.

<sup>79</sup>Fernando Pérez-Borbujo, «El Noucentisme d'Eugeni d'Ors: Ideari de joventut o projecte vital», dins *La imaginació noucentista*, 19.

<sup>80</sup>*Ibid.*, 19-20.

No ha d'estranyar que en aquestes cartes esmenti Goethe, Fra Angèlic o Dant,<sup>81</sup> o que hi idealitzi les dones que l'interessin en un sentit amorós, com si fossin la Teresa de la Ben Plantada orsiana,<sup>82</sup> col·locant-les en un entorn mediterrani d'homes i dones forts i treballadors, nodridor per a l'ànima, i que aquesta idealització sovint s'associï a una certa renúncia. Vet aquí alguns exemples, com ara aquella carta enviada el 1914 a Ferrà, escrita en una retòrica del tot noucentista, plena de referències a la Mediterrània, la Ben Plantada i la ciutat ideal: «Jo't crec ja finidor de la teva campanya estiuenca; l'Home de la Muntanya haurà deixat ja llur maridatge amb el camp i's trobarà novament a la bella Ciutat, tota plena de llum i coberta d'esmalts, mare de filles qui reben el ritme del mar i l'hermosura del cel i qui porten dintre son sí tota la força de la llum.»<sup>83</sup> i afegeix: «Dolçes son les que petgen Mallorca! Tu no fas amorettes a cap? No has trobada encar la que porte tota la força de la teva alta visió espiritual? / Jo treball ja so'l mantell de la verge qui ha recullit a mi, lluitador; es bella i protectora com Imatge qui viu i regna des l'hermita, que cavalcant al cim d'una muntanya vol abastar els estels. Es Teresa, la bona Teresa, evocadora de la doctora “La Ben Plantada”; ella es fugida de la paret on Fra Angèlic pintá sos àngels, eternament riallers.»<sup>84</sup> Així mateix no hi falta la referència al treball i a l'esforç constant per vèncer les mancances: «Ço requereix emprõ una gran força de voluntat..a l'ome li cal la lluyta. Aixís parla Goethe en “Eridon i Amina”.»<sup>85</sup>

Seguint una línia similar, escriu en una carta del desembre d'aquell mateix any dirigida a Ricart: «I la teva no ha estat malalta? No veus sempre apareixer llur figura pel paísatge de Villanova i per les parets de la teva masia, com ànima pintada pel diví Fra Angèlic?»<sup>86</sup> I és que Ricart, com a confident principal, sap d'aquella noia del tercer que Miró quasi no pot veure perquè la seva mare està malalta: «La meua noia del 3<sup>er</sup> pobra noia!!! En tot aquest temps casi no l'he vista. Ans de posar-se malalta la meua mare puguí estar un parell d'hores (!) amb ella, ço fou per mi un temps deliciós i

<sup>81</sup>Tot i que va més enllà de l'abast d'aquesta recerca, seria interessant analitzar el paper de les obres publicades a la Biblioteca Popular de «L'Avenç» entre el 1903 i el 1926, pel que fa a la relació que Miró estableix amb si mateix a través de la lectura de les obres d'aquesta col·lecció que es conserven en la seva biblioteca personal a l'Arxiu de la Fundació Joan Miró de Barcelona. Per a més informació sobre la capacitat de transformació que poden exercir els textos literaris, en un enfocament que es pot acostar al de la lectura com a tecnologia del jo en un sentit foucaultia, vegeu Joan-Carles Mèlich, *La sabiduría de lo incierto: Lectura y condición humana* (Barcelona: Tusquets, 2019).

<sup>82</sup>Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada* (Barcelona: Llibreria d'Alvar Verdager, 1911). Aquesta obra fou publicada inicialment en entregues a *La Veu de Catalunya*. D'Ors hi evocava els ambients de les colònies estiuenques burgeses, en les quals normalment s'hi quedaven les famílies amb fills i servei, i els caps de família s'hi desplaçaven en tren des de Barcelona. En aquesta obra l'autor articulava una figura femenina arquetípica que responia a l'ideal de dona catalana que ell reclamava per identificar la societat del seu temps, i que talment com aquella Beatriu de Dant, era gairebé sobrenatural. La narració es situava en una colònia d'estiueig de la costa mediterrània i explicava l'arribada, i el dia a dia de Teresa. És possible que la Teresa de *La Ben Plantada* estigués inspirada en Teresa Mestre, esposa de Jaume Baladia i Soler, i de qui d'Ors se'n podria haver enamorat platònicament.

<sup>83</sup>Joan Miró. Joan Miró a Bartomeu Ferrà, [Barcelona, tardor de 1914], dins *Epistolari*, 37.

<sup>84</sup>*Ibid.*

<sup>85</sup>*Ibid.*

<sup>86</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de desembre de 1914. dins *Epistolari*, 39,

que jo record com si hagués somniat.»<sup>87</sup> I també d'aquella rossa que ha conegut a Caldetes i que s'assembla a la seva estimada: «N'hi ha una, una rossa, que fortament m'interessa. “La dona que s'assembla a la que us estima, pot també arribar a estimar-vos” ha dit Xenius.»<sup>88</sup> En aquesta carta, en la qual torna a citar a Goethe, també parla d'homes forts: «Els homens forts no ens tenim de deixar enredar amic.»<sup>89</sup> i també de sofriment, dolor i renúncia:

M'aconcelles que sigui pessimista an mos amors. «La dolor difícilment't quedarà nivellada per un dolç recort».

Els mortals no podem aspirar a una completa felicitat; ço seria rebel·lar-nos a Deu, qui fou home i patí per nosaltres.

«El dolor es germà inseparable del goig; sens l'un l'altre no pot existir»,

«La souffrance, c'est le sacrement de la vie».

Aixis parlen Sócrates i'l modern Rodin.<sup>90</sup>

Resulta que la noia de Caldetes era una italiana que es deia Pina: «Oh aquesta Pina, la més bella dona que he vist! / No creguis, amic, que jo'n sigui enamorat; so d'ella un devot, com de la Verge de Luini, i com de la Gioconda de da Vinci, i com de les Gracies, de Rafael; jo seguec constantment enamorat de Teresa, de cabells rossos.»<sup>91</sup> Però sembla que aquell amor amb aquella Teresa de cabells rossos de la Rambla Catalunya va durar poc, i al juny de 1915 li diu, de nou, al confessor Ricart: «devalla al mon dels mortals per sobre la nova de que'l teu amic Miró es un hom sens amor; l'adorador de uns cabells rossos i un cos gràcil i una cara de fruites es are l'home sol; sentint amor i adorança per totes les belles, mes no per una sola [...]»<sup>92</sup> I afegeix: «Per un home jove es trist enamorar-se massa d'ora, altrament un pintor es un home de sacrifici, i ben sovint te que sacrificar la pintura per una dona! L'home sol es l'home fort, ha dit Ibsen.»<sup>93</sup>

Però ben aviat comencen les cartes amb una de les companyes de l'Acadèmia Galí, Lola Anglada, que era talment com la Ben Plantada d'Ors. La primera carta dirigida a ella és del 21 de juliol de 1915, i és tot un cant a la vida al camp i als amics, entre els quals, a més d'ella, Miró també esmenta a mossèn Garriga, a Casany –que segons Miró havia escrit a Ferrà, estava secretament enamorat de

<sup>87</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 22 de desembre de 1914. dins *Epistolari*, 41.

<sup>88</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Caldetes, 31 de gener de 1915. dins *Epistolari*, 43.

<sup>89</sup>*Ibid.*, 44.

<sup>90</sup>*Ibid.*, 44-45.

<sup>91</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 15 de març de 1915. dins *Epistolari*, 46.

<sup>92</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 10 de juny de 1915. dins *Epistolari*, 48.

<sup>93</sup>*Ibid.*

Lyda—,<sup>94</sup> i a Galí, i en la qual li dona consells, li parla de Goethe, de Fra Angèlic, de Pisanello, d'El Greco, de Cézanne i d'Oscar Wilde,<sup>95</sup> En la segona carta, també d'aquell estiu de 1915, ja li escriu: «jo seria ben content de estar prop de vos per anar a pintar paisatge junts.»<sup>96</sup> En una altra carta, probablement escrita el maig de 1916, lloa aquell paisatge que tant l'ennobleix: «Jo'm passo aquets dies vivint i essent part d'aquest paisatge, que'm fa tenir un gran amor per tot, tot ho estimo, una bestiola petita i una fulla qualsevol. Com ens ennobleix el camp! Jo aquí no se comprendre ni imaginar-me cap mal acte dels omens. Com enforteix també nostre esperit!»<sup>97</sup> En aquesta carta s'hi poden llegir paraules com «ores beatíssimes de pau» o «novament purificats», mots que connecten molt directament amb aquell subjecte de desig més pròxim a l'experiència de la «carn» que no pas a la de la sexualitat, i en la qual predomina, sobretot, la puresa i l'abstinència. I és així que apareix el Dant enamorat de Beatriu: «Dant Allighieri, el diví, era menyspreuat per la seua amadíssima Beatriu. Morta aquesta, el Dant montá al[s] cels i baixá als inferns amb la seua dona i escriguí la Divina Comedia. Tota la seua vida fou moguda per un Ideal no abastat materialment.»<sup>98</sup> També és poètica una carta dirigida a ella, ja de 1917, dedicada al paisatge, a la vibració de l'esperit, i a la seva vida envoltat de pagesos i pescadors, aquella «brava gent la del mar, gent que no pot ésser de porcelana ni de saló»,<sup>99</sup> i en la qual no hi manca, tampoc, la referència a la guerra i l'elogi als soldats anglesos que han desembarcat a Cambrils: «Jo els vaig estimar per que no ploriquejaven el seu passat i reien i vivien el present sota les festes del Pare-Sol-Vibrant-Lluminós-Clar. De molts colors.»<sup>100</sup>

Sembla que Miró es va enamorar de Lola Anglada, i que segurament va ser un amor no correspost, que fins i tot va passar per un intent d'arranjament de casament protagonitzat pels pares de l'una i de l'altre i al qual Anglada va contestar amb un enèrgic: «Jo no vull maridar-me. Havíeu de començar per aquí.»<sup>101</sup> És fàcil pensar-ho després de llegir l'al·lusió a Dant i Beatriu. I és justament en aquest sentit que es pot llegir aquella carta a Ricart, en la qual li escriu: «La vida solitària a Ciurana, el primitivisme d'aquella gent admirable, el meu treball intensísim, i més que tot el meu reculliment espiritual, el viure jo un mon fill del meu esperit i la meva ànima, allunyat, com el Dant, de la

<sup>94</sup>Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, [Barcelona, tardor de 1914], dins *Epistolari*, 37. Lyda era el nom que feien servir per a referir-se a Lola Anglada.

<sup>95</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 21 de juliol de 1915, dins *Epistolari*, 50-51.

<sup>96</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 7 d'agost de 1915, dins *Epistolari*, 52.

<sup>97</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [maig de 1916], dins *Epistolari*, 56.

<sup>98</sup>*Ibid.*

<sup>99</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [18 de setembre de 1917], dins *Epistolari*, 71.

<sup>100</sup>*Ibid.*

<sup>101</sup>Massot, *Joan Miró*, 79-95. Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 75-76. Anglada explica la seva relació d'amistat amb Miró, del qual diu que no el considera un veritable artista. La darrera carta de Miró escrita a Anglada és del maig de 1920 i ja té un to molt més distant. Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, París, 29 de maig de 1920, dins *Epistolari*, 186.

realitat (vas entenén tot aixó?) m'han reclós dintre mi, i a mida que m'he anat tornant un escéptic en tot lo que'm voltava, m'he anat acostant mes a Deu, als Arbres i Muntanyes, i a Amistat. Un primitiu com aquella gent de Ciurana i un enamorat com el Dant.»<sup>102</sup> Potser per això no es pot passar per alt aquell detall curiós que hi ha dins l'exemplar de *La Vida Nova* de Dante Alighieri, que hi ha a la biblioteca personal de l'artista,<sup>103</sup> i en el qual hi ha algunes paraules encerclades: «primera salutació» i «pel destí», i el següent passatge marcat:

El Dant de LA VIDA NOVA és un jove... què dic! ... es un infant, fundament enamorat desde ls nou anys, estranyament seriós i pensador per la seva tendra edat, fugint del bullici i contant am veu infantil i accent enternidor tota una divina historia: l'història de Beatriu, d'un angel baixat a la terra i d'un cor enlluernat i extàtic davant de la rapida visió, niu d'amargor i de llagrimas tantost la veu retornar a sa alta patria «fugint la terra, indigna de cosa tant gentil», segons frase del Dant.<sup>104</sup>

Beatriu, agent de salvació i protagonista inigualable en aquesta vida nova de transformació sorgida d'un amor que ho canvia tot. I Miró, profundament enamorat com el Dant, posa una fotografia d'ell mateix, –jove i vestit amb tratge i corbata–, entre les pàgines d'aquest llibre, i al darrera hi escriu: «A la meva oreneta». Podia ser que l'oreneteta fos Lola Anglada? El que sí és cert és que el fet d'assenyalar aquest paràgraf o encerclar paraules es poden entendre com una *hupomnēmata*, és a dir, com un element d'una recol·lecció personal d'ensenyaments fragmentats, transmesos a través de l'aprenentatge, de l'escolta activa o de la lectura, i que servirien per establir una determinada manera de relacionar-se amb si mateix.<sup>105</sup> Ho serien els subratllats en els llibres, però també les anotacions o qualsevol altre tipus de registre que pogués formar part d'una mena d'arxiu personal extret de coses llegides, escoltades o pensades; una mena de tresor acumulat al qual s'hi podria retornar per rellegir, meditar, conversar amb si mateix o amb els altres, així com per fer front a qualsevol circumstància difícil, com ara una pena o una desgràcia, o bé a qualsevol feblesa, com per exemple, l'ira, l'enveja o l'adulació.<sup>106</sup> És en la interacció entre les lectures escollides i l'escriptura que les assimila, que

<sup>102</sup> Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig 26 d'agost de 1917, dins *Epistolari*, 65-66.

<sup>103</sup> Dante Alighieri [sic], *La Vida Nova*, trad. Manuel Montoliu (Barcelona: L'Avenç, 1903). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>104</sup> Manel Montoliu, «Prefaci», dins *La Vida Nova*, 5-6.

<sup>105</sup> Foucault, «Self Writing», 211, 256.

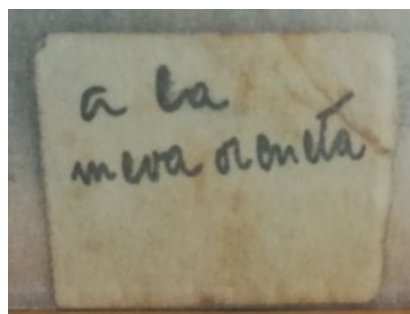
<sup>106</sup> *Ibid.*, 209-211. Aquestes *hupomnēmata* de l'època grecoromana no s'han d'entendre en el sentit d'un diari personal o d'una explicació d'una experiència espiritual relacionada amb temptacions, batalles, caigudes i victòries. No són una «narrativa del jo», en el sentit de revelar allò ocult o l'encara no dit, sinó que és una recol·lecció d'allò escoltat o dit amb l'objectiu de formar el jo.



cadascú formaria la seva identitat a través de la qual tota una genealogia espiritual podria ser llegida.<sup>107</sup>



2.6. Fotografia de Joan Miró entre les pàgines 56 i 57 de *La Vida Nova*



2.7. Vista del darrere de la fotografia amb la inscripció «A la meua oreneta»

És curiosa la semblança entre aquesta manera de fer de Miró i la de Lola Anglada, i és que en les seves memòries Anglada parla de la seva infantesa talment com si fos un paradís perdut, també del seu amor per la natura, pels silencis, per Catalunya, i sobretot, per l'art. Com a Miró, no li agradava anar a l'escola: «El col·legi m'havia donat una sofrença moral molt profunda»,<sup>108</sup> i per fugir d'allò que no li agradava, s'emparava en l'art, tal com feia Miró. Ella va explicar: «Anar al col·legi no m'agradava perquè tots els dies m'eren iguals. El col·legi m'entristia: si obria els llibres era per estampar-hi ninots, no sabia estudiar.»<sup>109</sup> També era una incompresa pel que feia a la seva voluntat de ser artista: «En aquell veïnatge, la meua vocació d'artista hom la titllava com dèria de noia despreocupada [...], Jo no m'arraulia: en el recer del meu petit taller vivia ben al marge d'aquesta pobresa moral [...] en aquell món tan meu, que a la fi era un camí nou a casa nostra.»<sup>110</sup> L'art com a gran esperança i cura a la solitud, a la malenconia, a la sofrença: «L'absència dels meus companys m'hauria arraulit si no m'hagués acompanyat una gran esperança: el meu art.»<sup>111</sup> Els referents, els mateixos que els de Miró; Fra Angèlic o Lord Averbury, entre d'altres, configurant un art lligat a la voluntat de Déu, la Bellesa i la Veritat: «Aquest do que Déu dóna a l'artista no ve més que de Déu i l'artista li dóna forma amb el seu art i ho fa conèixer als altres homes: la qual cosa deu ser la Bellesa en L'Art. Per això en els genis, en les obres que creen, hi ha una intensitat d'Amor que és la gràcia

<sup>107</sup>*Ibid.*, 214.

<sup>108</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 51.

<sup>109</sup>*Ibid.*, 52.

<sup>110</sup>*Ibid.*, 82-83.

<sup>111</sup>*Ibid.*, 77.

més alta que pot assolir la Intel·ligència.»<sup>112</sup> I també: «La Bondat és Bellesa, és intel·ligència [...]. L'art és Bellesa i la Bellesa és resplendor de la Veritat.»<sup>113</sup>



2.8. Retrat de Lola Anglada

Anglada, com Miró, lliga la pràctica artística a la moral cristiana. Parla de bellesa, de Déu, de veritat i també d'un paisatge espiritualitzat que és l'escenari de tots aquests valors. Uns valors que es reforcen amb altres lectures que Miró també ha pogut fer i malgrat que no les hagi esmentat a les cartes, com ara aquelles *Floretes de San Francesch*, traduïdes per Josep Carner,<sup>114</sup> *Els plaers de la vida* de Lord Avebury,<sup>115</sup> o els *Pensaments* de Blaise Pascal,<sup>116</sup> –del qual hi ha també una edició en francès copia de la versió de 1670–,<sup>117</sup> llibre, aquest darrer, en la qual es fa una defensa del cristianisme des d'una vessant ascètica, i es presenta com a ideal una societat jeràrquica governada per un rei il·lustrat que no ha d'aspirar a ser un tirà, però que ha de ser capaç de contenir els baixos instints del seu poble; un poble encegat per pecats com l'orgull i la luxúria que no pot actuar de manera racional.

Miró, a través de la realització d'aquells paisatges sense carn, però que són font de vida i alhora espais de disciplina, va esdevenint pintor i heroi virtuos, sant engrandit pels seus sacrificis com

<sup>112</sup>*Ibid.*, 359, 362.

<sup>113</sup>*Ibid.*, 363-369.

<sup>114</sup>*Floretes de San Francesch*, trad. Josep Carner (Barcelona: Lluís Gili, 1909). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>115</sup>Sir John Lubbock [*Lord Avebury*], *Els plaers de la vida*, trad. R. Patxot i Jubert (Barcelona: L'Avenç, 1906). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>116</sup>Blaise Pascal, *Pensaments*, trad. Manuel de Montoliu (Barcelona: L'Avenç, 1904). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona,

<sup>117</sup>Blaise Pascal. *Pensées* (París: Ernest Flammarion. s.d.)

aquell assenyalat pel filòsof Max Scheler.<sup>118</sup> I retirat en aquell món rural mític de disciplina espiritual i disciplina física, lluny de la ciutat i dels ideals burgesos, és capaç d'apartar-se del plaer com d'una temptació en la qual sap que no caurà; esdevé protagonista d'una renúncia i d'un sacrifici que permet el lliure accés a una experiència espiritual de l'art, de la veritat i de l'amor que l'activitat sexual exclouria, –té els exemples del sofriment del jove Werther, i també d'aquell Faust que finalment fou salvat pels àngels–.<sup>119</sup> Anglada ho diu d'aquesta manera: «Per als éssers de gran espiritualitat, de talent, sovint el seu amor és platònic, com és el cas de Beethoven al qual guanya sempre el seu amor envers la seva obra i per a ningú ni res més.»<sup>120</sup> També domini d'ell mateix, i testimoni de temperança que el fa digne de ser exemple per als altres, i alhora pràctica d'una abstinència vinculada amb una manera de saber que el posa en contacte amb algun element superior a allò humà i que li obre l'accés a l'ésser mateix de la veritat.<sup>121</sup> Finalment, aquella prova de ser cridat des de les esferes divines per donar exemple a través d'allò que és i a través d'allò que fa; la

---

<sup>118</sup>Max Scheler, *Vorbilder und Führer* [Models i líders], vol. 1 de *Schriften aus dem Nachlass* (Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1933), En aquest llibre Max Scheler descriu tres figures exemplars de singularitat: el sant, engrandit pels seus sacrificis; el geni, per les seves obres; i l'heroi, per les seves accions. Entre els exemples de sants hi hauria poetes, artistes o filòsofs inspirats religiosament, com ara el Dant, Fiódor Dostoievski, o Vincent van Gogh. Pel que fa a la figura del sant, vegeu Max Scheler, *El santo, el genio, el héroe* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1961), 36-56. Cal aclarir que si bé la metodologia de Scheler i la de Foucault són totalment antagòniques, ja que el primer es basa en un acostament fenomenològic als valors, entesos com *a priori*s, i el segon és totalment antifenomenològic en la seva metodologia genealògica, tots dos emprenen projectes centrats en l'ètica, que tot i ser molt diferents, poden ser vistos com a complementaris. Kenneth W. Stickers, «Persons and Power: Max Scheler and Michel Foucault on the Spiritualization of Power», *The Pluralist* 4, núm. 1 (primavera 2009): 51-59, <http://www.jstor.org/stable/20708960>. D'altra banda, tant Scheler com Foucault es poden considerar com a sociòlegs del coneixement, en el sentit que s'interessen per les relacions entre saber i entorn social.

<sup>119</sup>A la biblioteca personal de l'artista hi ha diverses obres de Goethe, com ara: Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le second Faust suivis d'un choix de poésies allemandes*, trad. Gérard de Nerval (París: Librairie Garnier, s.d.) Johann Wolfgang von Goethe, *Werther* (París: E. Dentu, 1892), Johann Wolfgang von Goethe, *La Marguerideta: escenes del «Faust»*, trad. Joan Maragall (Barcelona: L'Avenç, 1904) i Johann Wolfgang von Goethe, *Eridon y Amina: pastorel·la*, trad. Joan Maragall (Barcelona: Teatralia, 1909).

<sup>120</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 340-341. Aquestes paraules són de l'any 1952, quan Anglada explica la visita d'un amic artista incomprès a Catalunya que li ha obert el cor i li ha explicat que el pes de la família suposa un llast per al seu art.

<sup>121</sup>Foucault, *El uso de los placeres*, 15. És a *Les aveux de la chair* (2018), el quart volum de la *Histoire de la sexualité*, publicat quasi trenta-quatre anys després de la mort de Foucault, on es pot resseguir la formació de l'experiència cristiana de la «carn» des del segle II al segle V dC, que s'hauria anat conformant a partir de ruptures i continuïtats respecte de la moral sexual que la precedia i l'envoltava, –que ja havia formulat el règim dels *aphrodisia* en funció del matrimoni, la procreació, la desqualificació del plaer homosexual i el vincle respectuós entre esposos–, i que alhora, prepararia i faria possible la sexualitat moderna lligant el desig amb la veritat i el dret. En aquesta experiència de la «carn», és molt important la pràctica de la virginitat, sobretot a partir del segle IV, entesa com a relació entre l'ànima i el cos. Aquest fet tindrà impacte en com s'entén el matrimoni, ja que aquest esdevindrà efecte i contrapès de la valorització extrema de la vida monàstica i de la renúncia al món. De fet, en aquest moment el matrimoni no es vincularà únicament a la procreació, sinó també al control de la concupiscència, en el cas d'aquells que no poden seguir els preceptes de la virginitat, i això serà decisiu per al sorgiment del subjecte de desig, entès com un element fonamental en relació amb la persona verge i la persona casada, un sorgiment que Foucault situa al segle V, amb Sant Agustí i la qüestió del desig com a tema central, un subjecte de desig, que amb l'entrada dels actes sexuals en el terreny jurídic, esdevindrà subjecte de llei.

creu que és arreu, al nom del carrer de Cornudella, també al nom del carrer de Sóller, i molt especialment, en la creu que té al paladar.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup>Martí Rom, *El xiscl de l'oreneta*, 27; Massot, *Joan Miró*, 48; Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 92. Martí Rom explica que els avis de Cornudella vivien al número 7 del carrer de la Creu, Massot, que el cosí de la seva mare, Andreu Coll Ferrà, vivia al número 8 del carrer de la Creu de Sóller, i Lola Anglada amb referència a la resposta de Miró a les crítiques dels seus amics, escriu: «s'apreuava de ser un assenyalat perquè tenia una creu al paladar, segons deia, com tots aquells sortosos que naixen en la nit de Nadal i ell comptava en això i esperava la sort d'aquesta creu.»

### 3. Espais que contradiuen

En paral·lel a la pintura de paisatges de Mont-roig i els seus voltants,<sup>1</sup> –lloc on l'artista va cada estiu, i on, sovint, s'hi està fins ben entrada la tardor–, i després d'haver pintat aquell primer pagès de contorns difusos, el 1915 Miró comença a treballar en la figura humana a través dels dibuixos, en els quals hi representa el cos, espai, que com s'ha vist, és essencial per al dispositiu de sexualitat. És així, que fa uns dibuixos del port de Cambrils, i també uns altres que tenen a veure amb les feines del camp, unes feines que Miró pot veure de ben a prop al seu mas o a les propietats del voltant. En aquest dibuixos s'hi representen grups de dones assegudes arreglant xarxes, grups de pescadors, escenes de mercat o pagesos asseguts, feinejant o amb el carro.<sup>2</sup> Són els habitants d'aquella «terra de llum i mar, de pagesos molt vermells de galtes i forts com aquestes montanyes i barques amb veles molt blanques, que treuen peixos de molts colors»,<sup>3</sup> que li diu a Anglada en una carta de l'agost de 1915. La temàtica d'aquests dibuixos, no s'aparta d'aquella del mite burgès de l'entorn rural apuntat en el capítol anterior, en què aquest mite s'entén com a estratègia de poder, tot assenyalant el món rural com a font de valors permanents i d'una essència nacional no contaminada. Així, en aquests dibuixos de grups de pagesos i pescadors, s'hi pot associar una lectura en clau noucentista civilista que busca subratllar la possibilitat d'acudir al món més genuí per poder-hi aprendre els valors amb els quals fundar una actuació moderna. Seria així que la civilitat, –entesa aquesta com un ventall d'ideals que defineixen uns valors i unes pautes de comportament–, giraria al voltant d'un món de treball modest i constant que permetria una relació harmoniosa amb la natura, fins a adequar-la a unes determinades necessitats, és a dir, una natura poblada i treballada que esdevindria fructífera.<sup>4</sup>

També és l'estiu de 1915 quan Miró comença a pintar natures mortes, amb elements com ara cafeteres, ampolles o pebrots, que són elements pròxims a l'home i alhora aparador del món rural.<sup>5</sup>

<sup>1</sup>DLP1 núms. 6-8, 21 (1915) i DLP1 núms. 20-25, 28-31 (1916); Martí Rom, *Pal de ballari*, 52-55. Martí Rom, explica que obres com *Mont-roig, el poble* (DLP1 núm. 24, 30) i *Mont-roig Sant Ramon* (DLP1 núm. 23, 29), són idèntiques a dues postals antigues que pertanyien a una col·lecció de 1910 que Miró devia comprar per enviar als amics.

<sup>2</sup>DLD1 núms. 89-102, 54-59; MOJM núms. 101-105, 52.

<sup>3</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 7 d'agost de 1915, dins *Epistolari*, 52.

<sup>4</sup>Peran, Suárez i Vidal, «El noucentisme, un projecte de modernitat», 41.

<sup>5</sup>*Ibid.*

Són aquelles fruites, ampolles, torretes o plats que es poden veure en les natures mortes de 1915, i també de 1916,<sup>6</sup> Es tracta de representar el valor bàsic, no l'escena pintoresca, i és que tal com diu Folch i Torres no cal cercar «porronets ni calces curtes, ni escenes pintoresques, sinó formes filles de la rahó primitiva»,<sup>7</sup> a l'hora de bastir un art propi de la pàtria: «Per la internacionalitat cal primerament la Nació. L'Art té pàtria, y és universal, justament perquè té valor artístich y té valor artístich perquè es el verb de la Nació.»<sup>8</sup> Paradigmes d'aquell art vinculat a la raça, i per tant, gens aliè al dispositiu de sexualitat.

Val a dir que malgrat la coincidència en la temàtica, la forma d'aquells dibuixos començats el 1915, és ben diferent de la de les natures mortes. I si bé la constant en tots aquests grups d'homes i dones és la d'una manca de definició en el tret facial i uns cossos on hi predomina un cert arrodoniment en braços i cames, així com un posat que a vegades pot semblar fins i tot sorneguer, –degut a aquelles esquenes arquejades enrere, o corbades endavant–, en les natures mortes, en canvi, hi guanya la recta, l'estructura, i també un cert ordre rude, que recorden vivament al Cézanne dels paisatges, i també al d'aquelles natures mortes en les quals hi ha fruites, tovalles i soperes, i a qui Miró considera un clàssic. Una manera de fer que aviat es va traslladant al paisatge, tal com demostra aquella obra de 1916, coneguda com *Mont-roig, Sant Ramon*,<sup>9</sup> en la qual l'artista representa la capella de Sant Ramon des del tram final del camí amb la fermesa i la solidesa de Cézanne, i els colors vius i brillants dels fauves. No hi ha res a imposar a la natura, i per això la presenta amb les seves formes retallades, senzilles i en clar contrast amb el cel, per tal d'aconseguir un cert sentit de profunditat.

De fet, que Miró s'inspirés en Cézanne no era cap cosa estranya tenint en compte que des dels postulats noucentistes s'havia erigit com un clar exemple de raó, ordre i classicisme.<sup>10</sup> Eugeni d'Ors escrivia el 1906: «Cézanne, qui tenia l'ull penetrant i la mà honrada, digué en ses obres asprament l'austera objectivitat de les coses. –Lo arbitrari de sa posició enfront la natura va consistir precisament en la profunda humilitat d'ell. Tot l'heroic esforç de la seva voluntat s'expressa en fer de son art un altíssim mur per a evitar que, contràriament a l'impuls natural, la sentimentalitat

<sup>6</sup>DLP1 núms. 9-19, 22-27; Martí Rom, *Pal de ballari*, 37. Martí Rom explica que les natures mortes les va començar a pintar l'estiu de 1915.

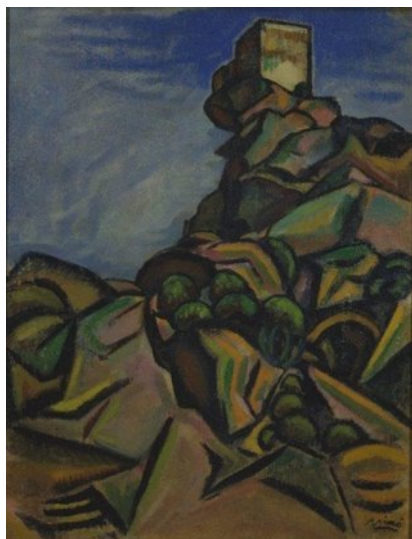
<sup>7</sup>Joaquim Folch i Torres, «De les Arts industrials a Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 16 de novembre de 1911, 5, citat a Peran, Suárez i Vidal, «El noucentisme, un projecte de modernitat», 40.

<sup>8</sup>*Ibid*

<sup>9</sup>DLP1 núm. 23, 29; Martí Rom, *Pal de ballari*, 46-50. Martí Rom parla d'aquest quadre i assenyala els paral·lelismes entre la vida de Miró i la de Picasso.

<sup>10</sup>Sobre la influència de Cézanne en els entorns noucentistes, vegeu Robert S. Lubar, «Pare Cézanne», dins *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*, dirs. Fèlix Fanés i Joan M. Minguet (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014), 67-73.

pròpia vessés sobre els objectes. –En lloc de fer del paisatge un estat d'ànima, Cézanne feu de l'ànima un estat de paisatge.»<sup>11</sup> El 1914, el crític Feliu Elias, amb el pseudònim Joan Sacs, descrivia el pintor francès com un «classicista disciplinadíssim a la tradició»<sup>12</sup> També l'artista de Salamanca, Celso Lagar, en un breu article dedicat a d'Ors elogiava l'ordre constructiu de Cézanne d'aquesta manera: «Cézanne va demostrar que tota la grandesa d'una muntanya pot existir en una natura morta; d'un objecte, pel seu valor arquitectònic i estructural.»<sup>13</sup>



3.1. Joan Miró. *Mont-roig. Sant Ramon* (1916)



3.2. Paul Cézanne. *Nature morte aux pommes et aux oranges* (1895-1900)

Cézanne s'havia convertit en una mena de pare espiritual de la pintura catalana gràcies a aquella identificació entre allò francès i la modernitat i la civilització, i ho havia fet, via París o directament via Joaquim Sunyer, pintor, d'altra banda, molt influït per Cézanne. I és que en aquella cruesa de les primeres natures mortes de Miró, segurament hi ha molt d'aquell estructuralisme sintètic i rude, però també més modern, de Sunyer,<sup>14</sup> En definitiva, «si bé el “pare Cézanne” proporcionava un model provisional i altament sofisticat de classicisme llatí en l'art modern, la influència del gran

<sup>11</sup>Eugeni d'Ors, «Paul Cézanne», *La Veu de Catalunya*, 29 d'octubre de 1906, 3, citat a Lubar, «Pare Cézanne», 68.

<sup>12</sup>Feliu Elias [Joan Sacs], «Les natures-mortes den Pau Cézanne», *Revista nova*, núm. 2 (3 de setembre de 1914): 9, citat a Lubar, «Pare Cézanne», 69.

<sup>13</sup>Celso Lagar, «El renacimiento del Arte después del cubismo», *Cultura*, núm. 6 (febrer 1915): 181, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1050733](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1050733).

<sup>14</sup>Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, «Barcelona, zona neutral», dins *Barcelona, zona neutral*, 14-15.

artista de la Provença era mediatitzada per tota una altra colla de pràctiques visuals en la pintura catalana».<sup>15</sup> Només cal veure com Miró, ja en cartes de 1915, menciona alhora Otto Weber, pintor alemany exiliat a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial, i a Lagar, influït per Cézanne, però també per Amedeo Modigliani: «Nostra vida d'art barcelonina es ara molt intensa; un pintor de talent, molt lluny d'estar format, emprò, en Lagar, ens ha mostrat les seues obres cezannistes; are tenim l'Otto Weber, alemany i estructuraliste, si be no tan fort com l'altre. Molt ens interessa veure aquestes guspises d'Art nou.»<sup>16</sup> A Anglada, aquell mateix estiu de 1915, li parla de Cézanne en aquests termes: «No es la vostra obra la d'un pintor fort; mes ella te la gracia de Pisanello. / Pisanello es oposat a Greco. En cambi: / Greco: Cezanne:: Pisanello: Fra Angélic.»<sup>17</sup> I una mica més endavant, el 1916, tampoc s'oblida de Sunyer: «He vist l'exposició de les “Arts i els Artistes”. En Vayreda hi tenia unes coses molt interessants; aquet xicot ho farà molt bé! En Sunyer presentava obres de Mallorca i Banyuls. Es esplèndid; ha canviat molt, s'ens torna molt cezanista. Hi presentava un retrat de dona que es de lo millor que ha fet.»<sup>18</sup>

Cézanne, alhora, també servia ideològicament a aquell art nacional lligat a la raça esmentat per Folch i Torres. D'una banda, perquè tot allò francès s'oposava a l'alemany, entès aquest darrer en un sentit de barbàrie en el marc de la Primera Guerra Mundial. Miró, com la gran majoria d'artistes i intel·lectuals catalans, va ser partidari de la causa francesa,<sup>19</sup> tal com expressa en algunes cartes de 1918: «Dies de mútua felicitació per nosaltres, fervents francòfils, son aquets de la gloriosa ofensiva dels aliats. A veure si conseqüeixen d'una vegada treure a n'aquella gentota, i nosaltres podrem anar a París, a saturanse de la gracia francesa, sintetizada en Renoir (aquell “Moulin de la Galette”, aquelles dones, aquells nus!). Are em ve a la memoria un pintor de la nefasta raça germànica Von Stuck: aquells homes amb aquells bíceps, aquella serp entortolligantse pel coll d'una dona (asquerosament) –esperit d'Alemanya– antitesis de Renoir (esperit de França) tot joventut i música.»<sup>20</sup> Així mateix, també servia per reafirmar-se davant d'una manera de fer castellana totalment oposada a la catalana, tal com demostra aquella «Exposition d'Art français» organitzada

<sup>15</sup>Lubar, «Pare Cézanne», 70.

<sup>16</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 15 de març de 1915, dins *Epistolari*, 46.

<sup>17</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 21 de juliol de 1915, dins *Epistolari*, 50.

<sup>18</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [maig de 1916], dins *Epistolari*, 55.

<sup>19</sup>Per a més informació sobre els posicionaments diversos de la societat catalana en els bàndols de la Primera Guerra Mundial, vegeu Andreu Navarra Ordoño, *Aliadòfils i germanòfils a Catalunya durant la Primera Guerra Mundial* (Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament d'Afers i Relacions Internacionals i Exteriors i Transparència, 2016) i Joan Esculies i David Martínez Fiol, «Els catalans a la Gran Guerra: un mite que perdura», dins *Barcelona, zona neutral*, 109-114.

<sup>20</sup>Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Mont-roig, 25 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 93.



el 1917, que Miró va visitar,<sup>21</sup> i que era una mostra d'aquell moviment classicista i de la civilització llatina, en la qual hi havia poca representació dels moviments cubista i fauve, malgrat que a Barcelona, i a conseqüència de la guerra, hi viuen artistes com ara Francis Picabia, Serge Charchoune, Marie Laurencin, els Gleixes, o els Delaunay.<sup>22</sup> La mostra es presentava com un correctiu a «la tràgica visió castellana de la vida i de les seves estridències»,<sup>23</sup> i a la qual Folch i Torres s'hi refereix amb aquestes paraules: «És un noble afany d'assistència a la vida espiritual el que ens ha mogut, i aquest fet, que com hem dit, fa especialment sensibles els nostres artistes per aquesta cosa delicada i viva que és la participació a la vida universal, és de doldre que no s'hagi repetit en tots els ordres de la nostra vida, car això voldria dir la possible senyal del nostre allunyament, castiça mostra de la vida espanyola, però profundament oposada a la tradició i al geni de Catalunya.»<sup>24</sup> De tota manera, aquesta havia de ser una influència que es fixés en la idea més que no pas en la forma, tal com insistia el poeta Josep Carner quan aconsellava «fer de la França el tornaveu de la nostra causa ideològica».<sup>25</sup> No es pot oblidar que Aragay, un any abans, tot parlant de l'impressionisme, havia dit: «Mai no podria arrelar i viure i naturalitzar-se en el nostre país aquestes idees / ja que / contrarien l'esperit de la nostra raça i no s'avenen a l'aspecte sumptuós, precís i *arquitectònic* de la nostra naturalesa clara forta i profunda.»<sup>26</sup> També Cézanne fugia de la superficialitat emocional i intel·lectual de l'impressionisme quan investigava el punt d'unió entre allò que es coneixia, allò que es veia i allò que es sentia, i produïa obres que no representaven el món sinó que eren el món en elles mateixes. Sigui com sigui, en aquella exposició només hi havia un quadre de Cézanne, tot i que a l'artista el va fascinar, juntament amb Monet i Matisse, tal com li va explicar a Raillard.<sup>27</sup> O com també li va dir a Picon: «s'organitzà una gran exposició d'art francès, Vollard va fer la selecció. Hi havia obres de Manet, Monet, i fins i tot els primers Matisse. Quin

<sup>21</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; LBMC, 301. Es tractava de l'«Expostion d'Art français» que es va fer al Palau de Belles Arts de Barcelona, del 23 d'abril a l'1 de juliol de 1917. En aquesta exposició s'hi van presentar les obres que provenien del reagrupament dels diversos salons artístics de París que havien quedat interromputs per la Primera Guerra Mundial. S'hi mostraven obres d'artistes com Maurice Denis, Edgar Degas, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Claude Monet, Odile Redon, Paul Cézanne, Gustave Courbet, Paul Gauguin, Édouard Manet, Georges Seurat i Alfred Sisley, entre d'altres. Per a més informació sobre aquesta exposició, vegeu Jaume Vidal Oliveras, «“Une très belle affaire”: L'exposició d'Art Francès de Barcelona de 1917», dins *Barcelona, zona neutral*, 155-162.

<sup>22</sup>Pascal Rousseau, «La galerie Dalmau: L'Introduction de l'abstraction en Catalogne et l'avant-garde parisienne durant la Première Guerre mondiale», dins *Paris-Barcelone: De Gaudí à Miró* (París: Réunion des Musées Nationaux, 2001), 327.

<sup>23</sup>Magí Pío Sandiumenge, «Els salons francesos i la mostra d'art retrospectiu a Barcelona en 1917. La pintura», *Quaderns d'Estudi* 2, núm. 5 (juny 1917): 381-398, citat a Lubar, «Pare Cézanne», 69.

<sup>24</sup>Joaquim Folch i Torres, «Per la nostra internacionalitat artística: Els Salons de París a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 26 de març de 1917, 4, citat a Lubar, «Pare Cézanne», 70.

<sup>25</sup>Josep Carner, «La França Universal», *La Revista*, núm. 38 (23 d'abril de 1917): 161, citat a Lubar, «Pare Cézanne», 69.

<sup>26</sup>Josep Aragay, *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat* (Barcelona: Publicacions de La Revista, 1916), 39, citat a Peran, Suárez i Vidal, «El noucentisme, un projecte de modernitat», 37.

<sup>27</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 21.

xoc! Penseu que en aquell moment jo ni tan sols havia anat a Madrid a veure el Prado...L'impacte més gran fou Monet: una simple posta de sol.»<sup>28</sup> Ricart va escriure en les seves memòries: «L'exposició de pintura francesa de l'impressionisme que en 1917 es va celebrar al Palau de Belles Arts és un altre fet memorable. L'Estat francès va facilitar-ne l'organització. La tria dels impressionistes, particularment, era molt selecta i abundant. Es pot dir que no ens vam moure de Belles Arts, mentre hi hagué l'exposició.»<sup>29</sup>



3.3. Joan Miró. *El vano vermell* (1916)

Però abans d'anar tan endavant en el temps, cal aturar-se en aquella natura morta anomenada *El vano vermell*.<sup>30</sup> En el centre de l'obra, hi ha una torreta amb flors, disposada sobre un espai que sembla una taula amb un mantell, i sobre la qual hi reposen fruites i un ventall vermell, just al costat de la torreta. Els angles són arreu; a la torreta, al mantell, al ventall i al fons. També el color és protagonista, tot barrejant els vermells, els verds i els tons lilosos. El ventall sembla voler empènyer la torreta per arribar al centre de la tela, tot i que no li cal, ja que la mirada de qui l'observa se n'hi va directament. La influència de Cézanne hi és, sobretot a través de l'estructura, la qual transmet una mena de sensació de desordre ordenat. I és que Junoy havia donat la clau a Miró per ser alhora

<sup>28</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 22.

<sup>29</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 61-62.

<sup>30</sup>DLP1 núm. 15, 24-25. Dupin assenyala que la tela és de 1916, malgrat estigui datada de 1915. En la primera exposició individual que Miró va fer a les Galeries Dalmau de Barcelona, entre el 16 de febrer i el 3 de març de 1918, *El vano vermell* era l'obra per la qual es demanaven més diners; tres-centes cinquanta pessetes. A Massot, *Joan Miró*, 127, s'hi reproduceix el catàleg amb els noms i els preus de les obres que s'exposaven.

tradicional i avantguardista, quan va atribuir la paternitat dels cubistes a Cézanne.<sup>31</sup> Innovacions que també tenien a veure amb el color, tal com el mateix Miró li va confirmar a Denys Chevalier, el 1962: «També feia alguns llenços amb construccions semblants a les de Cézanne, però, sobretot, vaig estudiar la distorsió i vaig buscar un cert equilibri entre l'expressió per mitjà del color i l'autonomia dels objectes en la unitat de la composició.»<sup>32</sup>

Ara bé, Cézanne, en el seu primer període pictòric, a París, aquell en el qual predominaven els colors foscos i hi dominava la temàtica de la figura en el paisatge, va pintar violacions, assassinats, orgies i altres obres en les quals es barrejava l'erotisme i la violència i que molt tenien a veure amb aquelles fantasies sàdiques i misògines que explicava en les cartes escrites a Zola, en un to irònic i d'enyorament, que recordaven força a Baudelaire. La figura, el paisatge, la ciutat i totes aquelles figures perverses que emergien del dispositiu de sexualitat no eren alienes a un cert estat de torbament que de ben segur que Miró també sentia davant d'aquells cossos que d'alguna manera havia d'interioritzar, posar en contacte amb la seva ànima, i després exterioritzar. Però els paisatges de Miró no contenien figures, i de moment tota aquella reflexió la feia a través dels quaderns de dibuix, entre els quals hi havia, a més d'aquells dibuixos fets a pescadors i gent del camp, els estudis de nu que feia al Cercle de Sant Lluç,<sup>33</sup> —on s'havia abolit la prohibició imposada per Llimona, i ja es permetia dibuixar del natural—.<sup>34</sup> Uns dibuixos en els quals hi ha representats, tant cossos d'homes com de dones, figures força imponents, amb uns músculs cada vegada més ben definits, que a vegades, fins i tot semblen sortir d'un fons atemporal, de contorns gruixuts. Són cossos generalment forts i sans, que sovint adopten unes posicions un xic sorprenents. Miró, de cop, es troba davant d'allò que és la màxima expressió de la sexualitat: allò material i vivent que havia estat envaït per unes estratègies orientades envers la vida.<sup>35</sup> I aquell xoc posa a prova l'heroi virtuós que ell aspira a ser, per tot allò d'aquell subjecte de desig més proper a l'experiència de la «carn» cristiana que no pas al de la sexualitat. L'agitació i el torbament devien de ser grans, malgrat que l'entorn havia disfressat aquella necessitat de parlar a tota hora de sexe, amb el rigor de l'acadèmia.<sup>36</sup>

<sup>31</sup>Rousseau, «La galerie Dalmau», 328.

<sup>32</sup>Denys Chevalier, «Miró», *Aujourd'hui: art et architecture* 7, núm. 39 (novembre 1962): 6-13, dins *Selected Writings and Interviews*, 262 [versió en anglès de l'original en francès], citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 120.

<sup>33</sup>DLD1 núms. 103-119, 60-67 (1915 i 1916); MOJM núm. 89-100, 50-52, i MOJM núms. 106-121, 53-55. Aquests dibuixos corresponen al quadern FJM 150-121, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>34</sup>Massot, *Joan Miró*, 76.

<sup>35</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 90. Foucault explica que els dispositius de poder, com la sexualitat, s'articularen directament en el cos.

<sup>36</sup>*Ibid.*, 94. Així, la sexualitat, més que tenir a veure amb la història d'una censura, tindria a veure amb un dispositiu complex que a través del segle hauria col·locat el sexe en el centre.



3.4. Joan Miró. *Nu dempeus* (1915)



3.5. Joan Miró. *Nu dempeus* (1920)

Miró va dir a Picon sobre aquests dibuixos: «En tot cas, aquests nus són fets tant amb l'experiència del tacte com amb la de l'ull!»<sup>37</sup> I també:

Aquí hi ha dibuixos bastant rebuscats. Perquè es treballava seriosament. S'escollia una posa que durava tota una setmana. Era en el Cercle de Sant Lluc, que vaig freqüentar fins al 1918 [...]. A les sessions de dibuix, s'hi podia trobar un senyor d'edat que s'asseia amb nosaltres i treia el seu carnet de croquis: era Gaudí. Un gran personatge, nosaltres ho sabíem. Entre els genis de primera fila, hi situo Antoni Gaudí. Picasso també va passar per Sant Lluc. Però jo tot sovint feia croquis fora de classe, sobretot en el cafè-concert Moulin Rouge, que era molt famós a Barcelona, i que encara existeix actualment amb el nom «El Molino». Com Toulouse-Lautrec, em mirava les dones que saltaven, ballaven, cantaven!<sup>38</sup>

Gimferrer escriu en referència al quadern que conté aquests dibuixos començats el 1915: «Representa la fita més dilatada i el guany més pacient i difícil; un cop haurà ultrapassat aquest llindar, Miró haurà assolit el territori on la figura humana no serà ja una qüestió que cal resoldre, sinó vehicle, amb el qual és possible d'establir les mateixes afinitats o els mateixos lligams i de procedir a les mateixes descobertes que amb la resta dels elements del món natural.»<sup>39</sup> I també, amb

<sup>37</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 20.

<sup>38</sup>*Ibid.*, 20, 22.

<sup>39</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 28.

relació a l'evolució d'aquests dibuixos dedicats a la figura humana fins cap al 1920: «el nu, que abans li era, si no necessàriament un problema, sí una qüestió prèvia a resoldre, forma ja part del seu repertori habitual; ha desaparegut la sensació de lluita, substituïda per la de guany.»<sup>40</sup> Ara bé, i si bé és cert que amb el temps els dibuixos de nus deixaran de tenir aquell «caire foscament monumentalista, sorrut i espectral»,<sup>41</sup> això no vol dir que la lluita s'hagi acabat, i que el guany, en tot cas, és el de deixar que el nu sigui protagonista també en les teles, tot i que aquests assoliments, cal aclarir, no han estat únicament formals.

Picon i Gimferrer entenen aquests dibuixos com autònoms i com a part del procés d'aprenentatge per a ser pintor,<sup>42</sup> però en realitat estan fortament vinculats amb les natures mortes, ja que la reflexió que contenen s'estén en totes aquestes obres en les quals s'hi representen els espais més propers a la figura humana. I és així, que aquell ventall preciós de tons vermellors de la natura morta es pot llegir com una transposició d'aquells cossos que omplien els seus quaderns de dibuix, però que encara no estava preparat per traspasar cap a la tela, a excepció, és clar, d'aquells minúsculs pagesos de *Poble*, una tela de 1915.<sup>43</sup> Il·lustració de tot plegat, una tela de 1916, la de la *Platja de Mont-roig*,<sup>44</sup> en la qual Miró hi representa la platja de la Pixerota tota buida, amb un petit vaixell de vela i un pi al fons, el Pi del Baltasar.<sup>45</sup> Dos anys més tard, aquella platja apareix exactament igual en un dibuix.<sup>46</sup> Ara, a més del vaixell de vela i del pi del fons de la tela de 1916, hi ha dibuixat un carro, una xarxa, i la figura d'una dona mig nua que porta una creu penjada al coll.<sup>47</sup> Que l'experiència es lligava amb la sexualitat, i no pas de manera no violenta, ho demostren les paraules no dites a Raillard quan aquest li va comentar: «Una de les “Constel·lacions” s'intitula “Dones a la platja”: les dones hi són ridícules, esgarrifoses. A “Je travaille comme un jardinier”, dèieu a Yvon Taillandier que no us agrada veure totes aquelles dones bellugant-se a la platja, i que preferiu un palet...»<sup>48</sup>

---

<sup>40</sup>*Ibid.*, 39.

<sup>41</sup>*Ibid.*, 28.

<sup>42</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 39; Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 23.

<sup>43</sup>DLP1 núm. 6, 21.

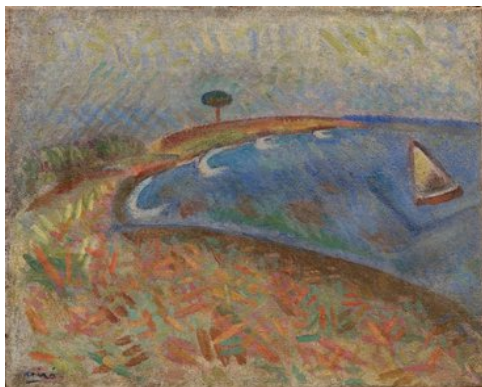
<sup>44</sup>DLP1 núm. 25, 30.

<sup>45</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 56-58. Aquesta és la platja on Miró anava a banyar-se i a passejar, i es troba a uns tres quilòmetres del mas Miró.

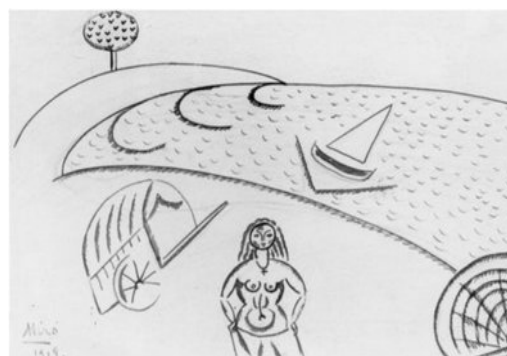
<sup>46</sup>DLD1 núm. 173, 89.

<sup>47</sup>Per a més informació sobre la reinterpretació d'aquest dibuix, vegeu Martí Rom, *Pal de ballari*, 78.

<sup>48</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 68. En el quadern FJM 1464-1501 i 4387-4388, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona, datat entre el 1934 i el 1941, Miró reprèn la temàtica de les dones a la platja. Vegeu MOJM nús. 898-906, 227-230.



3.6. Joan Miró. *Platja de Mont-roig* (1916)



3.7. Joan Miró. *La platja* (1918)

I és que en qüestió de cossos, el subjecte de desig de l'experiència de la «carn» deia una cosa, el subjecte de desig de la sexualitat en deia una altra, i Miró dibuixava el cos nu amb una creu al coll. Faltaria afegir una petita observació: aquella dona del dibuix de la platja, sorprenentment, és més pròxima als dibuixos de nus de 1915, que no pas als que fa el 1917, i és que és talment com si aquells dibuixos formessin part d'un arxiu personal al qual retornar, no gaire diferent d'aquells subratllats als llibres; potser és que es tractava d'una col·lecció d'*hupomnēmata* que li servia per formar el seu propi jo a través de l'acció, no de la memorització.<sup>49</sup> i que, alhora, li permetia allò que deia Plutarc, «eivar la veu i silenciar les passions, talment com un amo que amb una sola paraula atura els grunyits dels gossos».<sup>50</sup> El dibuix li anava bé com a eina per assimilar tot allò que veia i que tant el torbava, talment com aquells subratllats i paràgrafs assenyalats en els llibres li servien per assimilar i interioritzar de manera formativa les lectures que feia. De l'ordre, ja se n'ocupava el Cézanne més madur i de pinzellada constructiva, que ja havia superat, molt abans que ell, tota aquella torbació.<sup>51</sup>

Ben aviat, cap al 1917, arriben les sortides al Paral·lel, els primers dibuixos de ballarines, les visites al Districte cinquè, ple de cafès cantants i bordells.<sup>52</sup> Massot en la biografia escriu: «Miró

<sup>49</sup>Foucault, «Self Writing», 210-211.

<sup>50</sup>Plutarc, *De Tranquillitate*, 465c. 7, citat a Foucault, «Self Writing», 210.

<sup>51</sup>A la biblioteca personal de Miró hi ha alguns exemplars dedicats a Paul Cézanne. És justament en un exemplar publicat el 1919, concretament a Ambroise Vollard, *Paul Cézanne: huit phototypies d'après Cézanne*, 6<sup>a</sup> ed. (París: Georges Crès, 1919), que hi ha un full plegat amb anotacions de l'artista. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>52</sup>Massot, *Joan Miró*, 70; Martí Rom, *Pal de ballari*, 39, 91; Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 144. Aquests dos autors descriuen l'ambient de la Barcelona del període de la Primera Guerra Mundial d'aquesta manera: «La Barcelona de la guerra tenia motles cares. D'una banda, la culta i refinada, o més ben dit, la que aspirava a ser culta i refinada, amb Eugeni d'Ors i Guerau de Liost, Enric Prat de la Riba i Francesc Cambó al capdavant; i d'una altra, l'estripada i mòrbida dels baixos fons, sense noms propis però no per això menys activa i real. No és pas que la guerra portés el vici a Barcelona. Com a ciutat portuària, feia molt de temps que aquest hi era instal·lat. Però el diner fàcil, els fugitius d'arreu del món, la flaire de desesperació que tot conflicte desprèn, van donar-li un nou impuls. La prostitució

freqüentava el Districte V de Barcelona, ple de cafès cantants i bordells. Jacques Dupin assegurava que, segons confidències de Joan Prats, Miró en les seves visites al Barri Xino era el primer a retirar-se a casa. Necessitat d'una vida ordenada i controlada, de profunda arrel puritana, costa imaginar-lo ebri fins a la matinada com feien els seus amics.»<sup>53</sup> Sigui com sigui, els dibuixos dels nus, van canviant per esdevenir menys rudes, i és que amb el temps, les formes dels cossos es tornen més arrodonides, més gràcils; els malucs, sobretot en les dones, són generosos, i ja no semblen sorgir des d'aquella aura fosca que envoltava els dibuixos de 1915 i 1916 i que ara ha desaparegut, cosa que n'alleuja la sensació de tensió i d'una certa violència.<sup>54</sup> És en aquest moment, també, que comencen a aparèixer els dibuixos de ballarines, i els d'alguns homes asseguts, barrejats ja, amb el que seran estudis per a teles.<sup>55</sup> Entre aquests dibuixos s'hi poden trobar aquells que es poden relacionar amb publicacions com ara el d'un *Nu femení assegut de perfil*, que apareixerà a la coberta del primer número de la revista *Arc-voltaic*, el febrer de 1918,<sup>56</sup> també el del carrer de Pedralbes, que es reproduirà en el número quatre de la revista *Trossos*, el març de 1918,<sup>57</sup> o el de l'ase, que es publicarà a l'*Almanac de La Revista*, el 1918.<sup>58</sup> Serà a partir de 1919, quan Gasch ja anirà amb Miró en aquelles sortides nocturnes,<sup>59</sup> que els personatges del món del circ, les dames amb barret i els senyors llegint o amb una trompeta, acompanyaran a les ballarines i a unes figures femenines, que a vegades porten mantellina. També els nus, seran cada vegada més definits, i fins i tot, més acadèmics,<sup>60</sup>

---

va pujar de categoria i la higiene també. La cocaïna, de bracet amb el còctel, el whisky i el barmen modern, sense oblidar l'apreciat xampany francès, es consumia alegrement en els cabarets, els music-halls i els bars americans. Tot i la presència ostentosa de la mala vida en certes parts de la ciutat -del Raval cap a avall-, de les flaqueses d'aquells anys no n'ha quedat cap rastre d'imatges (només empremtes literàries). Trobem fotografies d'artistes agosarades, com ara la Chelito, però documentació de prostíbuls, tavernes o altres caus d'imprudència, no. Ben diferent és el cas de les arts gràfiques. A redós de la indústria del vici, va sorgir una potent literatura pornogràfica: novel·letes, revistes il·lustrades, postals. Unes de més picants que d'altres. La ciutat d'ivori era també la de la descordada condició humana.» Tot i que es tracta d'una lectura des d'una òptica materialista, és fàcil veure-hi la connexió amb el dispositiu de sexualitat foucaultiana.

<sup>53</sup>Massot, *Joan Miró*, 76-77.

<sup>54</sup>DLD1 núms. 120-152, 68-81 (1917), DLD1 núms. 170-172, 88 i DLD1 núm. 174, 89 (1918); MOJM núms. 133-142, 61-62 (1917 i 1918). Aquests darrers corresponen al quadern FJM 366-418, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>55</sup>DLD1 núms. 134-158, 82-83 (ballarines), DLD1 núms. 161-162, 84-85 (homes asseguts). Pel que fa a estudis per a teles en poden ser exemples el dibuix d'un pagès amb rasclet, DLD1 núm. 144, 62, per a *Nota del batre* (DLP1 núm. 60, 54), o els croquis d'un ase per a *L'hort amb ase* (DLP1 núm. 62, 54-55). Vegeu MOJM núms. 146-148, 63.

<sup>56</sup>DLD1 núm. 153, 81; MOJM núm. 130, 58. Es tracta de Joan Salvat-Papasseit, dir., *Arc-voltaic*, núm. 1 (febrer 1918), [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1003457](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1003457).

<sup>57</sup>DLD1 núm. 163, 85; MOJM núm. 131, 58.

<sup>58</sup>DLD1 núms. 165-166, 86; MOJM núm. 148, 63; *La Revista, Almanac de La Revista* (Barcelona: Heinrich, 1918), 129, [https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev\\_a1918.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev_a1918.pdf).

<sup>59</sup>Gasch, *Joan Miró*, 16, 18-22. L'autor explica que va conèixer a Miró el 1918 quan ell també anava al Cercle de Sant Lluc perquè volia ser pintor. Sobre les sortides escriu: «Així, doncs, en 1919 i 1920, Joan Miró i l'autor d'aquestes línies eren inseparables, i tots els capvespres, en sortir de "Sant Lluc", s'endinsaven en la selva inextricable del Districte V, en recerca àvida d'allò que el sotassignat en deia "coses vives". / En vagarejar a l'atzar pels carrerons d'aquell barri de les nostres predileccions, qualsevol cosa ens feia feliços, ens embadalíem davant qualsevol cosa [...]»

<sup>60</sup>DLD1 núms. 175-193, 89-97; MOJM núms. 149-187, 63-70. Aquests dibuixos reproduïts a l'obra de Malet, corresponen als quaderns FJM 419-508 (datat de l'11 de novembre de 1919) i FJM 266-365 (datat de 12 de desembre de 1919), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Els nus més detallats són els realitzats a finals de 1920, quan Miró ja

En aquell moment, Miró es troba cara a cara amb aquells espais «altres», aquells llocs que tenen la curiosa característica d'estar en relació amb la resta de llocs, però d'una manera que comporta la suspensió, la neutralització o el capgirament de les relacions que hi són indicades, reflectides o representades. No com en una utopia, –entesa aquesta com a espai essencialment i fonamental irreal–, sinó com en una *heterotopia*, o aquell espai «altre» real, que esdevé una mena de contra-lloc en el qual la resta d'espais hi són representats, qüestionats i invertits, un lloc que està fora de tots els altres, però que en canvi és perfectament localitzable.<sup>61</sup>

Els bordells o els cafès cantants, serien espais «altres», espais que es connecten d'alguna manera amb la resta d'espais socioculturals de la ciutat i que alhora que els representen els qüestionen, espais que es poden obrir i tancar, fet que els aïlla, però que alhora també els fa accessibles i penetrables, a vegades amb un permís, a vegades amb uns gestos determinats, a vegades sotmetent-se a rituals i purificacions.<sup>62</sup> Espais importants perquè serveixen per reforçar, d'una banda, el fet que aquella sexualitat és burgesa, i de l'altra, justament allò que utilitza aquesta classe social per distingir-se de la resta, és a dir, el fet que són espais que ajuden a fer viable la idea de la repressió sexual com a punt central del dispositiu, ja que seria en aquests espais on es podria alliberar.<sup>63</sup>

Aquella reflexió que s'ha establert a través dels quaderns de dibuixos, Miró la trasllada a les teles tot creant les seves pròpies *heterotopies*, començant, justament, per les natures mortes, un indret en el qual es juxtaposen diferents espais, que en un sentit de microcosmos, són incompatibles en el món real, –relació d'estranyesa que encara es veu més reforçada pel fet de ser un espai bidimensional que representa una realitat tridimensional–.<sup>64</sup> També, cert trencament amb el temps real, en aquell sentit

---

havia anat per primera vegada a París.

<sup>61</sup>Michel Foucault, «Different Spaces», dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, ed. Paul Rabinow, vol. 2, *Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James D. Faubion (Nova York: The New Press, 1998), 178. Es tracta d'una conferència que Foucault va fer al Cercle d'études architecturales, el 14 de març de 1967 i que es va publicar per primera vegada el 1984 a Michel Foucault, «Des espaces autres», *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octubre 1984): 46-49. En aquesta conferència va ampliar el terme *heterotopia* que havia utilitzat per primera vegada a *Les mots et les choses* (1966) per a definir aquell espai «altre» discursiu, o lloc amb diverses capes i relacions de sentit amb d'altres llocs, que serien pertorbadores, intenses, incompatibles, contradictòries o transformadores. En aquesta conferència el filòsof va fer referència a espais socioculturals, com per exemple, els cementiris, les presons, els bordells o els vaixells, entenent-los com espais heterogenis que tenien la curiosa propietat d'estar en relació amb tots els altres espais, d'una manera que els contradia. En aquest sentit, el mirall seria una experiència a mig camí entre la utopia i l'*heterotopia*, ja que permetria la combinació entre l'espai real i l'irreal.

<sup>62</sup>Foucault, «Different Spaces», 183.

<sup>63</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 75-76.

<sup>64</sup>Foucault, «Different Spaces», 181-182.



d'heterocronia o discontinuïtat temporal amb la qual estan connectades les *heterotopies*.<sup>65</sup> *Heterotopia* de crisi, des del moment que es presenta com a espai en el qual es refugia com a subjecte de desig que està en «crisi» respecte a la societat a la qual pertany,<sup>66</sup> i alhora *heterotopia* d'il·lusió i de compensació; d'il·lusió, perquè com passa amb un bordell, fa manifesta la falsa il·lusió de realitat dels altres espais on es desenvolupa la vida humana, i de compensació, perquè vol crear un espai que compensi, que sigui oposat a aquell del cos nu.<sup>67</sup>

En l'obra de Miró d'aquell moment, el que s'observa és que aquella rudesia que es va deixant enrere en els dibuixos de nus, es tradueix, també, en un allunyament d'aquell ordre tan cezannià, i un xic violent, present en les natures mortes de 1915 i de 1916, tal com es pot veure en la natura morta de 1917 titulada *Nord-Sud*,<sup>68</sup> obra pintada durant la primavera, en la qual hi ha totes aquelles influències que Miró rep a través del contacte directe amb les avantguardes europees, a les Galeries Dalmau,<sup>69</sup> –sobretot amb la francesa i la italiana–, i que completa amb la lectura de publicacions artístiques, entre les quals hi ha les revistes catalanes, i també aquelles altres que venen directament des de París, com la *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, *Les soirées de Paris*, *SIC* o aquella *L'Instant*, impulsada per Pérez-Jorba.<sup>70</sup>

Justament, en el centre d'aquesta natura morta hi ha un requadre blanc amb la inscripció «NORD-SUD», que tant pot fer referència a la revista de Reverdy, com a la línia que uneix Montmartre amb Montparnasse. La inscripció, que molt probablement està relacionada amb aquella revista en la qual

---

<sup>65</sup>*Ibid.*, 182-183. Foucault explica que en una *heterotopia* hi ha una heterocronia o ruptura amb el temps real. En les societats modernes aquests dos conceptes s'organitzen de manera complexa, com en el cas de museus i llibreries, on el temps s'acumula indefinidament, o bé en els festivals i fires, que en canvi posen l'accent en la fugacitat d'aquest.

<sup>66</sup>*Ibid.*, 179-180. Les *heterotopies* són presents en totes les cultures i poden presentar formes molt diverses, tot i que es poden classificar en dos grans grups: les «heterotopies de crisi», molt representatives de les societats primitives i enteses com espais privilegiats, sagrats o prohibits reservats per a persones que estan en crisi respecte a la societat a la qual pertanyen, com ara hotels o escoles, i les «heterotopies de desviació», que haurien anat desplaçant el primer tipus, i que serien els espais on s'hi destinen els individus, la conducta dels quals es pot qualificar de desviada respecte la norma, com per exemple els hospitals psiquiàtrics o les presons.

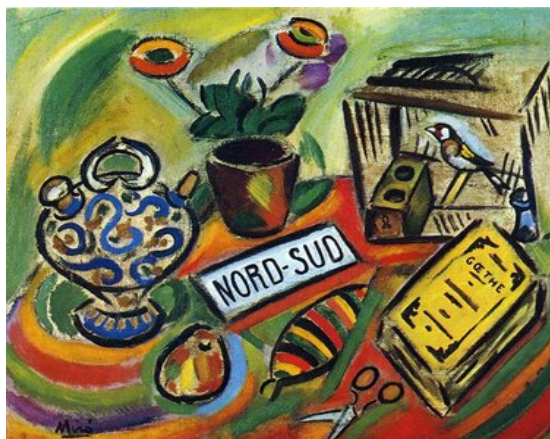
<sup>67</sup>*Ibid.*, 184-185. Les *heterotopies* tenen una funció en relació amb la resta d'espais. Així, hi hauria les *heterotopies* que buscarien crear un espai d'il·lusió que denunciaria, com encara més il·lusoris, la resta d'espais o llocs en l'interior dels quals la vida humana està compartimentada, com per exemple, els bordells. Altres *heterotopies*, les de compensació, buscarien crear un altre espai real tan perfecte, meticulós i ben ordenat, com amb el que es relaciona és de desordenat, mal administrat i enredat, tal com podria ser una colònia de jesuïtes a Sudamèrica.

<sup>68</sup>DLP1 núm. 30, 32.

<sup>69</sup>Massot, *Joan Miró*, 101-104. Per a més informació sobre la presència de les avantguardes a Barcelona, vegeu Pascal Rousseau, «L'exili de les Rambles: Les avantguardes franceses a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial», dins *Barcelona, zona neutral*, 175-181 i Christopher Green, «The foreign avantgarde in Barcelona, 1912-1922», dins *Homage to Barcelona: The city and its art 1888-1936*, ed. Michael Raeburn (s.l.: Arts Council of Great Britain, 1985), 183-193.

<sup>70</sup>Massot, *Joan Miró*, 108; Dupin, *Miró* (2004), 453. A LBMCM, 302, fig. 3, s'hi reproduïx el sumari del número 1 de la revista *Nord-Sud*, publicada a Barcelona el 15 de març de 1917.

Reverdy va resumir una posició estètica formalista i purificada per al cubisme,<sup>71</sup> es troba just al davant d'un test amb un parell de flors, -aquell test que ja era protagonista en algunes de les natures mortes dels anys anteriors-, entre un cànir decorat a la manera de Matisse, i una gàbia amb un ocell a dins; una cadenera.<sup>72</sup> A primera fila, una fruita, un moneder fet per un pres de la Model, unes tisores obertes i un llibre groc on s'hi pot llegir que l'autor és Goethe. Al voltant del cànir, cercles concèntrics i de colors, de clara inspiració òrfica.<sup>73</sup>



3.8. Joan Miró. *Nord-Sud* (1917)

Miró ja ha pintat publicacions en algunes natures mortes de 1916, com en aquella de «*La Publicitat*» i *el gerro*,<sup>74</sup> però en aquest cas, el llibre es pot identificar clarament com les *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie*,<sup>75</sup> aquell llibre en el qual l'artista hi ha assenyalat paràgrafs. És inevitable pensar en aquella ànima que Urgell buscava dins les coses, en un d'aquests paràgrafs marcats per Miró, i en el qual Goethe escriu: «Que no es digui que l'interès poètic manca a la vida real, ja que justament un s'adona que és poeta quan té l'esperit de descobrir un aspecte interessant en un objecte vulgar.»<sup>76</sup> O que no recordin el recolliment i els silencis de Miró, si es té en compte aquella nota al peu que marca en una de les pàgines, i en la qual hi ha escrit: «Aquest tret descriu bé el caràcter de Goethe. Resta per tot i per a tothom, tan silenciós, tan

<sup>71</sup>Pierre Reverdy, «Sur le cubisme», *Nord-Sud*, núm. 1 (15 de març de 1917): 5-7, citat a Green, «The foreign avantgarde in Barcelona», 190.

<sup>72</sup>Miró escriu en una carta a Ricart: «la cadenera se la va quedar en Dalmau, junt amb una selecció, en dipòsit.» Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 89.

<sup>73</sup>Massot, *Joan Miró*, 109-111; Martí Rom, *Pal de ballari*, 63.

<sup>74</sup>DLP1 núm. 28, 32. Altres natures mortes en les quals hi havia pintat publicacions serien *L'ampolla i el cargol* (DLP1 núm. 13, 24) i *El test* (DLP1 núm. 14, 24).

<sup>75</sup>Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie: 1822-1832*, trad. Émile Délerot (París: Eugène Fasquelle, 1912). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>76</sup>Eckermann, *Conversations de Goethe*, 35. Original en francès: «Que l'on ne dise pas que l'intérêt poétique manque à la vie réelle, car justement on prouve que l'on est poète lorsqu'on a l'esprit de découvrir un aspect intéressant dans un objet vulgaire.»

reservat; hi ha en el fons d'ell mateix una vida amagada d'una activitat incessant, prodigiosa, i de la qual només en deixa veure els grans resultats.»<sup>77</sup> *Hupomnēmata* i formació del propi jo, doncs, exposada clarament als ulls de tots.

L'element més enigmàtic d'aquesta natura morta és la cadenera de la gàbia, que podria estar relacionada amb Lola Anglada, –qui sap si com aquell ventall de la natura morta de 1916 o els testos de flors tan sovint repetits i que es podrien llegir com la translació il·lusòria i compensatòria d'aquella presència femenina que li és necessària, però que alhora el torba–. Cal recordar aquell mot escrit darrera de la fotografia que hi ha de Miró dins del llibre de Dant, aquell «oreneta», però també les referències que Anglada fa sovint als ocells engabiats en les seves memòries: «En la meua infància, jo em sentia sensible en veure un ocell engabiat i m'entristia; el meu deler era donar-li la llibertat [...] Aquest sentiment em feia estimar amb preferència, entre les coneixences que venien a casa, els familiars del empresonats.»<sup>78</sup> I «Mai com en els anys del meu captiveri jo havia planyut els ocells engabiats. I jo em deia: “Els ocells captius s'esbraven cantant. Jo m'esbravo dibuixant”»<sup>79</sup> També explica que quan era petita es llevava abans que ningú per pujar al terrat i encabir-se en una gàbia de coloms per tal de veure sortir el sol,<sup>80</sup> i conta la història d'un pardal borni que va poder rescatar de les mans dels nens de la porteria. Aquell ocellet, –que anomenarien Xareta–, i que es va convertir en una mena de joguina que s'enduien a Tiana i que era reconegut per totes les seves amistats.<sup>81</sup> És sabut que Miró era una d'aquestes visites, tant pel que diu ell mateix a les cartes, com pel que explica ella en les seves memòries.<sup>82</sup> Però potser aquell ocell no feia referència a la seva amiga Lyda, i en canvi feia referència a ell mateix. De fet, André Breton, anys més tard, concretament el 1951, va enviar una carta a Miró en la qual li explicava que havia llegit *Les Hiéroglyphes français* de Chesnier-Duchesne, llibre de 1843, i que seguint la metodologia exposada en aquest llibre, el nom «Joan» corresponia, segons els sons de les grafies en francès, als dibuixos de *caGe*, *hOmme* i *ANge*, mentre que el seu cognom, «Miró», corresponia a *pluMe*, *hulbon*, *veRre*,

<sup>77</sup>*Ibid.*, 62, nota 2. Original en francès: «Ce trait peint bien le caractère de Goethe. Il reste pour tout et pour tous aussi silencieux, aussi réservé; il a au fond de lui-même une vie cachée d'une activité incessant, prodigieuse, et dont il ne laisse voir au dehors que les grands résultats.»

<sup>78</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 229.

<sup>79</sup>*Ibid.*, 406.

<sup>80</sup>«Em llevava de bon matí, abans que ningú de casa, i eixia al terradet del pis, aquí m'encabia a la gàbia dels coloms missatgers que teníem, coloms manyacs que, quan anàvem d'excursió, els portàvem dins d'una cistella per deixar-los lliures on ens trobàvem i ells tornaven a casa abans que nosaltres.» *Ibid.*, 51.

<sup>81</sup>*Ibid.*, 58.

<sup>82</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 76; Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 7 d'agost de 1915, dins *Epistolari*, 52. Miró escriu: «M'es de bella recordança, la mia amiga, nostra darrera visita a vostra casa de Tiana.»

*AUtel*; és a dir, Breton el relacionava amb una gàbia amb un ocell al seu interior, un home amb bastó, un àngel, una ploma, un mussol, una copa de vidre i un altar.<sup>83</sup>



**3.9.** Joan Miró. *Ballarina*  
(1917)

Tornant a l'*heterotopia* que és aquell quadre *Nord-Sud*, s'observa com s'hi barreja el Miró del càntir, aquell del món rural, amb el Miró de les avantguardes, també el Miró secretament enamorat de Lyda i el Miró que està disposat a tot per arribar a ser aquell artista al qual aspira, i que de cap manera es desvincula del seu esdevenir home. Ocell, gàbia, torreta, llibre. També hi ha el Miró soldat, aquell que fa el servei militar, i a qui ha pintat el seu amic Ricart, a qui parla sovint de les experiències viscudes durant aquell servei militar.<sup>84</sup> Moneder. Però no hi ha rastre, almenys evident, d'aquelles ballarines que ara ja acompanyen els nus en els seus quaderns. I es que la ballarina li ha permès un acostament menys traumàtic al cos de la dona que el nu, perquè és un referència velada a tot aquell món que descobreix durant aquells anys, que res té a veure amb el d'aquell entorn rural noucentista encarnat pel pagès, Es podria dir que si el pagès és l'esperit, la ballarina és el cos, la sexualitat.<sup>85</sup>

Com ja s'ha apuntat, un dels factors que tenen a veure amb aquest tractament menys violent en les natures mortes o l'evolució abans assenyalada en els dibuixos de nus, –la qual comporta també la

<sup>83</sup>André Breton, André Breton a Joan Miró, 1951, citat a Massot, *Joan Miró*, 753-754.

<sup>84</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 10 de juny de 1915, dins *Epistolari*, 48-49; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig 25 de juliol de 1916, dins *Epistolari*, 58-59; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [19 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 63; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [26 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 65-66.

<sup>85</sup>Sobre la temàtica de la ballarina en Joan Miró, vegeu Adina Kamien-Kazhdan, «Joan Miró's Spanish Dancers: Vibrations of the Crative Spirit», dins *Joan Miró's Spanish Dancer. Variations on a Theme*, dir. Adina Kamien-Kazhdan (Jerusalem: The Israel Museum, 2013), 18-63.

incorporació de la figura humana a les teles–, es sens dubte el contacte de Miró amb les avantguardes, les quals ofereixen una visió de la sexualitat que va més enllà d'aquella dels entorns noucentistes, –molt lligada a la raça però també a l'esperit–, i que explora i s'endinsa en d'altres facetes molt més properes a la sexualitat moderna que no pas a la «carn» cristiana. Miró havia assistit a aquella exposició cubista organitzada a les Galeries Dalmau el 20 d'abril de 1912, quan a Barcelona només hi havia la sala Parés i el Faianç Català,<sup>86</sup> gest radical i estratègic aquest de Dalmau, mitjançant el qual introduïa les últimes novetats parisenques a través de les obres exposades per artistes com Gleizes, Metzinger, Léger, Gris, Laurencin o Duchamp, aquell «Du Champ» al qual es referiria d'Ors de manera despectiva en veure la manca d'idealisme i la renúncia a l'aparença de la realitat en la seva obra.<sup>87</sup> També havia visitat les exposicions de 1915 i 1916, en les quals Charchoune i Grunhoff exposaven les seves obres de cubisme ornamental i pintura pura, Pichot mostrava els seus treballs d'estètica fauve, i Gleizes i els Delaunay, les seves obres orfistes, mentre Barradas, Lagar i Gargallo començaven les seves aproximacions cubistes i futuristes, –el primer amb el «vibracionisme»,<sup>88</sup> el segon amb el «planisme»–, i Torres-Garcia feia un gir vers el «plasticisme». Miró, al seu company Ricart li escriu a l'octubre de 1916: «S'ens espera un hivern esplèndit. A cà'n Dalmau exposarán els simultaneistes; la Laurencin, aquesta dona, que jo me l'imagino bellíssima, perfumada i per besar; en Gleizes, l'autor del llibre, junt amb Metzinger sobre cubisme. A l'exposició dels francesos vindrán els clàssics impressionistes i els moderns “fauves”...»<sup>89</sup>

Les Galeries Dalmau, doncs, escenari improvisat de les avantguardes artístiques, aquells moviments interessats en la novetat, en la innovació constant, però també amb una voluntat d'assolir allò etern i permanent,<sup>90</sup> que transitaven des d'un sistema acadèmic cap a un model modern de producció, distribució i recepció que seria el del segle XX i XXI, i que, com no podia ser d'altra manera, també eren una faceta més d'aquell dispositiu que buscava la proliferació i la multiplicació. Experiència vital lligada a la crítica i a l'acabament del determinisme i la supremacia de la religió, ara mig

<sup>86</sup>Massot, *Joan Miró*, 67-68. Massot exposa la situació artística a la ciutat de Barcelona, i explica que la primera galeria moderna fou la Sala Parés (1877). Després hi hauria la nova etapa del Faianç Català (1909) i la seva continuadora, les Galeries Laietanes (1915), en les quals hi tenia una secció fixa l'associació noucentista Les Arts i els Artistes. En aquests locals van sorgir revistes com *Vell i Nou*, *Picardol*, *Papitu*, *Revista nova* o *Un enemic del Poble*, dirigida per Joan Salvat-Papasseit que treballava a la llibreria de la sala.

<sup>87</sup>*Ibid.*, 71, 69-72.

<sup>88</sup>Sobre el «vibracionisme», vegeu M. Lluïsa Faxedas Brujats, «El vibracionismo de Rafael Barradas: Genealogía de un concepto», *Archivo Espanol de Arte* 88, núm. 351 (juliol-setembre, 2015): 281-298.

<sup>89</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 7 d'octubre de 1916, dins *Epistolari*, 60.

<sup>90</sup>Charles Baudelaire, a «Le Peintre de la vie moderne», escrit el 1859 i publicat per primera vegada en tres entregues a *Le Figaro*, entre el novembre i el desembre de l'any 1863, va escriure: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.» (La modernitat és l'efímer, el fugisser, el contingent, la meitat de l'art, en què l'altra meitat és l'etern i l'immutable.) Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (París: Fayard/Mille et une nuits, 2010), 17.

substituïts per la raó i la ciència, que també són qüestionades, i en la qual preval l'individualisme, la subjectivitat, i es confia tant en les pròpies capacitats de l'ésser humà com en la tecnologia i el progrés.<sup>91</sup>

Miró coneix a Dalmau des de 1916 i va a les tertúlies que s'hi organitzen als vespres.<sup>92</sup> A partir d'aquestes trobades, i també de les lectures que comença a fer, com ara aquelles que fa durant els tres mesos que cada any dedica al servei militar, entre el 1915 i el 1917,<sup>93</sup> o aquelles revistes literàries que sorgeixen en aquell moment a Catalunya,<sup>94</sup> l'artista entra en contacte amb una sexualitat, que tot i no oblidar el tema de la raça, i hi incorpora altres elements. L'hi ho ensenyen, sobretot, Francis Picabia, Guillaume Apollinaire i també Joan Salvat-Papasseit.<sup>95</sup> Picabia havia arribat a Barcelona al començament de l'estiu de 1916, i al voltant d'ell es va formar un grup avantguardista del qual les Galeries Dalmau n'eren el quarter general. És Dalmau qui edita el 1917 els quatre primers números de la revista *391* impulsada per Picabia,<sup>96</sup> i que continuava d'alguna manera aquella *291* començada a Nova York amb el fotògraf Stieglitz.<sup>97</sup> És en aquesta publicació, en la qual també es publiquen textos de Max Jacob o Apollinaire, que Picabia hi mostra els seus retrats-objectes i les seves màquines antropomòrfiques, que també apareixeran il·lustrant els *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, recull del qual n'hi ha un exemplar en la biblioteca personal de Miró.<sup>98</sup> Aquest és el primer contacte de Miró amb el moviment dadà.

Miró coneix a Picabia a les tertúlies de can Dalmau, però l'intercanvi de paraules és més aviat escàs, per no dir quasi bé nul.<sup>99</sup> A Raillard li va dir: «És allà, a l'Acadèmia, que vaig començar a llegir

<sup>91</sup>Vidal, «L'origen del marxant Josep Dalmau», 46. L'autor situa el marxant Josep Dalmau a mig camí entre les galeries com a llocs que permetien vehicular experiències de l'art que no tenien sortida en els mitjans de difusió institucionalitzats, –i per tant, associades amb la subjectivitat, l'originalitat i la llibertat–, i un sistema en què predominaven els valors econòmics, de prestigi i d'especulació. En aquest sentit, Dalmau hauria traslladat l'afany de modernitat i la voluntat de renovació constant pròpies del Modernisme, cap a la seva pròpia tasca de difusió com a galerista. Vegeu també Rousseau, «La galerie Dalmau», 327-337.

<sup>92</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; LBMC, 301.

<sup>93</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 62; Massot, *Joan Miró*, 97-111.

<sup>94</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 59-62. Vegeu també Robert S. Lubar, «Peinture-Poésie: Miró, Junoy, and the Catalan Literary Avant-Garde», dins *Painting-Poetry/Peinture-Poésie*, eds. Rémi Labrusse i Robert S. Lubar (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2020), 85-97.

<sup>95</sup>Per aprofundir en la relació de Joan Miró i Salvat-Papasseit, vegeu Vicenç Altaió, *Miró i els poetes catalans* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2016), 57-75.

<sup>96</sup>Rousseau, «La galerie Dalmau», 328; Massot, *Joan Miró*, 105-106. A LBMC, 302, fig. 1, s'hi reproduïx la portada del número 1 de la revista *391* publicat a Barcelona el 25 de gener de 1917. A Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 189, s'hi reproduïxen les portades d'aquests quatre primers números.

<sup>97</sup>Massot, *Joan Miró*, 104-107.

<sup>98</sup>Francis Picabia, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (Lausana: Imprimeries Réunies, 1918). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Conté la signatura «Joan Miró» a la pàgina de respecte i l'anotació «PICABIA» al lloc.

<sup>99</sup>Massot, *Joan Miró*, 120.

poetes, no pas a casa. Des d'aleshores ja mai no he parat. En llegia de catalans, de poetes, i també d'estrangers. En aquesta època vaig conèixer Picabia. Era cap a l'època que vaig fer la primera exposició a les Galeries Dalmau: a començaments de 1918. Ens reuníem cada vespre a les set. Picabia em va impressionar molt.»<sup>100</sup> Malgrat que en aquell moment era massa jove per trobar-lo escandalós, tal com li va dir a Raillard, la seva influència és decisiva: «L'any 1917, Picabia i els altres em van sacsejar amb el seu rebuig de tancar-se en els problemes plàstics, amb la ironia amb què en parlaven.»<sup>101</sup> Com també ho fou aquell *Nu descendant un escalier (n. 2)* de Duchamp, que havia vist a les Galeries Dalmau el 1912.<sup>102</sup> Aquells cossos màquines no feien res més que posar de relleu allò mateix que perseguia aquell poder orientat envers la vida i aquella sexualitat burgesa, sobretot pel que feia a allò del cos disciplinat, del cos com a màquina. I a més, també mostrava com aquell dispositiu de sexualitat es desplegava a partir d'un altre dispositiu molt diferent, que era el de la família. Hi havia aquella *Novia au premier ocupant* dibuixada per Picabia, –le saint des saints–, en la portada del primer número de la revista *391*. o la nòvia de *Le Grand Verre* de Duchamp, –aquella que era inaccessible per als nou pretendents–,<sup>103</sup> nòvies que feien referència a un sistema de matrimoni, de fixació i desenvolupament del parentiu i també de transmissió de noms i de béns; un sistema d'aliança que havia sorgit de les relacions de sexe i que, emparant-se en el dret, tenia com a màxim objectiu, la reproducció. Però alhora aquelles nòvies també feien referència al dispositiu de sexualitat, que se li havia superposat i que en certa manera l'havia anat desplaçant, sense substituir-lo del tot, tot i que amb objectius ben diferents, ja que si el primer es dirigia cap a la reproducció, el segon ho feia cap a la intensificació del cos, la seva valoració com a objecte de saber i com a element en unes relacions de poder que eren d'origen més recent.<sup>104</sup>

La sexualitat. doncs. s'havia format al voltant i a partir del dispositiu d'aliança, tot passant d'un tribunal de la penitència enfocat en la problemàtica de la relació o del sexe com a suport de les relacions (l'adulteri, les relacions no permeses segons la consanguinitat, les relacions extramatrimonials...) a una problemàtica de la «carn», del cos, de la sensació, del plaer, dels moviments de concupiscència, i així va néixer la «sexualitat» a partir d'una tècnica de poder que en

<sup>100</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 20.

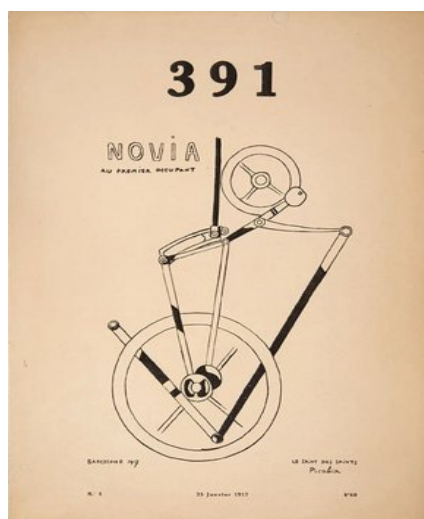
<sup>101</sup>*Ibid.*, 21.

<sup>102</sup>Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier (n. 2)*, 1912, oli sobre tela, 147 × 89,2 cm., Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia, reproduïda a Montse Holgado, coord., *Duchamp: Dadaïsme* (Barcelona: Edicions Polígrafa, 2006), 21; Massot, *Joan Miró*, 71, 105, 108. Pel que fa a Duchamp, Massot ho relaciona amb obres posteriors de l'artista català com *Nu descendant l'escalier* de 1924 (DLD1 núm. 211, 108), i la *Femme nue montant l'escalier* de l'any 1937 (DLD1 núm. 623, 301).

<sup>103</sup>Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923, pintura a l'oli, esmalt, paper d'alumini, filferro i partícules de pols entre dos panells de vidre, 277,5 × 175,9 × 8,6 cm., Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia, reproduïda a Holgado, *Duchamp*, 31.

<sup>104</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 63-64.

un principi estava centrada en l'aliança. Duchamp i Picabia mostraven com aquella família, – estructura social, econòmica i política d'aliança, eix marit-muller i també pares-fills–, no refrenava ni exclouïa la sexualitat, sinó que li servia de suport permanent, ja que era allà on es desenvolupaven les estratègies de la sexualitat; en el cos de la dona, en la precocitat infantil, en la regulació dels naixements, en l'especificació dels perversos.



**3.10.** Francis Picabia. *Novia au premier occupant*. Portada de 391, núm. 1 (25 de gener de 1917)

La família; canviador de la sexualitat i de l'aliança, ja que transportava la llei i la vessant jurídica cap al dispositiu de la sexualitat, i alhora, mobilitzava l'economia del plaer i la intensitat de les sensacions, cap al dispositiu de l'aliança.<sup>105</sup> Els pares i cònjuges es convertien en els principals agents d'una sexualitat que es recolzava en els metges, els pedagogs, els psiquiatres. Ben aviat els vincles d'aliança es van passar pel sedàs psicològic o psiquiàtric i van aparèixer aquelles figures mixtes de l'aliança descarrilada i la sexualitat anormal: la dona nerviosa, l'esposa frígida, la mare indiferent u obsedida per pensaments criminals, el marit impotent, sàdic, pervers, la filla histèrica o neurastènica, el nen precoç i ja esgotat, el jove homosexual que refusava el matrimoni o descuidava a la seva esposa.<sup>106</sup> Pel que fa a Miró, almenys el 1919, pensava que això dels casaments eren rucades: «El meu oncle se casa el 15 Novembre, i encara que totes aquestes cerimònies son tonteries això retrassará la meva marxa, per a contentar a la família.»<sup>107</sup> Petita reflexió i nova lectura d'aquells valors de la civilitat noucentista representats a través de la família patriarcal amb els nens

<sup>105</sup> *Ibid.*, 64-65.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>107</sup> Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [juliol-agost de 1919], dins *Epistolari*, 129.



com a garants del futur i les mares com a guardianes i transmissores d'aquests valors. La raça com a encavalcament entre sang i sexe, i la família com a encavalcament entre l'aliança i la sexualitat.

De fet, Apollinaire, –que havia estat qui havia autoritzat l'ús d'etiquetes als pintors cubistes–,<sup>108</sup> en les seves obres també parlava de tota aquesta temàtica, en la qual es veia la barreja entre els dos dispositius, entre aquell que tenia com a objectiu la reproducció i aquell altre que buscava la proliferació de la sensació. Homes que s'havien de convertir en dones per portar fills al món, com a *Les Mamelles de Tirésias*,<sup>109</sup> aquell drama surrealista, en el qual s'hi tractaven temes com la guerra, el feminisme, el transvestisme, vaja, temes que d'una manera u altra es connectaven amb aquell dispositiu de sexualitat, primer per allò de matar en nom de la vida, i després, per allò que les dones van ser de les primeres a ser investides per unes tecnologies que les convertien en la sexualitat mateixa.<sup>110</sup> D'Apollinaire també és *Le Poète assassiné*, recull de contes publicat el 1916, que Miró llegia durant les guàrdies mentre feia el servei militar, i que, com l'anterior, també és a la seva biblioteca personal.<sup>111</sup> El títols d'aquells contes lligats a l'experiència personal, són prou aclaridors: procreació, gestació, naixença...; el recull esdevé *hupomnēmata* i *heterotopia*, un lloc altre real on Apollinaire reflexiona, mentre es forma, sobre el mite del poeta maleït, mort però etern, el fracàs amorós, les relacions amb la mare, la solitud, els amics. I si *Tristouse Ballerinette* és Marie Laurencin, *l'Oiseau de Bénin* és Picasso.<sup>112</sup> Una diversitat de temes alguns dels quals havia tractat en obres anteriors com *L'Enchanteur pourrissant*, una barreja entre poesia, novel·la i teatre centrada en la figura de Merlí, publicada el 1909, i de la qual Miró en tenia una edició de 1921.<sup>113</sup> Recreació poètica propera a Jarry o a Max Jacob, que ofereix una alternativa a la vida real, barreja d'estils, que alhora busquen inventar una estètica moderna. Una manera de fer, la d'Apollinaire, gens allunyada

<sup>108</sup>Willard Bohn, *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 88.

<sup>109</sup>Apollinaire va escriure aquesta obra el 1903, però no fou representada fins el 1917. A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias: Drame surréaliste en deux actes et un prologue* (París: Sic, 1918). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>110</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 72, 82.

<sup>111</sup>A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de la primera edició de Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné* (París: L'Édition, 1916). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Miró va explicar a Raillard: «Abans d'anar a París jo havia llegit *Le Poète assassiné*. Recordo molt bé que la primera vegada que vaig llegir *Le Poète* jo feia el servei militar. Fèiem guàrdia de nit: dues hores amb el fusell, dues hores de descans. Durant aquestes dues hores jo llegia Apollinaire.» Raillard, *El color dels meus somnis*, 40.

<sup>112</sup>Annette Becker, «Le poète assassiné: Apollinaire entre blessure et fiction», dins *La Grande Guerre, un siècle de fictions romanesques*, dir. Pierre Schoentjes (Ginebra: Droz, 2008), 97, notes 59 i 60. Picasso coneix a Apollinaire des de 1904, quan s'instal·la al barri de Montmartre i comencen a aparèixer els tons rosats a la seva obra, així com la temàtica del circ. Apollinaire, i també André Salmon, l'introdueixen en la vida bohèmia dels pintors i els poetes de París, i és amb ells que des de 1905 sovinteja el circ Medrano.

<sup>113</sup>Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant; Édition nouvelle illustrée de reproductions des bois gravés pour l'édition originale par André Derain* (París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Edició original Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant* (París: Daniel-Henry Kahnweiler, 1909)

de la de Miró, que tal com l'artista va explicar a Raillard, el va sorprendre profundament: «Però allò que m'havia sobtat sobretot és un poema-imatge d'Apollinaire, reproduït a tot color, vermell i daurat, amb unes escriptures diferents. S'anomenava “El rellotge de demà”. Em va produir un xoc, ho recordo com si fos ara.»<sup>114</sup>

Junoy, pioner pel que fa a la poesia visual catalana, havia introduït els cal·ligrames d'Apollinaire, en els quals s'evidenciava aquella relació entre imatge i paraula gens aliena al cubisme, en la qual la component visual era tan important com la textual.<sup>115</sup> Els primers poemes visuals de Junoy van aparèixer el 1916 a la revista *Troços*, –aquella que més tard, i amb J.V. Foix com a director, canviaria el nom a *Trossos*–, i eren més pròxims al futurisme italià, que no pas al cubisme literari francès, sobretot per aquelles espirals i aquelles formes en zig-zag que hi predominaven.<sup>116</sup> Junoy va influenciar d'altres poetes més joves com ara Joan Salvat-Papasseit, d'origen humil, anarquista i fundador de diversos diaris i revistes com ara *Un enemic del Poble o Arc-voltaic*, aquella revista d'un sol número, per a la qual Joan Miró va dissenyar la portada, i que va ser força important en la difusió del corrent vibracionista de Rafael Barradas.<sup>117</sup> És Anglada qui explica que tota la colla anaven a visitar sovint el poeta.<sup>118</sup>

És justament en aquesta revista en la qual Salvat-Papasseit, –que era conegut com el Marinetti català–, publica el primer poema visual, «Plànol», en el qual queda ben palesa la influència del futurisme italià.<sup>119</sup> Aquest poema, el 1919, també estarà contingut en aquell *Poemes en ondes*

---

<sup>114</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 20. Aquest cal·ligrama fou publicat en el número 4 de 391, del 25 de març de 1917 a Barcelona. A LBMC, 302, fig. 2, s'hi reproduceix la imatge d'aquest cal·ligrama.

<sup>115</sup>Bohn, *The aesthetics of visual poetry*, 84. A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: Poemes de la paix et de la guerre, 1913-1916*, 3<sup>a</sup>.ed. (París: Gallimard, 1925). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.

<sup>116</sup>*Ibid.*, 85-102. El poema de Junoy que va assolir més reconeixement internacional va ser «Guynemer», publicat a la revista *Iberia*, l'octubre de 1917. El poema estava relacionat amb la desaparició de l'aviador francès Georges Guynemer, mentre aquest sobrevolava Pool-Capelle a Bèlgica. Ricart a les seves memòries va escriure:

«Josep M. Junoy, amb una cama a França i l'altra ací, publicava uns articles que eren recercadíssims per a nosaltres a “La Jornada”, de Madrid, i en revistes i diaris barcelonins hi publicava, “nòrul·les”, “cal·ligrames” o “poemes” i Haikai. El seu cal·ligrama “Guynemer”, publicat a “Iberia” (1917) i reeditat un o dos cops, va tenir una ressonància esclatant ací i a França: el mateix Guillaume Apollinaire el va felicitar entusiastament i també el ministre de la Guerra, Georges Clemenceau, “el Tigre”.» Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 60-61.

<sup>117</sup>Vegeu I, cap. 3, nota 56.

<sup>118</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 72. Anglada escriu: «els dissabtes sortíem a seguir exposicions d'art, amb preferència a la Sala Dalmau de la Portaferrixa i a les Galeries Laietanes. Aquí trobàvem l'amic, el poeta Salvat Papasseit, sempre disposat a les controvèrsies [...]» Les Galeries Dalmau van ser al carrer Portaferrixa des de 1911 fins al 1923. Des d'aquest any fins al 1930, van ser al Passeig de Gràcia. Aquest canvi no seria únicament físic, sinó que també representaria el pas d'una manera de fer, en la qual l'important no era la rendibilitat, sinó la novetat, a una altra, en què la promoció d'art modern s'hauria institucionalitzat i regularitzat. Vidal, «L'origen del marxant Josep Dalmau», 42.

<sup>119</sup>Bohn, *The aesthetics of visual poetry*, 123-126.

*hertzianes*, il·lustrat per Joaquim Torres-Garcia, del qual n'hi ha un exemplar dedicat a la biblioteca personal de l'artista,<sup>120</sup> i que mostra uns poemes inundats per la modernitat, les màquines, l'energia, l'entusiasme, i també per la sexualitat, com demostren aquelles «rameres pobres», o el «vici» del poema «Plànol», que parlen d'una sexualitat viscuda com la del «mascle» del poema «Drama en el port»;<sup>121</sup> una sexualitat d'una masculinitat violenta com aquella dels futuristes italians, i que Miró reproduceix en aquella carta a Ricart de 1917:

Esperant amb ansia saborejar els escrits futuristes en contra la passatista Roma i dels clars de lluna. Fóra tot sentimentalisme! Morbosos clars de la «banyuda», ploraneres postes de sol amb groc de canari i núvols fets de pluma de lloro vermella, crepuscles, raigs de sol daurant per darrers moments una montanya. Fóra tot això fet per nens ploraners!

Siguem ben mascles. Trasplantem l'ome primitiu a l'ultra modern New-York, ingectem la seva ànima del soroll del metropolità, del carril aeri, i que'l seu cervell sigui un llarg «street» de cases de 224 pisos, que despreci-hi a la dona que's mou com una serp i que s'entregui a una femella que sigui insaciable. Fóra Roma, fóra Venezia i tot lo que ha estat, deixem als plora-miques ploriquejar el passat i passem-nos per la gran city de New-York,<sup>122</sup>

Curiosament, un any abans, la publicació del «Manifesto de la mujer futurista» de Valentine de Saint-Point, traduït per Rafael Sala, havia provocat el tancament de la revista *Themis*, de Vilanova, revista amb què estaven relacionats Ricart, Ràfols i Sala,<sup>123</sup> En aquell manifest s'hi defensava la igualtat d'homes i dones, menyspreables tant els uns com les altres, però amb un objectiu ben explícit, fomentar la luxúria i gestar herois per a la guerra.<sup>124</sup> Encavalcament de sang i sexe, també d'un sistema de poder regit per la mort i d'un altre regit per la vida, tot i que, ara, sense aquells tocs d'espiritualitat noucentista.

Quan Miró va escriure aquesta carta, encara faltaven sis anys perquè es publicués *El poema de la rosa als llavis* de Salvat-Papasseit,<sup>125</sup> un recull de poemes breus escrits entre el 1921 i el 1923 que

<sup>120</sup>Joan Salvat-Papasseit, *Poemes en ondes hertzianes* (Barcelona: Mar Vella, 1919). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>121</sup>Per a més informació sobre la temàtica de l'erotisme en l'obra de Salvat-Papasseit, vegeu Anna Perera Roura, «L'erotisme en la poesia catalana del segle XX: Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater», Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2015.

<sup>122</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 74. Ricart havia estat amb Rafael Sala a Florència el 1914 i havia conegut el grup futurista tal com explica en les seves memòries. Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 36-40.

<sup>123</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 65-66.

<sup>124</sup>Massot, *Joan Miró*, 95.

<sup>125</sup>Joan Salvat-Papasseit, *El poema de La rosa als llavis* (Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1923).

expliquen una història d'amor, en la qual un amant experimentat, ensenya l'art d'estimar a una noia innocent i verge. Mostra fefaent d'un desig admès i no culpable, i que curiosament, en un dels dos poemes visuals que conté, «Jaculatòria», s'expressa. en forma de pregària o d'èxtasi religiós. De nou, barreja d'experiències del subjecte de desig, ara però, amb un clar triomf del desig consumat.<sup>126</sup>

Sigui com sigui, el 1917 Miró ja està apunt per pintar retrats i nus,<sup>127</sup> i és que no és aliè a aquells punts de resistència mòbils, transitoris, presents en tota relació de poder que són capaços d'introduir línies divisòries que es desplacen trencant unitats i afavorint reagrupaments, obrint forats en l'interior dels individus, tallant-los a trossos i remodelant-los, traçant en ells, i en el seu cos i la seva ànima, regions irreductibles, del tot necessàries per a una revolució.<sup>128</sup> Miró és l'heroi virtuos d'uns paisatges que no tenen «carn», però a través de les natures mortes fa reflexió de l'experiència viscuda en aquells espais altres i d'aquella sexualitat que descobreix a través de les avantguardes. És ànima i esperit, i alhora, també cos. i per això aquestes obres en les quals apareix la figura humana es relacionen amb aquelles quatre figures delimitades per les estratègies de la sexualitat que havien travessat i utilitzat el sexe dels nens, les dones i els homes i els havien convertit en objectius clau de saber: la dona histèrica fusionada en el retrat i el nu; el nen masturbador i l'adult pervers; figures entrelaçades pel pas del temps en els retrats; i la parella malthusiana; unió imaginària, que no física, entre els retrats i els nus.<sup>129</sup>

Miró, s'aproxima i es distancia de les diferents maneres de fer segons les seves necessitats, bastint un art propi; bastint un jo propi, i per això escriu en aquella carta dirigida a Ràfols el setembre de 1917:

Per mi, l'Art de l'Avenir, després del grandios moviment impressionista francès i dels deslliuradors moviments pot-impressionistes, el cubisme, el futurisme, el fauvisme, tendeixen tots a emancipar l'emoció de l'artista i a dona-li una absoluta llibertat.

Crec que demà no tindrem cap escola acabada en «isme» i veurem una tela de una locomotora corrent pintada de manera completament oposada a una païssatge fet a les 12 del dia. A l'esperit lliure cada cosa de la vida li produirà la seva diferent sensibilitat, i voldrem veure, tan sols, a través la tela, la vibració d'un esperit, vibració ben heterogènea. [...] Després de la contemporànea lliberació de les

<sup>126</sup>Bohn, *The aesthetics of visual poetry*, 136-138.

<sup>127</sup>DLP1 núms. 48-54, 44-49 (retrats i grup de dones) i DLP1 núm. 59, 52-53 (nu).

<sup>128</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 57. Foucault explica que on hi ha poder, hi ha resistència, i que aquesta no es troba en posició d'exterioritat respecte del poder. Serien aquests punts de resistència, els que, situats estratègicament farien possible la revolució i el canvi.

<sup>129</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 63.

*I. Jocs de carn i d'esperit*

arts veigem sortir artistes sense cap bandera amb les cordes del seu esperit vibrant en distintes músiques.<sup>130</sup>

Vet aquí, també, les paraules que escriu a Ricart, uns quants dies més tard: «Com l'esperit serà fort i lliure, si al agafar la tela encara fem el pecat de tenir preocupacions i d'haver-nos afil·liat a alguna bandera, l'instint triomfarà per sobre de tot, en contra de nosaltres mateixos, com Cézanne al volguer fer “pintura seriosa” i obtenir “medalla” a una exposició oficial.»<sup>131</sup> Potser per això va dir a Chevalier quan aquest li va demanar pels primers contactes amb dadà: «El 1917, quan vaig conèixer Marcel Duchamp i Picabia a Barcelona. Més endavant, i fins i tot en els retrats, on vaig intentar de capturar la immobilitat d'una presència, el meu art va esdevenir cada cop més lliure. Vaig intentar de copsar la vibració de l'esperit creador dins de les meves obres.»<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 13 de setembre de 1917, dins *Epistolari*, 68-69.

<sup>131</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 73-74.

<sup>132</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 263, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 131.

## 4. L'amistat confusa

Una gota vermella de mascle sang  
té més força que'l mar abraonat,  
El món mudable va i ve,  
l'amant està fer:n i s'arrela.  
Jo creia que avia fugit  
i, després de molts anys,  
brillà de nou afecte inextingible  
com l'aua de cada dia.  
Mon cor, ansiós, fou lliure altra vegada;  
oh amic!, mon pit va dir,  
tu sol me fas del cel una volta,  
tu dónes a la rosa'l seu carmí.  
pel teu entremig tot pren formes més nobles  
i mira més enllà de la terra;  
el vogit feixuc del nostre destí  
apar en tes virtuts l'orbita d'un sol.  
A mi també ta noblesa m'ha ensenyat  
a dominar ma desesperació;  
les fonts de ma vida oculta  
són belles per ta amistat.<sup>1</sup>

Els protagonistes dels primers retrats de Miró, són sobretot, alguns dels seus amics, aquells que ha conegut a l'Acadèmia Galí, com ara Enric C. Ricart, Josep F. Ràfols o Heribert Casany. A més, alguns d'ells són també els principals destinataris de les seves cartes, entre els quals destaca, més que cap altre, Enric C. Ricart, aquell «car i bon amic», i també, «pintor deliciós, i amic aimat» com

---

<sup>1</sup>Ralph Waldo Emerson, *La Confiança en sí mateix; L'amistat*, trad. Cebrià Montoliu, 2<sup>a</sup> ed. (Barcelona: L'Avenç, 1910), 79. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquest poema introdueix l'assaig «L'Amistat».

ja l'anomenava en les cartes del desembre de 1914.<sup>2</sup> D'aquesta comunitat en parla, en les seves memòries, una altra de les destinatàries de les cartes de Miró, Lola Anglada, que vivia en un casal a la Plaça de Santa Anna, just davant d'on Francesc Galí hi tenia l'acadèmia a la qual ella també va assistir durant un temps: «Si bé vaig allunyar-me de l'acadèmia, l'amistat amb els meus condeixebles no va trencar-se, venien al meu talleret de dalt del terrat de casa on conversàvem i teníem polèmiques sobre art; els dissabtes sortíem a seguir exposicions d'art, amb preferència a la Sala Dalmau de la Portaferriça i a les Galeries Laietanes.»<sup>3</sup> Anglada ho situa a l'any 1914 i explica que, en aquelles tertúlies a les Galeries Laietanes, on treballava Salvat-Papasseit, parlaven de Gris i Léger, i que alguna vegada se'ls unia la pintora polonesa Mela Mutermilch, a qui tots apreciaven pel seu art i pel seu amor per Barcelona.<sup>4</sup>

No ha d'estranyar que tinguessin la pensada de voler treballar junts en un taller col·lectiu, i la solució els la va donar el pare d'Anglada, qui va trobar-los un casal deshabitat, propietat de la vídua Sunyol, en espera de ser enderrocat: «Quan vaig comunicar-ho als meus companys, tots en sentiren gran alegria. Tot seguit el meu pare anà a trobar la dama i, abans de no gaire, vàrem ser llogaters e tot el casal per la quantitat de vint pessetes mensuals. L'edifici que comptava tres pisos d'alçada per cinc de façana, tenia els ulls oberts als campanars de la seu.»<sup>5</sup> El van ocupar de seguida, cadascun en un d'aquells apartaments, les finestres dels quals donaven al carrer. Els ocupants fixos eren Joan Miró, mossèn Garriga, Marian Espinal, Enric C. Ricart, Josep F. Ràfols i Lola Anglada, tot i que sovint els visitaven d'altres companys.<sup>6</sup> És en aquest taller situat al carrer d'Art de Jonqueres que mossèn Garriga pintava amb la sotana arremangada, pantalons curts i davantal de cuina, Miró es girava el trajo a l'inrevés per no tacar-se i Ricart portava un batí blanc fins als peus. No hi faltaven les sortides a les afores per pintar, ni les estones d'esbarjo a dalt del terrat, on Ricart cantava cançons catalanes acompanyat d'un acordió.<sup>7</sup> Així mateix, els diumenges tots anaven a les sessions musicals que organitzaven els pares d'Anglada i també sortien a passejar per les Rambles. El que no explica Anglada en les seves memòries, és que aquells mítings polítics als quals marxaven el seu pare i els seus companys després d'aquelles festes, eren en realitat, visites al Paral·lel, als cafès cantants i al teatre Apolo, segons li va explicar Ricart quan el pare d'aquesta ja era mort.<sup>8</sup>

<sup>2</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de desembre de 1914, dins *Epistolari*, 39; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 22 de desembre de 1914, dins *Epistolari*, 41.

<sup>3</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 71-72.

<sup>4</sup>*Ibid.*, 72-73.

<sup>5</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 74; Massot, *Joan Miró*, 84-85.

<sup>6</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 74-75; Massot, *Joan Miró*, 85.

<sup>7</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 75.

<sup>8</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 76. Massot, *Joan Miró*, 85-86.

Miró, en una carta a Ricart datada pels voltants del maig de 1916 li diu: «Amic i company de taller: dec dir-te que aquet ja se n'ha anat al cel; la casa te que anar a terra! El dia de prendre comiat del palau d'Arc de Junqueres, el celebrarem amb un brenar, ben trist per cert, no obstant els esforços que feiem perquè resultés alegre. Es ben intens el recort dels dies de lluita, de treball, i d'abatiment que'm passat allí, i ben dolç el recordar les ores de sinceríssima amistat i conversa que hi havíem passat amb tu an aquells tallers embellits per l'aletjar de la nostra companya Lola.»<sup>9</sup> De fet, en una carta datada de l'abril d'aquell mateix any, també dirigida a Ricart, li havia escrit: «T'agrairé que'm digues aixís que't sia possible, si en Ráfols se queda o no al taller, doncs en cas negatiu ja pots pensar cercariem algú altre que ajudés a soportar aquesta carga del lloguer.»<sup>10</sup> Aquest altre taller al qual fa referència Miró serà el del carrer Sant Pere Més Baix, que compartirà amb Ricart des de 1916 fins al 1918, i que després conservarà només per a ell fins poc abans del seu primer viatge a París.<sup>11</sup>

Ricart en les seves memòries explica que aquest taller era davant de la casa Nonell, i que es tractava d'«una sala immensa –potser onze metres per nou– empostissada i amb un desnivell d'un graó a mitja sala. Completaven l'aspecte de fàbrica de “samarretes” dues columnes de ferro colat. Ni gas ni electricitat: quatre cadires, una taula i un fogó de planxadora per estufa. Els diumenges també hi anàvem a veure la feina feta. Miró, mudadíssim amb els seus guants groc-clar, botins “beiges” i bastó semblava l'amo de la casa que anés a fer desembarassar l'estatge que uns llogaters “pissogues” l'hi tenien fet una llàstima».<sup>12</sup> També parla del retrat que ell li va fer a Miró, aquell en el qual l'artista «semblava un soldadet de plom»,<sup>13</sup> i del retrat que Miró li va fer per correspondre-li,<sup>14</sup> aquell en el qual, i per error, li havia pintat sis dits en una mà, i que, en saber-ho, havia volgut corregir de seguida, a les dues de la matinada i només amb la llum d'una espelma.<sup>15</sup> Ricart descriu aquell *Retrat d'Enric Cristòfol Ricart*, acuradament: «jo, amb un gec de “paiama” ratllat cabra blanc i creuat de braços: al fons, en un campit cadmi clar sense pal·liatius, s'hi retalla una paleta amb tots

<sup>9</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [maig de 1916], dins *Epistolari*, 55.

<sup>10</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 25 d'abril de 1916, dins *Epistolari*, 54.

<sup>11</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 79, nota 22; Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; Massot, *Joan Miró*, 97.

<sup>12</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 70.

<sup>13</sup>Enric C. Ricart, *Retrat de Joan Miró, 1916*, oli, collage i números metàl·lics sobre tela, 84 × 71 cm., Fundació Joan Miró, Barcelona; Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 71.

<sup>14</sup>DLP1 núm. 53, 47. Miró hauria pintat aquest retrat entre l'hivern de 1916 i la primavera de 1917, Claude Laugier, «Notices des œuvres», dins *La Naissance du monde*, 378, fig. 4.

<sup>15</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 71-72.



els colors de l'auca i, a un costat, un “collage” perfecte d'una autèntica estampa japonesa amb una multitud de ninets i coloraines.»<sup>16</sup>



4.1. Enric C. Ricart. *Retrat de Joan Miró* (1916)



4.2. Joan Miró durant el servei militar, 1917

Pel que fa al retrat que ell fa de Miró, val a dir que aquesta no seria l'única obra en la qual l'hauria tingut com a model, com demostra aquella altra obra de 1917, *Joan Miró a l'estudi*,<sup>17</sup> en la qual Miró apareix pintant en el taller, vestit amb aquelles «calces vermelles» que li diu a Anglada, assegut davant del cavallet, amb el pinzell i la paleta a la ma.<sup>18</sup> Miró es refereix a l'obra *Joan Miró a l'estudi* en una de les cartes a Ricart de finals de 1917: «Ja está fent-se el marc, d'or de ca'n Dalmau, per la pintura de l'interior del taller amb la meva tinta a un recó. Ja'm dirás aon tinc que portar-ho un cop enmarcat i en quin nom ting que batejar aquesta obra.»<sup>19</sup> I és que l'artista no n'és el protagonista, no té ulls, ni boca, i queda força arraconat en un dels extrems, just davant d'un dels dos finestrals amb cortines lleugeres i ataronjades. Els finestrals estan separats per una paret on hi ha diversos utensilis penjats; una paleta, un plat. Del terra conformat per taulons, en surt una d'aquelles columnes de ferro esmentades per Ricart. Hi ha un càntir al costat de la base de la columna, i a prop, unes cadires de boga blaves, a conjunt amb la fusta dels finestrals, tan blaves com aquelles que Anglada havia situat en el taller d'Arc de Jonqueres.<sup>20</sup> Petita anècdota; sobre una

<sup>16</sup>*Ibid.*, 72.

<sup>17</sup>Enric C. Ricart, *Joan Miró a l'estudi*, 1917, oli damunt cartró, 47 × 60 cm., F. X. Puig Rovira, Vilanova i la Geltrú, reproduïda a Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 123.

<sup>18</sup>«Cert, acabem l'estiu; dintre pocs dies tindrè que portar les calces vermelles, ben glorioses si fossin dels germans francesos. Llastimosos de l'exercit espanyol.» Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [18 de setembre de 1917], dins *Epistolari*, 71.

<sup>19</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, [Barcelona, 30 de desembre de 1917], dins *Epistolari*, 76.

<sup>20</sup>«Hi anàrem plegats i, per la quantitat de quinze pessetes, vàrem obtenir una dotzena de cadires de boga, que vàrem pintar de blau i feien goig.» Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 74.

d'aquestes cadires hi ha un exemplar de la revista *Iberia*, tot plegat, detalls importants d'un indret que esdevé el veritable protagonista d'aquella pintura, i del qual Ràfols en parla en un article a *La Veu de Catalunya* de 1933, tot rememorant les seves visites a aquell taller: «a la paret del qual penjaven paletes de caixes de pintura infantils i que tenia com a única decoració un càntir pagès sobre l'entarimat. Miró pintant amb un guardapols sobre l'uniforme militar, la mirada fixa en l'objecte que volia traslladar a l'oli col·locat en el cavallet de lira: una ampolla de taverna, una flassada ratllada, una xocolatina de mitja lliura, el molinet de cafè i les seves models, la Trini de càndida blancor, la Nené de trunyes i cara rosada. Darrere de les cortines blanques, es veien el cel i els colomars veïns.»<sup>21</sup> La vista és aquella que Miró, el 1917 pinta en *El balcó. Baixa de Sant Pere*,<sup>22</sup> obra en què s'hi veu una barana, les fulles d'unes plantes i, dalt d'un terrat, la bugada estesa.



4.3. Enric C. Ricart. *Joan Miró a l'estudi* (1917)

Els colors vius i les formes d'aquest quadre pintat per Ricart són molt semblants als que inunden els diversos paisatges que Miró pinta aquell 1917,<sup>23</sup> quan cap a la primavera, va a Cornudella i visita els pobles del seu voltant; Siurana i Prades.<sup>24</sup> Ho testimonien les cartes enviades a Ricart a finals d'agost, la del dia 19, en la qual explica que s'ha hagut d'incorporar al seu batalló, i en la qual li expressa el següent desig: «A veure si dintre pocs dies 'm deixen marxar novament a Prades, a acabar unes teles que en dos o tres sessions estarien llestes, i després anar a acabar de passar l'estiu a Montroig.»<sup>25</sup> Aquestes teles inacabades a les quals es refereix l'artista, devien ser *Prades, un*

<sup>21</sup>Josep F. Ràfols, «Variacions sobre Joan Miró», *La Veu de Catalunya*, 31 de maig de 1933, 18, citat a Massot, *Joan Miró*, 98.

<sup>22</sup>DLP1 núm. 31, 34.

<sup>23</sup>Victoria Combalía, *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929* (Barcelona: Destino, 1990), 72. L'autora assenyala les similituds entre la pintura d'ambdós artistes durant aquesta època

<sup>24</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 63.

<sup>25</sup>Joan Miró, *Joan Miró a Enric C. Ricart*, Barcelona, [19 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 63; Martí Rom, *Pal de ballari*, 64. El 13 d'agost de 1917 es va convocar una vaga general revolucionària amb el suport dels partits d'esquerra, degut, principalment, a la crisi política i a la greu situació econòmica provocada per la Primera Guerra Mundial.

*carrer i Prades, el poble.*<sup>26</sup> De l'estada a Siurana n'hi parla en la carta del dia 26 d'agost, aquella escrita ja des de Mont-roig, en la qual li explica les seves vivències com a soldat durant les revoltes, així com el seu retir, viscut talment com si fos el Dant.<sup>27</sup> A Siurana, aquell 1917 hi pinta: *Siurana, poble i camí; Siurana, el camí; Siurana, el poble; Siurana, l'església; Siurana; Siurana, l'església; Siurana, dones jugant a cartes i Siurana, la Maria.*<sup>28</sup> A Mont-roig, on s'hi estarà fins a finals de setembre ja que a l'octubre es reincorporarà al servei militar per darrera vegada, hi pintarà cinc paisatges més: *Mont-roig, el pont al capvespre, Mont-roig, el pont; Mont-roig, el barranc; Cambrils, la platja i Cambrils, el port.*<sup>29</sup> A Ràfols, en una carta del 13 de setembre, i en referència al que ha fet durant l'estiu, li explica que «he treballat sempre en païssatge, a excepció d'una noia de Ciurana, i unes dones assegudes jugant a cartes».<sup>30</sup> És a Ricart, a qui, en una carta de l'1 d'octubre li diu que ha pintat catorze teles: «Avans de marxar de Montroig vaig fer posar davant meu les 14 teles fetes aquest estiu; trobo que són interessants, si bé totes elles incomplertes. Me sembla que quan tingui 70 anys començaré a fer-ho bé.»<sup>31</sup> Els números, però, no quadren, les dues teles de Prades, les vuit de Siurana i les cinc de Mont-roig i Cambrils..., i encara falten afegir tres paisatges més, també fets durant el 1917, tot i que potser no durant l'estiu: *Paisatge de Coll, La carretera d'en Güell i Capella de Sant Joan d'Horta.*<sup>32</sup> Anys més tard, darrere de *La carretera d'en Güell*, hi va fer un dibuix al carbonet datat del 10 de febrer de 1937, en el qual hi va representar una dona-monstre despullada, amb els braços alçats i cridant. En aquest dibuix hi ha la inscripció següent: «Hommage de sympathie / à mademoiselle Janice Loeb.»<sup>33</sup>

És interessant assenyalar que en aquelles cartes dirigides a Ràfols, Anglada i Ricart de mitjans de setembre i començaments d'octubre de 1917, Miró fa evident aquella actitud de revisió crítica envers la seva obra i la seva manera de fer, que havia heretat d'Urgell i que mantindrà durant la seva vida. A Ricart li diu que no ho farà bé fins als setanta anys i a Anglada: «Després d'aquestes teles que avui acabo i que estimo (per unes hores, sols) noves coses me dirà l'atmosfera i esbotaré les

<sup>26</sup>DLP1 núms. 41-42, 40-41.

<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [26 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 65.

<sup>28</sup>DLP1 núms. 32-37, 34-37 i DLP1 núms. 51-52, 46.

<sup>29</sup>DLP1 núms. 43-47, 42, 43; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 13 de setembre de 1917, dins *Epistolari*, 68. Miró escriu: «Ara estic tranquilament esperant el darrer de mes per anar a Ciutat i agafar el fusell tres mesets, per l'últim any (alabat sia Déu!)» A Massot, Joan Miró, 96, s'hi reproduïx una fotografia de Miró de 1917 vestit amb l'uniforme del servei militar.

<sup>30</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 13 de setembre de 1917, dins *Epistolari*, 68.

<sup>31</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917]. dins *Epistolari*, 73.

<sup>32</sup>DLP1 núms. 38-40, 38, 39.

<sup>33</sup>DLP1 núm. 39, 38; DLD1 núm. 725, 342-343. Janice Loeb (1902-1996) fou una directora de cinema, guionista i productora nord-americana.

d'aïr. Així sempre. Bè, molt bè.»<sup>34</sup> Ara bé, és a Ràfols al primer que escriu, –i de manera detallada–, sobre l'emoció i l'execució diferent de cada tela:

L'ome oposat, el que en cada abre i en cada tros de cel veu un problema diferent, aquet es l'ome que pateix, el que sempre camina, i mai pot seure, el que mai farà lo que la gent ni diu una obra "definitiva», es el que sempre va de redolons i s'aixeca sempre de nou. L'altre no, camina tranquil·lament, quan está cansat s'asseu, i fa obres d'una absoluta perfecció (!!) de dibuix i color, coses que un no hi troba cap pel, prõ que son buides. L'altre sempre diu encare no, encare no'n tinc prou, i quan está content de la darrera tela i després ne comença un'altre esbotza l'anterior. Treball sempre de recomençar de nou, com si avui comencessim a pintar<sup>35</sup>



4.4. Joan Miró. *Siurana, el camí* (1917)

Ricart és el seu interlocutor principal en les cartes, però el jo que Miró desplega per a Ràfols, –i també per a ell mateix–, és un jo diferent del que desplega per a Ricart; i és que si amb el segon tot és més distès i la ironia i la broma hi apareixen sovint, amb el primer tot té un caire més seriós, de més gravetat. Evidentment amb Anglada la cosa també canvia, aquí hi intervenen uns sentiments que probablement van més enllà de l'amistat. La carta, doncs, entesa com a manera de fer-se «present» a l'altre, i també com a exercici d'escriptura i lectura proper a les *hupomnēmata*, –per allò de l'entrenament a través de l'escriptura dels consells o de les opinions donades a l'altre–, que tot i així, va més enllà que aquestes, ja que té la capacitat de projecció, és a dir, permet establir una trobada cara a cara. Tècnica del jo que comporta reciprocitat en la mirada i en l'anàlisi, i si com a exercici, treballa en un sentit de subjectivació del discurs verdader, –assimilant-lo com a recurs personal–, també constitueix, al mateix temps, l'objectivació de l'ànima.<sup>36</sup> Cartes que presenten un

<sup>34</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [18 de setembre de 1917], dins *Epistolari*, 71.

<sup>35</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 13 de setembre de 1917, dins *Epistolari*, 68.

<sup>36</sup>Foucault, «Self Writing», 216-217. Vegeu I, cap. 2, nota 78.

Miró subjecte d'acció en relació amb els amics i els no tan amics, i també amb els esdeveniments afortunats i desafortunats, que alhora, són el recompte de la relació que té amb ell mateix; segons les interferències entre el cos i l'ànima, –o l'esperit que diu ell–, així com l'activitat de lleure; el cos i els dies.<sup>37</sup> I és en aquest recompte de si mateix que es buscava assolir una congruència entre la mirada de l'altre i la mirada que cadascú es dirigeix a ell mateix quan es valoren les accions diàries segons les normes d'una tècnica de l'existència.<sup>38</sup> No hi ha una separació clara, però si amb Ricart, Miró és, sobretot, subjecte d'acció, és amb Ràfols, amb qui desplega el jo del recompte de la relació amb si mateix.

Però vet aquí que aquell «ome» que sempre ha de recomençar de nou, que li diu a Ràfols, i també a Anglada i a Ricart, no es podria entendre sense recordar aquell llibre que Miró tenia a la seva biblioteca personal, aquell de Ralph Waldo Emerson, que contenia dos assaigs: «La confiança en sí mateix» i «L'amistat».<sup>39</sup> Pel que fa al primer, Emerson incitava el lector a valorar l'experiència, a creure en el pensament propi, a entendre que el que és veritable per a un mateix en el fons del cor, també és veritat per a tots els homes: «Fia en tu mateix: tots els cors vibren al pols d'aquesta corda de ferro.»<sup>40</sup> –Qui diu vibrar el cor, diu vibrar l'esperit–. I és que és com si l'home estigués empresonat per la seva pròpia consciència, per això «qui vulgui ésser un ome ha d'ésser un “no-conformista”»<sup>41</sup> totalment independent respecte de les opinions dels altres, de les expectatives de la societat i de les seves institucions: «Es fàcil en el món viure segons l'opinió del món; es fàcil en la solitud viure segons la vostra; més el gran ome es aquell qui en mig de la munió guarda amb perfecta gentilesa l'independència de la solitud.»<sup>42</sup> I afegeix: «Una folla “consistència” es l'espectre dels espirts petits, l'adoració dels petits estatistes. filosofes i eclesiàstics. Una ànima gran no se

---

<sup>37</sup>*Ibid.*, 217. Foucault compara les cartes de Ciceró amb les de Sèneca, Marc Aureli i Plini, i observa com es passa d'un subjecte totalment encarat a l'acció, a una altra manera de fer centrada en la relació que un té amb si mateix, en la qual es prioritzen les impressions sobre les accions, i el temps de lleure sobre els esdeveniments externs.

<sup>38</sup>*Ibid.*, 221.

<sup>39</sup>Vegeu I, cap. 4, nota 1. Aquests dos assaigs van ser publicats a Ralph Waldo Emerson, *Essays: First Series* (1841), amb els títols «Self-Reliance» i «Friendship».

<sup>40</sup>Ralph Waldo Emerson, «La confiança en sí mateix», dins *La Confiança en sí mateix; L'amistat*, 32. En el seu assaig «Experience», publicat a Ralph Waldo Emerson. *Essays: Second Series* (1844), l'autor va ampliar algunes de les idees ja tractades a «Self-Reliance», i apuntava el fet que els humans creaven experiència a través de viure activament en el món. En aquest sentit, la memòria i la història inhibien l'habilitat de viure en el present, degut al seu focus en el passat. És així que, per tal d'involucrar-se amb el món, es feia necessari no quedar-se empresonat pel propi pensament i el passat, i ser capaç de crear una nova identitat cada dia. Moltes de les idees d'Emerson es troben també en el pensament de filòsofs com Nietzsche o Heidegger, Per tenir més informació sobre aquesta qüestió, vegeu Stanley Cavell, «Old and New in Emerson and Nietzsche», *International Studies in Philosophy* 35, núm. 3 (2003): 53-62 i Stanley Cavell, «Aversive Thinking: Emersonian Representations in Heidegger and Nietzsche», *New Literary History* 22, núm. 1 (hivern 1991): 129-160.

<sup>41</sup>Emerson, «La confiança en sí mateix», 35.

<sup>42</sup>*Ibid.*, 39.

n'ocupa. Li preocupa tant la “consistència” com la seva ombra en la paret.»<sup>43</sup> La memòria i el passat van en contra, i per això cal viure sempre com si fos un nou dia: «Sembla una regla de saviesa no confiar mai en la nostra memòria solament. aduc amb prou feines en actes de pura memòria, sinó judicar el passat a la llum del present de mil ulls, i viure sempre en un nou dia.»<sup>44</sup> Fent el món nou cada vegada que s'actua en ell. «Insisteix en tu mateix; mai no imitis»,<sup>45</sup> diu Emerson, i és que es tracta d'insistir en un mateix en el dia a dia, trobant-se a través de l'acció ordinària en comptes de fer-ho a través d'un procés que té com a finalitat descobrir l'objectiu que ha de guiar la vida sencera. És fa difícil no veure el jove Miró en moltes d'aquestes paraules.

De fet, el segon assaig d'aquest llibre es titula «L'amistat», paraula que apareix sovint en les cartes d'aquests anys: «m'he anat acostant més a Déu, als Arbres i Muntanyes, i a Amistat»,<sup>46</sup> li diu a Ricart en aquella carta d'agost, carta en la qual també parla de Llorens i de la possibilitat d'un tracte més pròxim: «Aquet hivern tindria que haver-hi un major lligam entre nosaltres tres. En Llorens és un noi molt espiritual i intel·ligent.»<sup>47</sup> És en aquesta carta que li demana l'adreça de l'amic Ràfols i li dona records per als amics i la família: «Recorts a n'en Sala, Gumá, Ràfols i a la teva família i tu una encaixada de ton bon amic.»<sup>48</sup> En la carta de l'1 d'octubre, també dirigida a Ricart, aquella en la qual li diu que ja torna a portar l'antipàtica disfressa de «caloyo», li explica: «Ara escriuré al amic Llorenç per a véurens i mirar de posans d'acord amb aixó del viatge al teu simpàtic poble, si es que amb aixó de la milícia puc disposar de quolque dia.»<sup>49</sup> Sortides, trobades i aquelles reunions en les quals el taller hi juga un paper primordial: «Ja hem acabat l'estiu i aviat serem tots a Barcelona units al lujoso y confortable taller del carrer Més Baix de Sant Pere, fent petar les nostres xerrades que ja anyoro.»<sup>50</sup> Per les paraules de Miró es pot saber que Ràfols també hi havia treballat: «Heu treballat forsa al taller? Estaria molt content de que l'haguessiu aprofitat. A veure si aquet hivern fem com el passat, unint-nos pera fer model.»<sup>51</sup>

L'amistat, segons Emerson, expandeix i enriqueix: «Les nostres potències intel·lectuals i actives augmenten amb la nostra afecció. El lletrat se posa a escriure i tots els seus anys de meditació no són prou per a inspirar-li un bon pensament o una expressió feliç; però que agi d'escriure una carta a

<sup>43</sup>*Ibid.*, 43.

<sup>44</sup>*Ibid.*, 42.

<sup>45</sup>*Ibid.*, 70.

<sup>46</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [26 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 66.

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>*Ibid.*

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917]. dins *Epistolari*, 73.

<sup>50</sup>*Ibid.*

<sup>51</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-Roig, 13 de setembre de 1917, dins *Epistolari*, 69.

un amic i al moment estols de gentils pensaments li vénen, revestits arreu d'escollides paraules.»<sup>52</sup> Llavors, l'exemple de la carta, si es fa cas a Foucault i a tot allò dit sobre la correspondència, no pot ser pas més ben trobat. L'amistat s'entén en un món de creació pròpia, en el qual els amics fan acte de presència sense haver-los buscat: «nosaltres ens trobem poc a poc en un nou món de la nostra pròpia creació, i no més forasters i pelegrins en un món tradicional. Els meus amics m'han arribat sens jo cercar-los.»<sup>53</sup> Amistat que comporta una gran generositat d'esperit, un ritme natural d'anades i vingudes que cal respectar, el més aspre coratge en el tractament, i dos elements indispensables per a ésser verdadera, sòlida i enfortidora de l'ànima: Veritat i Tendresa.<sup>54</sup> L'amistat «es feta per ajuda i conort en totes les relacions i circumstancies de la vida i de la mort»,<sup>55</sup> és de més qualitat com menor és el nombre d'implicats, i s'assoleix només quan un mateix, és també, un amic;<sup>56</sup> ras i curt: «L'essència de l'amistat es integritat, una magnanimitat absoluta i confiança. No deu suposar ni curar de flaqueses. Tracta ·l seu objecte com un déu, a fi que tots dos se deifiquin.»<sup>57</sup>

Aquesta relació del jo amb si mateix, doncs, necessita d'un cert recolzament en algú altre; ja sigui un mestre, ja sigui un conseller, ja sigui un model, tot i que admet altres modalitats, i és que en les relacions socials hi pot haver d'altres exemples igualment vàlids, com ara en les relacions familiars, en les relacions de protecció, en les relacions amb algú a qui s'admira, i evidentment, en les relacions d'amistat entre persones bastant properes pel que fa a edat, cultura i situació.<sup>58</sup> En el cas de Miró poden ser unes relacions com aquelles de l'Escola de Vilanova, de la qual l'artista parla en una de les cartes enviades a Ricart, però de la qual sembla restar-ne al marge: «Molt “Escola de Vilanova” i molt “Ricart” el paragraf en que'm dius lo que has fet aquet estiu. Tinc moltíssimes

<sup>52</sup>Emerson, «L'Amistat», dins *La Confiança en sí mateix; L'amistat*, 80.

<sup>53</sup>*Ibid.*, 83.

<sup>54</sup>*Ibid.*, 84, 87, 90-94.

<sup>55</sup>*Ibid.*, 95.

<sup>56</sup>*Ibid.*, 95-96, 101-102.

<sup>57</sup>*Ibid.*, 106.

<sup>58</sup>Michel Foucault, «The Hermeneutic of the Subject», dins *The Essential Works, Ethics*, 97-99. Sumari en anglès del curs impartit en francès. Versió completa del curs a Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet: Cours au Collège de France, 1981-1982* (París: Gallimard/Seuil, 2001). En aquest curs, el filòsof va explicar que en l'*Alcibiades I* de Plató la cura del jo tenia a veure amb la política, la pedagogia i el coneixement del jo, i estava relacionada amb una deficiència de l'educació que es focalitzava en les persones joves. En cultures posteriors com les dels segles I i II dC, la pràctica del jo es va començar a tractar com un assumpte que s'allunyava de la política, durava tota la vida, i en el qual la pedagogia quedava en certa manera enfosquida per altres funcions com la crítica, la lluita i la funció curativa. També es creia que calia l'ajuda d'algú altre per tenir cura de si mateix, algú que oferís ajuda en el coneixement del jo, el qual s'assolia a través de la sobreimposició d'una veritat que era externa i que s'incorporava mitjançant diverses tècniques denominades, de manera general, *ascesis*. Aquestes tècniques més que encaminades a revelar una veritat que es trobaria en l'ànima, es dirigien a dotar al subjecte d'una veritat que aquest no coneixia, ni es trobava en ell mateix; una veritat que un cop apresada i memoritzada, es podia anar posant en pràctica. Però per assolir aquesta veritat, calia també un treball de purificació de l'ànima, i és en aquest sentit que s'establien diverses relacions socials que podien servir de suport per a la «pràctica de l'ànima», com per exemple, les organitzacions educatives, els consellers privats, les relacions familiars, les relacions de protecció, les relacions d'amistat o les relacions amb algun personatge important.

ganes de veure lo que heu fet tú i en Sala. Crec que en la vostra “Escola” hi ha la síntesis de lo que será la pura pintura futura, nua de tot problema pictòric i amb la armoniosa vibració dels bategs de l'esperit.»<sup>59</sup> Josep Maria Junoy, el mateix dia que Miró escriu aquesta carta, havia publicat a la revista *Troços*: «L'Escola de Vilanova: [...] Així hem decidit anomenar un grup, encara que reduït, significatiu de la més Jove Pintura Catalana, compost, fins ara, a coneixença nostra, per Enric C. Ricart, Rafel Sala i Joan Miró. Anilines essencials: sang de bou, blau de blauet, morat parma, groc girassol. Fitxa psicològica: exempts de lacrimogènia. Els dos excel·lents germans Demetrius i Victor Oliva són com els Henri Etienne de l'escola.»<sup>60</sup> Miró, abans d'acabar la carta hi exposa la idea d'«oficialitzar» aquesta amistat a través de la creació d'un grup: «Nosaltres, els jòves-omes podriem agrupar-nos i exposar cada any, tots junts, baix el nom de “Saló Groc Chrôme”, i llensar manifestos ben virils.»<sup>61</sup>

La idea no trigaria a materialitzar-se i segons explica Ricart en les seves memòries: «Llorens Artigas i el ja “produceur”, J. F. Ràfols van donar forma i vida a una agrupació artística que volia fer tronar i ploure i que s'anomenaria Agrupació Courbet. Courbet representava molt, llavors, per a nosaltres i l'admiràvem com a pintor i com a home audaciós. L'agrupació va quedar legalitzada amb tots els ets i uts i de seguida ens vam presentar a l'exposició de primavera (llavors Exposicions Municipals de Belles Arts) sota aquesta ensenya. (“Per què aquest nom? –algú demanava a Llorens Artigas– per què Courbet?” “Senzillament –respongué l'altre– hem triat un nom que fos *curt* i estigués “bé”: Courbet”».<sup>62</sup> Miró en parla sovint, en les seves cartes, d'aquesta associació constituïda el 1918 i de la qual en formaven part oficialment: Josep Llorens Artigas, Francesc Domingo, Marian A. Espinal, Joan Miró, Josep F. Ràfols, Enric C. Ricart i Rafael Sala, la majoria dels quals havien sigut alumnes de l'Escola Galí, tots ells socis del Cercle Artístic de Sant Lluc, i als quals més endavant s'afegiren: Rafael Benet, Josep Obiols, Josep de Togores i Joaquim Torres-Garcia.<sup>63</sup> L'agrupació es dissoldria cap al 1920, quan la majoria dels seus membres ja havien marxat cap a París.<sup>64</sup> «Avant l'“agrupació Courbet”!», Miró diu de manera entusiasta en una postal de l'abril de 1918, enviada des de Pollença, a Ricart i a Ràfols.<sup>65</sup> A Ferrà li explica com han sigut rebuts a

<sup>59</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 73.

<sup>60</sup>Jospe Maria Junoy, «L'Escola de Vilanova», *Troços*, núm. 2 (1 d'octubre de 1917): 2, citat a Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 79, nota 26.

<sup>61</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 74.

<sup>62</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 73.

<sup>63</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart i Josep F. Ràfols, Pollença, 14 d'abril de 1918, dins *Epistolari*, 81, nota 3.

<sup>64</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 80, nota 27. En una carta del gener de 1920 dirigida a Ricart, Miró fa referència a l'Agrupació Courbet expressant que aquesta hauria de continuar existint. Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [8 de gener de 1920], dins *Epistolari*, 165.

<sup>65</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart i Josep F. Ràfols, Pollença, 14 d'abril de 1918, dins *Epistolari*, 81.



l'Exposició al Palau de Belles Arts de Barcelona, que es va celebrar del 10 de maig al 30 de juny, i en la qual van exposar en una de les sales del Cercle de Sant Lluc: «Ahir l'inauguració de l'exposició. Les autoritats, sobre tot el governador i els artistes (?) pompiers indignats amb la nostra sala.»<sup>66</sup> Sobre el mateix esdeveniment a Ricart li escriu: «Ahir l'inauguració de l'exposició. A "Courbet" tenin en conte la manca de preparació quedem bé, noi. En Nonell estupendo; en Suñer admirable, en Delaunay musical. / A prepararse per l'any que ve. L'Agrupació Courbet té que passar per sobre tots els cossos podrits i fòssils.»<sup>67</sup> Crit de guerra en signar les cartes: «VIVE LA FRANCE» / AVANT LA AGRUPACIÓ COURBET!<sup>68</sup> Es tracta de no abusar fent exposicions: «Cal que l'A. Courbet es presenti sempre com una potencia i això no es possible si abusem de fer exposicions [...]. Cal que quan exposem la nostra exposició no passi com una de tantes (no tinguem l'orgull de la modestia).»<sup>69</sup> I és que Miró, tant pot parlar de la constitució oficial de l'agrupació, de com han de procedir artísticament,<sup>70</sup> d'assumpes econòmics<sup>71</sup> del que han dit sobre ells,<sup>72</sup> o de com han d'afrontar la proposta de fusió que els han presentat els del grup Les Arts i els Artistes:

Ja estás quelcom enterat de la proposició per part de les «Arts» de fusionar-nos amb ells.

El criteri que subsisteix entre els pocs «courbets» que encara correm per Barcelona es:

«Donar una resposta ambigüa a les "Arts" dient que no es possible contestar-los-hi categòricament ara que molts de nosaltres son al camp, i que lo delicat de l'assumpte fa necessaria una reunió per resoldre, quina solució no es possible solucionar per correspondencia. [...] Fér-los-hi constar per endavant que cas d'entrar-hi (crec valdria més) seria amb condició de que hi entressin tots els "courbets" i que nosaltres, ja a dins, tinguessim veu i vot i un delegat dintre la seva junta directiva, per a fer valdre el nostre criteri d'avençada enfront del de la gent que ja's fa vella.»<sup>73</sup>

Així mateix, també hi ha espai per retreure-li a Ràfols el fet de no haver-los mencionat explícitament: «Está bé la vostra crítica a "La Revista". Vot de censura enérgic per no haver fet

<sup>66</sup>Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Barcelona, 11 de maig de 1918, dins *Epistolari*, 84.

<sup>67</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de maig de 1918, dins *Epistolari*, 85.

<sup>68</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 89.

<sup>69</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 15 de setembre de 1918, dins *Epistolari*, 101.

<sup>70</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 10 de novembre de 1918, dins *Epistolari*, 111-112.

<sup>71</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Francesc Ràfols, Barcelona, 17 de juny de 1919. dins *Epistolari*, 116; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 28 de juny de 1919. dins *Epistolari*, 121; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 31 d'agost de 1919, dins *Epistolari*, 140.

<sup>72</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 17 de juny de 1919. dins *Epistolari*, 116; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 28 de juny de 1919. dins *Epistolari*, 121; Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Epistolari*, 126.

<sup>73</sup>Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 25 de juny de 1919, dins *Epistolari*, 118-119, nota 7-8. Segons s'explica en aquesta nota, Josep Llorens Artigas escrivia en l'article «La gent nova de "Les Arts i els artistes"», *La Revista*, núm. 114 (16 de juny de 1920): 163-164, que l'Agrupació Courbet havia passat a formar part de Les Arts i els Artistes.

constar l'«Agrupació Courbet» separada de Sant Lluç. Tothom (com podeu veure) ho ha fet menys vos, i això que sou «Courbet». Tant ridícol es fer bombo com treure-li valor reial.»<sup>74</sup>

Potser l'afirmació de Llorens Artigas era certa i van triar aquest nom perquè sonava bé, amb tot, convindria no oblidar diverses qüestions sobre Gustave Courbet, ja que ell va ser, justament, qui va aconseguir una pintura definitivament realista i qui va materialitzar aquell ser del propi temps proclamat per Honoré Daumier, i subratllat també per Édouard Manet, que permetia un acostament a la realitat a través de temes centrats en el treball i els treballadors, la vida a l'aire lliure, o també en la ciutat, la família, la dona o la mort; tot i que aquí caldria fugir de la temptació del materialisme més estricte i abordar-ho des de la perspectiva d'aquell poder centrat en la vida que amarava totes les singularitats de les quals estaria conformada una societat; els cossos, les institucions, els coneixements, els discursos, les practiques, i que, alhora, permetria entendre d'una altra manera aquelles doctrines de reforma social com les del socialisme utòpic que posaven l'accent en les catastròfiques conseqüències de la revolució industrial, així com l'interès pel treballador, tant industrial com rural, del *Manifest Comunista* de Marx i Engels, o aquelles revolucions de 1848, dirigides contra l'absolutisme. Res d'infraestructures i de superestructures determinades pel factor econòmic, sinó d'un poder centrat en l'estratègia, que és de lluita, d'ofensives i de resistències.<sup>75</sup>

Courbet afrontava la realitat sense cap tipus de prejudici i creia que l'artista era un treballador que assolía la seva llibertat en la praxi del seu treball. Així mateix, en mostrar en les seves obres un món rural gens idealitzat, i en procés de reorganització, com a conseqüència de la modernització, desafiava el poder de les classes mitjanes i també de les relacions institucionals entre l'art i el públic a través d'una tècnica aliena a les tradicions i als públics establerts. Courbet estava convençut que l'art podia influir políticament en la societat d'una manera activa, i en aquest sentit val a dir que era més un artista d'avantguarda, que no pas un artista modern. Amb ell, doncs, l'art s'allunyava de

---

<sup>74</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 28 de juny de 1919, dins *Epistolari*, 121-122, nota 8. Miró fa referència a la ressenya que Ràfols havia publicat a *La Revista* del 16 de juny de 1919 sobre la «Segona Exposició d'Art» celebrada al Palau de Belles Arts de Barcelona entre el 28 de maig i el 30 de juny de 1919. En aquesta exposició l'Agrupació Courbet va tornar a exposar en una de les sales del Cercle Artístic de Sant Lluç. Miró hi va participar amb cinc obres: *La rodera* (DLP1 núm. 63, 56), *Teuleria de Mont-roig* (DLP1 núm. 65, 68), *Nota del batre* (DLP1 núm. 60, 54), *L'hort amb ase* (DLP1 núm. 62, 54-55) i *La casa de la palmera* (DLP1 núm. 64, 57). Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, 13 d'abril de 1919, dins *Epistolari*, 115, nota 3.

<sup>75</sup>Karl Marx i Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* [Manifest del Partit Comunista] (Londres, 1848). Per aprofundir en com Foucault tracta el concepte d'ideologia, vegeu Jorge Eduardo Flágel, «Foucault y el concepto de ideología» (treball presentat en les VI Jornades de Sociologia, Universitat Nacional de La Plata, 9 i 10 de desembre de 2010), [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5017/ev.5017.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5017/ev.5017.pdf). Segons l'autor, el filòsof es va desvincular d'aquest concepte, talment com ho va fer de la construcció estructura-superestructura materialista, per la dificultat que comportava integrar-lo en les seves reflexions sobre el poder.

l'estètica per esdevenir quelcom polític i social, alhora que es creava el punt de partida de l'avantguardisme com a postura cultural d'oposició ideològica i contestació política.<sup>76</sup> Molt hi tenia a veure que les relacions de força s'haguessin habilitat cada vegada més en l'ordre del poder polític.<sup>77</sup>

Fet aquest breu apunt sobre Courbet, –que permet copsar les avantguardes artístiques des d'un prisma un pèl diferent–, cal tornar a Miró, i és que durant aquell 1917, a més d'aquells retrats en els quals les protagonistes eren algunes dones de Siurana,<sup>78</sup> l'artista també «retrata» algunes de les seves amistats durant aquell procés d'enfrontament personal a la figura humana.<sup>79</sup> I així, a més del ja esmentat *Retrat d'Enric Cristòfol Ricart*,<sup>80</sup> també pinta el *Retrat de Francesc J. Ràfols* i el *Retrat de Vicens Nubiola*, així com el seu primer *Autoretrat* i el seu primer nu a l'oli, el *Nu de la flor i de l'ocell*.<sup>81</sup> L'any següent farà el *Retrat d'Heribert Casany*, el *Retrat de Ramon Sunyer* i el *Retrat de Joaneta Obrador*,<sup>82</sup> aquesta darrera, filla de la propietària de la pensió on s'allotjava Ricart.<sup>83</sup>

En aquests retrats de 1917 i 1918, l'estètica fauve predomina, una estètica que es barreja amb toc cubista, sobretot en els rostres, com en aquell de Joaneta Obrador, i que no s'allunya tant d'alguns rostres que es poden veure en les obres d'alguns dels expressionistes alemanys, potser pel gust compartit per les màscares d'altres civilitzacions.<sup>84</sup> No hi manca, tampoc, alguna referència òrfica o

<sup>76</sup>Per a una aproximació de l'obra de Courbet des de la perspectiva de les condicions socials i polítiques de la modernitat, vegeu T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1973). Vegeu també Victoria Combalá, «Courbet i la modernitat: les noves contradiccions de l'artista», *Enrahonar*, núm. 7-8 (1984): 55.

<sup>77</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 60-61.

<sup>78</sup>DLP1 núms. 51-52, 46.

<sup>79</sup>Malet, *Joan Miró* (1993), 7; Massot, *Joan Miró*, 100-101.

<sup>80</sup>DLP1 núm. 53, 47.

<sup>81</sup>DLP1 núm. 48, 44, DLP1 núm. 54, 48, DLP1 núm. 50, 47 i DLP1 núm. 59, 52-53. Aquestes quatre obres haurien sigut pintades entre l'octubre i el desembre de 1917. LBMC, 302. En la primera exposició individual que Miró va fer a les Galeries Dalmau de Barcelona, entre el 16 de febrer i el 3 de març de 1918, els retrats de Ricart, Ràfols i Nubiola no estaven a la venda. Vegeu Massot, *Joan Miró*, 127.

<sup>82</sup>DLP1 núm. 49, 44, DLP1 núm. 55, 49 i DLP1 núm. 58, 52. Per a més informació sobre el *Retrat de Heribert Casany*, vegeu Berta Jardí, *L'home del barret* (Barcelona: Univers, 2019). El retrat de Joaneta Obrador hauria sigut pintat a Barcelona entre l'abril i el maig de 1918. Laugier, «Notices des œuvres», 378, fig. 8.

<sup>83</sup>Massot, *Joan Miró*, 101.

<sup>84</sup>Més o menys coincidint amb els experiments amb el color d'Henri Matisse i André Derain, hi va haver una sèrie d'artistes a Alemanya, –sovint etiquetats com a expressionistes–, però també a Àustria (Egon Schiele, Oskar Kokoschka) i també a França (Amedeo Modigliani, Marc Chagall, Chaïm Soutine), i amb manifestacions en múltiples camps culturals (pintura, literatura, música, teatre), que busquaven privilegiar l'expressió, tot i que d'una manera força vinculada a la realitat social del moment. Com els fauves, aquests artistes també s'inspiraven en els postimpressionistes, així com en artistes com Edvard Munch i James Ensor, i en d'altres tipus d'art, com ara l'art medieval o l'art primitiu d'Àfrica i Oceania. A Alemanya, aquest moviment heterogeni es va organitzar principalment en dos grups, *Die Brücke* [El pont], fundat a Dresde el 1905, i *Der Blaue Reiter* [El genet blau], fundat a Munic el 1911. Les diferències entre els dos grups eren importants, i és que si els primers, entre els quals hi havia Ernst Ludwig Kirchner o Emile Nolde, es consideraven profetes revolucionaris i pretenien influir en la societat a través de l'art; els segons, entre els quals hi havia Vassili Kandinsky i Franz Marc, defugien la plasmació quasi fisiològica de l'emotivitat i optaven per una actitud més espiritual per tal de captar l'essència de la realitat a través de la purificació dels instints.

futurista, com aquelles que es poden veure, sobretot, en el retrat de Vicens Nubiola, i en el qual Miró decideix incorporar la figura humana dins d'una d'aquelles natures mortes de tall més cezannià que havia començat a fer cap al 1915, tal com ho demostren elements com la taula, el porró, les fruites o la torreta amb la flor.



4.5. Joan Miró. *Retrat de Vicens Nubiola* (1917)



4.6. Joan Miró. *Retrat de Joana Obrador* (1918)

En aquests retrats, a Ricart li posa la paleta que l'identifica com a pintor, a Casany, el taxi en referència al negoci familiar, i a Sunyer, una filigrana d'orfebreria; en tots ells, el símbol a l'esquerra. En el retrat de Joaneta Obrador, en canvi, ja no hi ha símbol, sinó un paper de paret amb una mostra de rombes i flors. També en el retrat de Sunyer hi pinta un tros de paper decorat amb petites flors. En el de Ricart enlloc de pintar-hi la decoració, hi havia enganxat una estampa japonesa. Així mateix, en el retrat de Ràfols hi pinta com diversos traços al voltant del bust, de color groc, taronja i verd, que donen una certa sensació d'aurèola, sensació que encara és més intensa en el seu autoretrat, en el qual el voltant de la figura queda ben delimitat per un traç groc que contrasta clarament amb el verd del fons.<sup>85</sup> En aquest autoretrat, Miró, hi apareix tot mudat, amb els llavis premuts, les galtes vermelles i la clenxa ben feta, una aparença que sembla tenir poc a veure amb aquell jove revolucionari que sembla ser en les cartes que escriu.<sup>86</sup> Un altre detall important; no se li veuen les mans, com tampoc se l'hi veuen a Ràfols ni a Joaneta Obrador, curiosament un dels elements més torbadors que es poden trobar en la resta de retrats.

<sup>85</sup>Massot, *Joan Miró*, 192-193. L'autor explica la broma que Ricart va fer a Miró quan ja eren a París, en en voler-li fer creure que tenia una aurèola al voltant del cap. La broma va acabar amb una visita a una pitonissa que li va confirmar que era un assenyalat del cel. Els amics es burlaven de Miró per allò dels alts designis que ell associava amb la seva creu al paladar. Vegeu I, cap. 2, nota 122.

<sup>86</sup>Massot, *Joan Miró*, 101. L'autor escriu: «Miró, la mirada fixa, els llavis contrets, vestit com un burgès empolainat, amb jaqueta, llacet i polida clenxa, els trets dibuixats com en les hieràtiques figures de les taules romàniques No sembla un pintor jove disposat a trencar els convencionalismes de la pintura, sinó l'home, ja gran, que hagues continuat la carrera de comptable a Dalmau i Oliveres.»

Que per a Miró aquests retrats són importants ho demostra que presenti dues d'aquestes pintures a la «Primera Exposició d'Art» que es fa al Palau de Belles Arts de Barcelona, del 10 de maig al 30 de juny de 1918, i en la qual pren part com a integrant de l'Agrupació Courbet, tot exposant en una de les sales del Cercle Artístic de Sant Lluc.<sup>87</sup> El dos retrats que hi presenta són el *Retrat d'Heribert Casany* i el *Retrat de Ramon Sunyer*. La tercera obra que presenta a l'Exposició d'Art del Palau de Belles Arts és *El molinet de cafè*,<sup>88</sup> l'única natura morta que pinta el 1918, i en la qual, amb uns tons ocres semblants als utilitzats per Picasso, Braque o Gris, s'hi representen diversos elements, com ara un molinet de cafè, una rajola de xocolata, un anunci d'una tenda on venen postals, una fruita i una pipa, element que també apareixia en aquell retrat de Vicens Nubiola. Aquell va ser el primer quadre que Miró va vendre.<sup>89</sup>

Tot i que s'ha remarcat la influència fauve dels retrats –o de xoc de sensacions que diria Matisse–,<sup>90</sup> cal tenir en compte que un dels primers a explorar les propietats expressives del color havia sigut Vincent van Gogh, aquell mateix van Gogh representant màxim dels sacrificis, amb qui Miró s'identificava tal com corrobora l'episodi sobre l'orella explicat a les memòries d'Anglada: «en Joan Miró, es reservava, no intervenia ni en les coses més minses, no conversava, sols una vegada va obrir la boca per dir-nos que li hauria plagut tallar-se una orella com féu l'artista van Gogh en un atac de bogeria.»<sup>91</sup> I és que els mestres, aquells que l'havien ajudat a arribar a la veritat, ara comencen a estar acompanyats pels pintors model, aquells justament dels quals els en parlava Galí; Cézanne en les natures mortes, van Gogh en els retrats.<sup>92</sup> Això explica que entre les lectures d'aquella època hi hagués la recopilació de les cartes de van Gogh a Émile Bernard, editada per

<sup>87</sup>Es tracta de la «Primera Exposició d'Art» al Palau de Belles Arts de Barcelona, del 10 de maig al 30 de juny de 1918. L'Agrupació Courbet (Miro, Ricart, Ràfols, Sala, Domingo i Espinal) hi va prendre part exposant en una de les sales del Cercle Artístic de Sant Lluc. Joan Miró hi va participar amb tres obres: *El Retrat d'Heribert Casany* (DLP1 núm. 49, 44), el *Retrat de Ramon Sunyer* (DLP1 núm. 55, 49) i *El molinet de cafè* (DLP1 núm. 56, 50). Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Barcelona, 11 de maig de 1918, dins *Epistolari*, 84, nota 11.

<sup>88</sup>DLP1 núm. 56, 50.

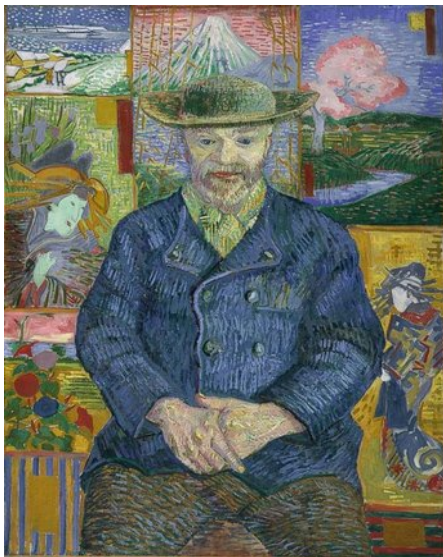
<sup>89</sup>Piza, «J. M. on Miró», citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 136. Piza li va demanar si recordava el primer quadre que havia venut i ell va respondre: «És clar! Representava un molinet de cafè i unes gran rajoles de xocolata, d'aquelles que es feien aleshores per al consum familiar.»

<sup>90</sup>Fauvisme és el nom que emmarca els experiments que van fer amb el color artistes com Henri Matisse, Maurice de Vlaminck i André Derain. El seu objectiu era, tot seguint un camí iniciat abans per Manet, van Gogh, Gauguin, els Nabis o Cézanne, aprofundir en les possibilitats expressives del color. Tot i que es pot considerar que el moviment va néixer l'estiu de 1905 a Cotlliure, on Matisse i Derain pintaven junts, molt hi va tenir a veure en aquest naixement, el repudi de la crítica de les obres presentades al Saló de 1905, quan el crític Louis Vauxcelles, en veure l'escultura d'estil italià de Marquet envoltada per obres dels fauves, va exclamar: «Vaja, Donatello entre les feres!». Cap al 1908-1909, els integrants del grup van emprendre camins diversos i van deixar de centrar-se en l'exploració de les possibilitats constructivistes del color.

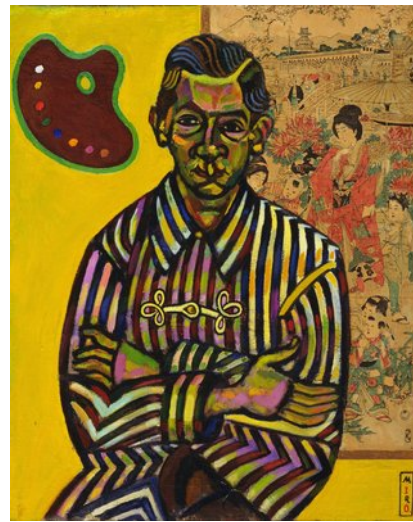
<sup>91</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 75.

<sup>92</sup>Erben, *El hombre y su obra*, 160.

Vollard. Bernard en el pròleg d'aquest llibre cita en sentit negatiu aquell famós «Fa falta el cop de puny» de Gauguin, frase que Miró acabarà fent seva en un sentit positiu.<sup>93</sup> Ara bé, Miró va fixar-se en alguna cosa més que en aquestes paraules, ja que observant aquests retrats es fa difícil no recordar els retrats que van Gogh havia pintat de Julien Tanguy, del carter Roulin i de la seva família, o també del doctor Paul Gachet, pels colors utilitzats, els fons, o la manera com es col·loquen els models. I element nogensmenys important, aquella estampa japonesa present en el retrat de Ricart, que també van Gogh va incorporar en aquell *Retrat de Père Tanguy* de 1887,<sup>94</sup> –i que reflectia la influència que l'art japonès exercia en la modernitat artística europea des de mitjan segle XIX, com a conseqüència directa de l'obertura dels ports comercials japonesos l'any 1860 i la conseqüent arribada d'estampes ukiyo-e a les principals ciutats europees–.



4.7. Vincent van Gogh. *Retrat de Père Tanguy* (1887)



4.8. Joan Miró. *Retrat d'Enric C. Ricart* (1917)

Així mateix, van Gogh també havia utilitzat elements com llibres, ampolles i pipes en algunes de les seves natures mortes i dels retrats, com també va fer Miró en algunes de les seves obres. I això sense oblidar aquelles *Flors* que Miró pinta el 1918, que es van reproduir a l'*Almanach de La Revista* de 1919, en la qual apareix aquell gerro decorat amb petits ocells i un ventall japonès,

<sup>93</sup>Ambroise Vollard, ed., *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard* (París: Ambroise Vollard, 1911), 38; LBMC, 301-302; Massot, *Joan Miró*, 125. Original en francès: «Il faut le coup de poing». A la biblioteca personal de l'artista s'hi poden trobar algunes obres dedicades a Vincent van Gogh, com ara Florent Fels, *Van Gogh* (París: Librairie Stock, 1924). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. I també Vincent van Gogh, *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo* (París: Gallimard, 1953). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma. A la Successió Miró de Palma hi ha un exemplar de Frank Elgar, *Van Gogh* (París: Hazan: 1958).

<sup>94</sup>Vincent van Gogh, *Retrat de Père Tanguy*, 1887, oli damunt tela, 92 × 75 cm., Musée Rodin, París, reproduïda a Montse Holgado, coord., *Van Gogh: Postimpressionisme* (Barcelona: Polígrafa, 2006), 27.

I. Jocs de carn i d'esperit

col·locat sobre un mantell de ratlles, –aquell mateix que surt en una fotografia del pintor d'aquella època en la qual es veu assegut en el seu taller–,<sup>95</sup> i del qual surten, exuberants, unes flors precioses en tons blaus, grocs, ataronjats i vermells, que ben bé podria ser una mena de fusió entre els gerros amb flors de van Gogh, i aquell *Le Vase bleu* de Cézanne.<sup>96</sup> Miró, però, va confessar a Raillard: «A Barcelona jo ja havia rebut un xoc, de Picabia, d'Apollinaire. Tots dos m'havien confirmat que la pintura no era tan sols els problemes plàstics. Per aquesta raó m'interessava més, per exemple, Van Gogh que no pas Cézanne. Durant força temps Cézanne em va fer malfiar, com també se n'havien malfiat Breton i Éluard.»<sup>97</sup>



4.9. Joan Miró. *Flors* (1918)



4.10. Joan Miró al taller de Barcelona, cap al 1918



4.11. Vincent van Gogh. *Gerro amb dotze gira-sols* (1888)



4.12. Paul Cézanne. *Le Vase bleu* (1885-1887)

<sup>95</sup>DLP1 núm. 61, 54; La Revista, *Almanach de La Revista* (Barcelona: Heinrich, 1919), 123, [https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev\\_a1919.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev_a1919.pdf). A LBMC, 300, fig. 5, s'hi reproduïx aquesta fotografia.

<sup>96</sup>Paul Cézanne, *Le Vase bleu*, 1885-1887, oli sobre tela, 61 × 51 cm., Musée d'Orsay, París, reproduïda a Montse Holgado, coord., *Cézanne: Impressionisme* (Barcelona: Polígrafa, 2006), 29.

<sup>97</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 51-52, 119. En aquestes converses, Miró també li va explicar a Raillard que havia jutjat malament a Cézanne i a Mondrian quan els havia valorat únicament pel fet plàstic.

Però el que és ben cert és que en aquests retrats hi ha una duresa més forta que la que hi ha en algunes de les natures mortes, cosa que fa inevitable pensar en un cert horror davant la figura humana i en la violència com a resposta a la torbació sentida, tal com assenyalava Dupin.<sup>98</sup> El mateix poeta, li va respondre en una línia similar a Massot quan aquest li va demanar per la violència i la crueltat en la figura humana, sobretot, en les dones: «En efecte els retrats són més durs que les natures mortes o els paisatges. Crec que devia tenir problemes d'afectivitat, de comunicació. I ell sempre va dir que li va costar molt fer-se acceptar, tant quan era petit, a l'escola, com quan va ser un jove pintor, i també en el si del grup surrealista. Era molt tímid, molt reservat, molt secret, no era gens ni mica algú que s'exterioritza fàcilment. Tenia un problema de relació humana amb les dones... És realment estranya la forma en què en aquesta època pintava homes i dones.»<sup>99</sup>

Per explicar aquella violència en la figura humana cal anar enrere en el temps fins al moment en què les relacions sexuals entre persones del mateix sexe es van convertir en un problema mèdic, polític i social a partir del segle XVIII, i l'amistat que hi podia haver entre aquestes persones del mateix sexe també va començar a ser posada en dubte com a relació culturalment acceptada.<sup>100</sup> I és que a partir del segle XIX, moment culminant d'aquell dispositiu que creava la sexualitat, es produeix una dispersió de les sexualitats, un reforçament de les formes fora de tot propòsit i una implantació múltiple de les «perversions»,<sup>101</sup> Les pràctiques sexuals conjugals, és a dir, el sistema de l'aliança legítima, fins aleshores fiscalitzat pel dret canònic, la pastoral cristiana i la llei civil, deixa de ser l'únic focus de vigilància i es veu modificat, d'una banda, perquè tot i que encara és la regla a seguir pel que fa a les pràctiques i els plaers, cada vegada se'n parla menys, –norma rigorosa, però alhora silenciosa–, i de l'altra, perquè es comencen a interrogar d'altres sexualitats, fins aleshores confuses, no considerades, o del tot indiferents, com ara la sexualitat dels bojos, la dels nens, la dels criminals o la d'aquells atrets pel mateix sexe; sexualitats perifèriques que just en aquell moment es converteixen en autònomes.<sup>102</sup> És així, que les lleis naturals del matrimoni i les immanents de la sexualitat es comencen a escriure en dos registres ben diferents; una cosa és el món de la infracció legal o moral, i l'altra, és el món de la perversió, d'aquells éssers tan pròxims als bojos i als

<sup>98</sup>Dupin, *Miró* (2004), 56-57.

<sup>99</sup>Jacques Dupin citat a Massot, *Joan Miró*, 333.

<sup>100</sup>Michel Foucault, «Michel Foucault, an Interview: Sex, Power, and the Politics of Identity», *The Advocate* 400 (1984), dins *The Essential Works, Ethics*, 163, 171. Entrevista realitzada per B. Gallagher i A. Wilson a Toronto el juny de 1982 en la qual el filòsof reflexionava sobre la sexualitat com a possibilitat creativa per a establir noves relacions, i no com a fatalitat.

<sup>101</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 24.

<sup>102</sup>*Ibid.*, 24-25.



delinqüents que havien deixat d'ésser simplement «llibertins» per convertir-se en una gran multitud; eren aquells marcats per la «bogeria moral», la «neurosi genital», l'«aberració del sentit genèsic», la «degeneració» i el «desequilibri psíquic».<sup>103</sup> Sexualitats perifèriques que en ser nombrades i incorporades com a perversions, van crear una nova especificació dels individus.<sup>104</sup> No es tracta de prohibir sinó de crear allò que es prohibeix. L'homosexual del segle XIX convertit en un personatge; un passat, una història i una infantesa, un caràcter, una forma de vida; així mateix una morfologia, amb una anatomia indiscreta i potser misteriosa fisiologia. Res del que ell és, escapa a la seva sexualitat. Està present en tot el seu ésser: subjacent en totes les seves conductes, ja que constitueix el seu principi insidiós i indefinidament actiu; inscrita sense vergonya en el seu rostre i el seu cos perquè consisteix en un secret que sempre es traïx. L'hi es consubstancial, no tant com un pecat en matèria de costums, sinó com una naturalesa singular.<sup>105</sup> De fet, el naixement de l'homosexualitat com a categoria psicològica, psiquiàtrica i mèdica cal situar-la a partir del famós article de Westphal sobre les «sensacions sexuals contràries», el 1870, i en el qual l'homosexualitat apareixia com una mena d'inversió interior d'allò masculí i d'allò femení, és a dir, una mena d'«androgínia interior», o d'un «hermafroditisme de l'ànima».<sup>106</sup> La mateixa operació servia per a la resta de perversos, i així, més que una exclusió d'aquestes mil sexualitats aberrants, hi ha, més aviat, especificació i solidificació regional de cadascuna d'elles. I és que al disseminar-les, es tractaria de sembrar-les en allò real i d'incorporar-les en l'individu.<sup>107</sup>

Múltiples estratègies que van més enllà d'una única estratègia vàlida per a tothom i enfocada a la funció reproductiva, així com a la seva forma heterosexual i adulta i la seva legitimitat matrimonial, la qual, alhora, no serveix per explicar aquells diversos dispositius de saber efectiu i de poder

---

<sup>103</sup>*Ibid.*, 26.

<sup>104</sup>*Ibid.*, 27.

<sup>105</sup>*Ibid.*, 28. Foucault, a *L'usage des plaisirs* (1984), explica que les relacions amb els nois joves havien sigut, per al pensament grec, un tema d'inquietud. Aquesta inquietud, però, tindria poc a veure amb el concepte d'homosexualitat modern. I és que els grecs no haurien oposat com dues opcions exclusives, l'amor envers el propi sexe i l'amor envers l'altre sexe. Per a ells, el desig no variava en funció del sexe de qui era desitjat. Cap als segles I i II, la necessitat d'abstinència, però, es va percebre cada vegada menys com una manera de donar els més alts valors espirituals a unes formes d'amor, i en canvi, més com el signe d'una imperfecció. Foucault, *El uso de los placeres*, 119, 122, 157.

<sup>106</sup>Karl Friedrich Otto Westphal, «Die Konträre Sexualempfindung: Symptom eines neuropathologischen (psychopathischen) Zustandes» [Les sensacions sexuals contràries], *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, núm. 2 (1869-1870): 73-108, citat a Foucault, *La voluntad de saber*, 28. Sobre l'homosexualitat en el context català i espanyol, vegeu Cleminson, *Anarquismo y sexualidad en España*, 175-193. L'autor analitza la influència de les teories propugnades des de la psicoanàlisi i la sexologia, que havien establert una taxonomia dels tipus sexuals a partir de dos grans conjunts teòrics que buscaven explicar la gènesis de la homosexualitat. Així, d'una banda hi havia els discursos biopatològics (Hirschfeld, Ellis i Marañón) que es relacionaven amb una homosexualitat-inversió innata, i els discursos psicològics, relacionats amb l'homosexualitat-perversió (Freud, Stekel, Hesnard, Adler). Això permetia un cert eclecticisme a l'hora de tractar l'homosexualitat, com per exemple en el cas del Dr. Martí Ibáñez que l'explicava, tant a partir de factors innats, com ambientals.

<sup>107</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 28.

productiu lligats als múltiples objectius i als múltiples mitjans d'unes polítiques sexuals que concernien a homes i dones, d'edats diferents i de classes socials diverses.<sup>108</sup> Cal recordar les figures d'aquestes diferents estratègies: la dona histèrica, el nen onanista, la parella eugènica i, el que més serveix per als retrats, l'adult pervers.<sup>109</sup>

Aquella violència en els retrats que Miró havia pintat dels seus amics, doncs, amagava justament això, el fet que l'artista, en interioritzar-los per tal d'exterioritzar-los, ja no es trobava amb un grup, sinó amb un individu que havia d'entrar en el seu interior, i aquest individu era del mateix sexe, cosa que contravenia tota norma. En els retrats hi ha violència perquè s'hi reflexiona sobre una relació d'amistat verdadera i sincera; una relació de reciprocitat,<sup>110</sup> i alhora, sobre un altre tipus de relació que té a veure amb aquells «pederastes», als quals Miró feia referència en les seves cartes i entrevistes.<sup>111</sup> Miró no tenia res a veure amb aquells joves homosexuals que refusaven el matrimoni o que descuidaven a la seva esposa,<sup>112</sup> i per això en les cartes d'aquests anys hi ha aquella referència constant a la virilitat, a ser ben mascles, i a parlar sobre noies, ja que són l'objecte del seu interès, com no podria ser d'altra manera; això sí, segons la norma.<sup>113</sup> De fet, les anècdotes sobre noies es remunten ben enrere, com aquella explicada per Pablo Vila-Sanjuán, el 1976, amb referència a les escapades que feien ell i Miró en acabar les classes del col·legi per anar a dir floretes a les alumnes del col·legi de monges que hi havia a prop, al carrer Bellafila. Fins i tot una vegada havien arribat a les mans perquè la noia que li agradava a Miró, –una morena d'ulls enlluernadors–, es fixava en el seu company.<sup>114</sup> O aquella altra explicada a Permanyer, a qui li va dir que s'aturava i picava l'ullet a les senyoretes que anaven a aprendre a cosir a la casa de màquines Singer, a prop del pis del Passatge del Crèdit, aquelles noies que semblaven peixos en un aquari.<sup>115</sup>

<sup>108</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 62.

<sup>109</sup>*Ibid.*, 63.

<sup>110</sup>Foucault, «On the Genealogy of Ethics», 257. En aquesta entrevista el filòsof aclareix que l'amistat és recíproca i que les relacions de sexualitat no ho són.

<sup>111</sup>Així, per exemple, en una carta dirigida a Pierre Matisse de 1936, Miró escriu: «En ces temps de pédérastes et de snobs il fallait taper très dur pour abattre cette bande d'imbécils.» (En aquests temps de pederastes i de snobs fa falta donar cops ben fort per tal de fer caure aquesta colla d'imbècils.) Joan Miró, Joan Miró a Pierre Matisse, París, 14 de desembre de 1936, dins *Pierre Matisse & Joan Miró: Ouvrir le feu: Correspondance croisée, 1933-1983*, ed. Élisabeth Sclauinck (París: L'Atelier contemporain, 2019), 92.

<sup>112</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 66.

<sup>113</sup>Algunes d'aquestes cartes poden ser: Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 22 de desembre de 1914, dins *Epistolari*, 41, Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Barcelona, 15 de març de 1915, dins *Epistolari*, 47, Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 73-74 o Joan Miró i Enric C. Ricart, Joan Miró i Enric C. Ricart a Bartomeu Ferrà, Barcelona, 18 de febrer de 1918, dins *Epistolari*, 79-80. En aquesta darrera carta, escrita a mitges entre Miró i Ricart, Miró parla d'una sevillana amb els cabells a la romana que voldria portar a Mallorca, i també fa referència a una lletera «molt rebonica» que treballa en una lleteria nova que han obert al carrer Canuda, i a qui, «per ser-li agradosos En Ricart li decora plats de crema amb dibuixos de flors i ocells».

<sup>114</sup>Pablo Vila-Sanjuán, citat a Massot, *Joan Miró*, 36.

<sup>115</sup>Massot, *Joan Miró*, 43.

Això explica que les cartes d'aquesta època dirigides a Anglada siguin un xic diferents a les que van dirigides als seus amics homes, ja que si bé l'amistat també és un tema que es menciona en aquestes cartes, la diferència és que, tant si ella és l'objecte del seu interès, com si no, s'hi vol fer present d'una manera que no és ben bé la mateixa amb què es fa present a Ricart o a Ferrà.<sup>116</sup> I així, si en les cartes que els dirigeix a ells, les paraules d'amistat sovint s'acompanyen d'alguna referència envers el sexe contrari que deixa ben clara la preferència de qui l'escriu; de ben segur que a Anglada no li parla mai de «garrofes»,<sup>117</sup> ni de «coneixença i flirt de grisettes».<sup>118</sup> Per això els retrats són violents, i és clar que sí, perquè Miró, l'heroi virtuós, reflexiona sobre la seva relació amb els homes, i per fer-ho, tria van Gogh i també aquella virilitat de la «mascle sang» del poema d'Emerson dedicat a l'amistat que enceta aquest capítol, autor, que a més, afegia sobre l'amistat: «Voldria que, tant com ulls i eloqüència, l'amistat tingués peus. Primer té d'arrelar-se en la terra, abans no 's vincli sobre la lluna.»<sup>119</sup> Miró va dir a Raillard: «És la terra, la terra: un cosa més forta que jo [...] jo tinc les arrels en aquesta terra [...] Mont-roig és la força que em nodreix. Mont-roig és el xoc preliminar, primitiu, on sempre retorno.»<sup>120</sup> Cal recordar, també, allò escrit en aquella carta a Ricart l'estiu de 1917: «i a mida que m'he anat tornant un escèptic en tot lo que'm voltava, m'he anat acostant mes a Deu, als Arbres i Muntanyes, i a Amistat. Un primitiu com aquella gent de Ciurana i un enamorat com el Dant.»<sup>121</sup> L'amistat, la terra, i la mascle sang de l'heroi virtuós.

---

<sup>116</sup>Com per exemple: Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 21 de juliol de 1915, dins *Epistolari*, 50-51, Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, 7 d'agost de 1915, dins *Epistolari*, 52-53, Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [maig de 1916], dins *Epistolari*, 56-57 o Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, Mont-roig, [18 de setembre de 1917], dins *Epistolari*, 70-71.

<sup>117</sup>«i encomanant-me el seu entusiasme al parlar dels vostres garrofers i de les vostres “garrofes” (o siguin noies) .» Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 73.

<sup>118</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, [Barcelona, novembre de 1919], dins *Epistolari*, 154.

<sup>119</sup>Emerson, «L'Amistat», 94.

<sup>120</sup> Raillard, *El color dels meus somnis*, 33.

<sup>121</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [26 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 65-66.

## 5. Jo i les altres

Que la sexualitat, com a dispositiu polític de poder de les societats modernes, s'articulava directament en els cossos,<sup>1</sup> ho demostra, també, la manera com els artistes moderns van tractar la temàtica dels nus, allunyant-los d'al·legories i simbolismes, i en canvi, presentant-los com a cossos de la seva època, la d'una societat burgesa que s'havia dotat d'una sexualitat que la singularitzava i la feia única. En aquest sentit, la pràctica artística no era aliena a bastir discursos sobre el cos com a element central en els processos de construcció de les identitats, –i en conseqüència, també en els processos de dominació i de resistència–. I mentre posava la sexualitat en el centre, també contribuïa a definir i mantenir els discursos sobre el que era normal i el que no ho era en l'ordre del desig, sobre el que era propi de cada gènere, i sobre quins eren els usos acceptables dels cossos.<sup>2</sup>

Ja Courbet feia evident allò de representar el propi temps en aquell *L'Atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*,<sup>3</sup> –aquell mateix quadre davant del qual Miró es va aturar al Louvre, mentre conversava amb Pierre Schneider, i del qual en va destacar la força física–,<sup>4</sup> quadre en què Courbet va realitzar tot un manifest pictòric il·lustrant les paraules escrites al seu amic i mecenes Alfred Bruyas amb referència a la proposta que li havia fet Napoleó III, a través del comissari de Belles Arts, Niewerkerke, la qual es relacionava amb la seva participació a l'Exposició Universal de 1855, i l'ofertament d'un patrocini directe amb la condició de complir uns requisits previs. Sobre l'assumpte, Courbet va escriure que estava rabiós per la

<sup>1</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 90.

<sup>2</sup>Sobre el gènere en el sentit butlerià, vegeu *Introducció*, nota 44. Vegeu també Marta Segarra, «Gènere, cos i sexualitat en els estudis literaris i culturals», dins *Gènere i sexualitat en la cultura catalana*, ed. Josep Anton Fernández Montolí (Barcelona: UOC, 2013).

<sup>3</sup>Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, oli sobre tela, 361 × 598 cm., Musée d'Orsay, París, reproduïda a Delphi Classics, *Gustave Courbet* (Hastings: Delphi, 2019), 145.

<sup>4</sup>Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre* (París: Denoël, 1972), 135-136. Miró va proposar a Schneider quedar-se una estona admirant les obres de Courbet, un dels grans en la història de l'art, entre les quals hi havia *Un enterrement à Ornans*, de la qual va afirmar que era salvatge, brutal, i alhora, delicada. o *La Vague*, obra davant la qual es va mostrar impressionat per la força que desprenia. Miró va parlar d'aquesta visita al Louvre a Picon, a qui li va explicar que Courbet havia sigut molt important per a ell. Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 23. Pel que fa a les obres de Courbet, són: Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, oli sobre tela, 315 × 668 cm., Musée d'Orsay, París, reproduïda a Delphi Classics, *Gustave Courbet*, 382, i Gustave Courbet, *La Mer orageuse (La Vague)*, 1870, oli sobre tela, 116,5 × 160 cm., Musée d'Orsay, París, reproduïda a Delphi Classics, *Gustave Courbet*, 673.

proposició, i que ell era l'únic jutge de la seva pintura, i que s'havia dedicat a la pintura per conquerir la seva llibertat intel·lectual, cosa que havia aconseguit estudiant la tradició per tal d'alliberar-se'n.<sup>5</sup> El quadre va ser refusat pel jurat del Saló i es va convertir en el protagonista de l'exposició particular que ell mateix va organitzar al marge de l'Exposició Universal de 1855. En aquell quadre hi havia representats, a la dreta, aquells relacionats amb el món de l'art, i a l'esquerra, el món de la vida trivial; el poble, la misèria i la riquesa, els explotats i els explotadors.<sup>6</sup>

Pel que fa a la model d'aquella al·legoria, es tractava d'una dona de carn i ossos que quedava alliberada de les normes acadèmiques, però alhora també era aquella dona investida per la sexualitat, que Courbet també «utilitzava» per mostrar la seva destresa i autoritat. Nova forma d'aquella sexualitat moderna i nova manera d'obtenir plaer mentre es mostrava i deia allò que estava prohibit, ja que l'eficàcia del poder rau justament en la seva invisibilitat, i quadres com *L'Origine du monde* del mateix Courbet,<sup>7</sup> i encara abans, *Le Déjeuner sur l'herbe* i *Olympia* de Manet,<sup>8</sup> retrataven aquella sexualitat burgesa, i també un sistema artístic que s'hi relacionava,<sup>9</sup> el qual en refusar-les i trobar-les escandaloses, encara atorgava més poder al sexe mentre reforçava la idea d'aquella repressió que el diferenciava com a classe.

<sup>5</sup>Combalía, «Courbet i la modernitat», 54.

<sup>6</sup>Ja que Courbet no va poder mostrar l'obra al Saló, va decidir aixecar un «Pavelló del Realisme» en forma de carpa de circ, en un terreny que hi havia just davant de l'entrada a l'Exposició. Allà hi va exposar els seus quadres nous i les obres anteriors més polèmiques, robant així en certa manera el protagonisme dels pintors oficialment reconeguts com Jean Auguste Dominique Ingres o Eugène Delacroix. de tota manera, l'assistència de públic va ser escassa i els crítics es van mostrar força indiferents.

<sup>7</sup>Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, oli sobre tela, 46 × 55 cm., Musée d'Orsay, París, reproduïda a Delphi Classics, *Gustave Courbet*, 216.

<sup>8</sup>Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, oli sobre tela, 207 × 265 cm., Musée d'Orsay, París, Édouard Manet, *Olympia*, 1863, oli sobre tela, 130,5 × 191 cm., Musée d'Orsay, París. Ambdues reproduïdes a Montse Holgado, coord. *Manet: Realisme* (Barcelona: Polígrafa, 2006), 15-17. Si Courbet representava en les seves obres l'entorn rural, Édouard Manet representava l'entorn urbà amb una tècnica lleugera i brillant. Potser per això és qui millor il·lustrava aquelles paraules de Baudelaire sobre la modernitat. I és que Manet, com a bon *flâneur*, s'interessava per la vida i la natura dels nombrosos arquetips humans sorgits a París, la ciutat transformada pel pla Haussmann entre el 1853 i el 1870, una ciutat on s'establien noves maneres de viure individualment i col·lectivament, i en la qual s'havien destruït els vestigis del passat per tal de poder esdevenir el reflex de la vida burgesa, amb els seus grans bulevards i parcs, cafès, botigues, escoles, mercats, estacions, mentre els més míser i alienats eren desplaçats cap a les afores de la ciutat. En aquest sentit, Bernard Marcadé apunta que obres de Courbet com *L'Origine du monde* serien una mena de resposta a *Le Déjeuner sur l'herbe* i *Olympia* de Manet. I mentre Manet interrogaria el «fora de camp» de la pintura, Courbet intentaria abolir la distància que el separa d'allò que pinta. Bernard Marcadé, «Le devenir-femme de l'art», dins *Féminin-masculin: Le sexe de l'art*, dirs. Marie-Laure Bernadac i Bernard Marcadé (París: Gallimard-Electa, 1995), 23-24.

<sup>9</sup>Que tant obres de Manet, com anteriorment de Courbet, fossin rebutjades pel Saló, posa de manifest que el públic no era capaç de jutjar segons els criteris que l'art modern els imposava, centrats en l'originalitat, l'autenticitat i la transgressió de fronteres, –amb el conseqüent rebuig del públic i la conseqüent integració de la crítica–. Es tractava d'un nou model de judici de les obres que evidenciava una nova manera de fer en el món de l'art, en la qual discernir la novetat es feia imprescindible. En aquest sentit, el primer «Salon des Refusés» de 1863, on s'exposa justament *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet és una mostra de com la centralitat de la institució acadèmica s'anava desfent i s'imposava un nou sistema en el qual predominava la descentralització de l'organització comercial, l'exposició independent i la figura del marxant empresari com a essencial en aquest sistema.

En realitat, artistes com Courbet, Manet, o també Zola, amb aquella novel·la seva titulada *Nana* (1880) que protagonitzava una cortesana, eren com aquell autor anònim de *My Secret Life* de finals del segle XIX que es dedicava a fer allò que justament s'havia demanat fer ja des del segle XVII, és a dir, explicar amb més o menys luxe de detalls tot allò que tenia a veure amb la pràctica sexual. I així, talment com aquell home anglès, més que dissidents d'aquell silenci i pudor burgesos, serien els seus representants més directes en aquella comminació a parlar de sexe. L'accident hauria sigut aquell puritanisme burgès, el qual era en realitat, un desplaçament tàctic pel que feia al desplaçament del discurs del sexe.<sup>10</sup> També havien seguit el mateix camí Cézanne, Renoir o Matisse, i més endavant també tots aquells altres avantguardistes que tenien la sexualitat com a temàtica central, que al mateix temps, s'encaparraven a utilitzar el nu com a camp d'exploració formal, i potser sense ser del tot conscients, que en realitat estaven parlant de sexe; objectiu clau del dispositiu de sexualitat.

Però aquests quadres també posen de manifest que quan es tractava de parlar de sexualitat, el protagonisme absolut era per al cos de les dones, un cos que s'identificava totalment amb la sexualitat,<sup>11</sup> qüestió que tenia molt a veure amb aquell procés definit per Foucault com d'«histerització del cos de la dona», aquell triple procés a partir del qual el cos de la dona va ser analitzat com un cos integralment saturat de sexualitat, va ser integrat, sota l'efecte d'una patologia que l'hi seria intrínseca, en el camp de les pràctiques mèdiques; i per últim, va ser posat en comunicació orgànica amb el cos social, l'espai familiar i la vida dels nens. I la Mare, amb la seva imatge negativa que era la «dona nerviosa», constituïa la forma més visible d'aquella histerització.<sup>12</sup> I és que cal tenir en compte que el personatge envaït en primer lloc pel dispositiu de sexualitat, un dels primers en veure's «sexualitzat», va ser la dona «ociosa», en els límits d'allò «mundà», –on havia de figurar sempre com un valor–, i de la família, –on se li assignava un nou lot d'obligacions conjugals i maternals–. Així havia aparegut la dona «nerviosa», la dona que sofria de «vapors».<sup>13</sup>

<sup>10</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 15-16. Pel que fa a les obres esmentades, són: Émile Zola, *Nana* (París: Georges Charpentier, 1880) i *My Secret Life* ([Brussel·les]: [Auguste Brancart], 1888).

<sup>11</sup>Per aprofundir més sobre l'evolució de les representacions dels cossos i del desig masculí i femení en l'art de les societats occidentals, vegeu Daniela Hammer-Tugendhat, «Art, Sexuality, and Gender Constructions in Western Culture», trad. Michael Zanghi, *Art in Translation* 4, núm. 3 (2012): 361-82.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613112X13376070683397>. En aquest article, els autors reflexionen sobre com, des del Renaixement, el cos i el desig masculí havien sigut cada vegada més invisibilitzats, fent que la sexualitat es representés únicament a través del cos femení. Aquesta asimetria no hauria sigut diferent en l'art d'avantguarda, perpetuant d'aquesta manera la idea de l'home associat a la intel·ligència i l'acció, i la dona a la sexualitat i la passivitat.

<sup>12</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 62.

<sup>13</sup>*Ibid.*, 72.

Això explicaria aquells dos registres de saber ben diferenciats apareguts durant tot el segle XIX, d'una banda, el que feia referència a la biologia de la reproducció, el qual es desenvolupava de manera continua segons una normativitat científica, i de l'altra, el de la medicina del sexe, que obeïa a unes regles de formació ben diferents, i que en realitat responia a una obstinada voluntat de no saber. És en aquest darrer que es situen els treballs del neuròleg Charcot, un dels principals investigadors sobre la histèria, amb les seves demostracions dramàtiques de pacients «histèriques» davant d'un amfiteatre ple a l'hospital de la Salpêtrière de Paris, on prestava serveis des de 1862; i on es tractava de produir la veritat sobre el sexe, encara que a l'últim moment calgués emmascarar-la.<sup>14</sup> Entre els assistents, hi havia Sigmund Freud, que va quedar força impressionat; faltava poc per a la psicoanàlisi, molt centrada en la relació entre fill i mare, i l'anàlisi del comportament psicològic de les dones, i també per aquells estudis sobre la histèria, publicats conjuntament amb Josef Breuer.<sup>15</sup>

Però tot allò comportava una consideració de la dona com a ésser no autònom, no apte per al coneixement, i totalment supeditat a l'home, que era força evident, tal com assenyala Butler, a les albaides de la modernitat en aquelles produccions discursives de René Descartes sobre les diferències ontològiques entre ànima/consciència/ment i cos, –temàtica que ja havia tractat Plató i que més endavant van seguir Edmund Husserl o Jean Paul Sartre–, en les quals s'hi indicava la superioritat de tot allò interior sobre la corporeïtat, i que alhora ja tenien a veure amb la creació, el manteniment i la racionalització de la jerarquia dels gèneres.<sup>16</sup> Com també ho feien aquells escrits de d'Immanuel Kant que legitimaven la natural desigualtat sexual, i exclouïen les dones com a subjectes de raó universal, o els de Jean-Jacques Rousseau, un camí que més endavant seguiran pensadors com Arthur Schopenhauer que presentava una dona mentidera, pecadora, l'existència de la qual només serviria per a la multiplicació de l'espècie.<sup>17</sup> No quedava massa lluny Charles Darwin i la seva visió evolutiva d'una dona com a ésser de gran instint maternal innat, situada per sota de

---

<sup>14</sup>*Ibid.*, 34-35.

<sup>15</sup>Josef Breuer i Sigmund Freud, *Studien über Hysterie* [Estudis sobre la histèria] (Viena: Franz Deuticke, 1895).

<sup>16</sup>Butler, *El gènere en disputa*, 64.

<sup>17</sup>Pel que fa a Immanuel Kant cal citar obres com *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Observacions sobre el bell i el sublim] (Königsberg; Johann Jacob Kanter, 1764). Així mateix, Jean-Jacques Rousseau en aquell *Émile, ou De l'éducation* (La Haia: Jean Néaulme, 1762), presentava un personatge femení educat per a la dependència i total sotmetiment al personatge masculí. Tot i que seria Arthur Schopenhauer un dels pensadors que més depreciaria les dones, tal com es pot veure en *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften* [Parerga i Paralipomena: Escrits filosòfics menors] (Berlín: A. W. Hayn, 1851). El pensament de Schopenhauer va influir en d'altres autors com ara Nietzsche, que també era força misogin.

l'home i més pròxima a l'animal i a les races primitives, o tots aquells treballs que des de les ciències socials apostaven per la necessària subordinació de les dones.<sup>18</sup>

És obvi que tots aquests discursos, alhora que desplegaven la sexualitat, construïen, mantenien i reforçaven grans diferències entre els sexes, les races, les classes socials, i també, les diferents cultures, és a dir, bastien pràctiques divisòries que oferien noves formes d'objectivació dels subjectes,<sup>19</sup> alhora que establien la seva «normalitat» en la dicotomia home i dona, –preservant-ne la superioritat del primer sobre la segona–, i en la pràctica heterosexual com a única lícita. Molt probablement hi tenia a veure allò que s'ha dit sobre que el dispositiu de sexualitat s'hagués desplegat justament sobre el dispositiu d'aliança, en el qual es feia necessària una matriu d'intel·ligibilitat que instaurava, mantenia i donava coherència i continuïtat a unes determinades relacions entre sexe, gènere, pràctica sexual i desig, que en aquest cas, i per allò de l'interès en el lligam entre dues persones d'estatut definit, i la seva reproducció, s'apuntalava en la dicotomia home i dona i en l'única pràctica sexual que assegurava aquesta reproducció.<sup>20</sup> La família, doncs, gràcies a la seva capacitat d'insularitat i una manera de ser heteromorfa respecte d'altres mecanismes de poder, va esdevenir un suport privilegiat per aquell control malthusià de la natalitat, per a les

---

<sup>18</sup>Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (Londres: John Murray, 1871). Altres exemples pel que fa a la definició d'una metafísica dels sexes o a una diferència essencial i natural entre les dones i els homes que definiria les seves especificitats, podrien ser, per exemple, els de l'historiador i sociòleg francès Jules Michelet, que en obres com *La Femme* (París: Hachette, 1860), associava les dones als fenòmens periòdics de la natura tot considerant la menstruació un misteri natural que debilitava a la dona permanentment. També Havelock Ellis a *Man and Woman: A Study of Secondary and Tertiary Sexual Characteristics* (Londres, 1894) estudiava les diferències anatòmiques, fisiològiques i cranials que hi havia entre homes i dones, i que servien per a legitimar la inferioritat de la dona. Tot i que sens dubte un dels textos més sagnants pel que fa a la inferioritat de la dona és «Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes [La inferioritat mental de la dona]», *Sammlung zwangloser Abhandlungen aus dem Gebiete der Nerven- und Geisteskrankheiten*, núm. 3 (1901), del neuròleg alemany Paul Julius Moebius, qui argumentava aquesta inferioritat a partir de les diferències en el pes cerebral i la constitució física de les dones, molt més dèbil que la dels homes. Així mateix, el sociòleg francès Émile Durkheim a *Le Suicide; Étude de sociologie* (París: Félix Alcan, 1897) relacionava la necessària subordinació de les dones amb la cohesió social. Pel que fa al sociòleg alemany Georg Simmel, que reconeixia la dominació social i cultural dels homes i assenyalava la diferència natural de les dones, creia que la complementarietat entre homes i dones era necessària per al desenvolupament social. Pel que fa a aquest darrer, va ser el filòsof Ortega y Gasset qui el va donar a conèixer a Espanya durant els anys vint amb la traducció d'assajos com «Lo masculino y lo femenino» a la *Revista de Occidente*, Georg Simmel, «Lo masculino y lo femenino: Para una psicología de los sexos», *Revista de Occidente*, núm. 5 (novembre 1923): 218-236, i núm. 6 (desembre 1923): 336-363. Els assajos de Simmel estaven recollits a Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (Leipzig: Werner Klinkhardt, 1911). Amb tot, la posició d'Ortega y Gasset era més simple que l'exposada en les tesis del sociòleg alemany. Les dones, per Ortega y Gasset eren éssers humans però d'un nivell inferior que els homes, cosa que implicava que qualsevol aspiració a la igualtat era impossible. Val a dir que la Primera Guerra Mundial, va tenir clars efectes sobre molts d'aquests discursos defensors de la inferioritat de les dones com a éssers defectuosos i no prou capacitats, ja que es demostrava que les dones podien fer totes aquelles feines que fins aleshores eren tipificades com a «masculines».

<sup>19</sup>Morey, «La cuestión del método», 20-21.

<sup>20</sup>Butler, *El género en disputa*, 292, nota 6. En aquesta nota Butler explica que la matriu heterosexual seria una matriu a través de la qual es naturalitzarien cossos, gèneres i desitjos, és a dir, un model discursiu d'intel·ligibilitat del gènere, el qual assumeix que per tal que els cossos siguin coherents i tinguin sentit hi ha d'haver un sexe estable expressat mitjançant un gènere estable (masculí expressa home, femení expressa dona) que es defineix històricament i per oposició mitjançant la pràctica obligatòria de l'heterosexualitat. Vegeu també *Introducció*, notes 44, 48.



incitacions d'augment de la població, per a la medicalització del sexe i per a la psiquiatrització de les seves formes no genitals. I així aquesta cèl·lula monògama i conjugal, també era una xarxa de plaers i poders articulats en punts múltiples i amb unes relacions que es transformaven contínuament.<sup>21</sup> I és que l'objectiu principal del dispositiu de sexualitat no era la reproducció, sinó el d'innovar, inventar, penetrar els cossos d'una manera cada vegada més detallada, alhora que controlar les poblacions de manera cada vegada més global,<sup>22</sup> cosa que resultava en la producció de noves categories identificatives que posaven de manifest el caràcter no essencial d'aquestes «possibles» categories quan aquestes esdevenien paradoxals o ambigües. Només cal pensar en com algunes de les obres de Marcel Duchamp, Claude Cahun, Francis Picabia o Man Ray es relacionaven amb una problematització i una desestabilització de les categories de gènere, tal com havia fet també Apollinaire amb aquell drama surrealista en dos actes, *Les mamelles de Tirésias*, de 1917, en la qual l'autor reflexionava sobre el seu propi gènere i la seva pròpia sexualitat mentre feia al·lusió a la inversió dels gèneres i a la procreació masculina,<sup>23</sup> aquella obra anteriorment esmentada, en la qual l'heroïna protagonista refusava els seus deures procreadors per convertir-se en home, i obligava al seu marit a transvestir-se i a rellevar-la en la funció procreadora, per tal d'acomplir amb la manca de naixements pròpia d'un país en guerra; tasca que com no podia ser d'altra manera, acaba fent molt millor que la protagonista, i que fa que aquesta acabi penedint-se de la decisió inicial.

Miró no era diferent pel que feia a aquells discursos sobre el sexe, sobretot quan dibuixava nus, ja que era el que el posava en contacte més directe amb aquell cos investit i travessat per la sexualitat. Dibuixava cossos de dones, que segons tocava i com a home, havien de ser l'objecte del seu desig, un desig que cal recordar, no estava exempt de torbació i que mitigava el fet que allò fos un ús acceptable del cos de l'altre, cosa que facilitava que el pogués traspasar a la tela. A l'ombra quedaven els dibuixos d'homes nus, que de cap manera podien representar-se en un quadre sense que allò comprometés la identitat de l'artista en termes de sexualitat i de gènere. Així, doncs, els nus eren, d'una banda, el reforç un xic problemàtic, –per allò del desig que calia erradicar per no ser un pecador–, d'aquella heterosexualitat normativa que exigia el sistema d'aliança, però d'altra banda, també el desgavell i la por que comportaven aquells nous gèneres i sexualitats perifèrics sorgits del

<sup>21</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 29, 59.

<sup>22</sup>*Ibid.*, 63-64.

<sup>23</sup>Per a més informació sobre la relació entre l'autoria artística i la identitat de gènere en els moviments dadà i surrealistes, vegeu Dawn Ades, «Surrealism, Male-Female», dins *Surrealism: Desire Unbound*, dir. Jennifer Mundy (Londres: Tate, 2001), 171-201 i Nancy Ring, «New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the United States, 1913-1921» (Tesi doctoral, Northwestern University, 1991).

dispositiu de sexualitat,<sup>24</sup> Vet aquí el desassossec. S'hi afegia una experiència personal, una experiència traumàtica que el mateix artista va explicar a Permanyer i que aquest rememora de la següent manera: «En el moment de néixer, Joan Miró va ser rebut amb un despectiu “Jo volia una nena!”, i restà abandonat, despullat i tremolant damunt el marbre gèlid. Amb aquests termes em confessava, amb els ulls entristits i els llavis premuts, la seva arribada al món.»<sup>25</sup> Miró, a qui li havien dit que no era una nena, s'anava construint com a home també a través d'aquells nus, que sovint complementava amb un autoretrat, tot insistint en un jo que era diferent d'aquell altre que l'ajudava a construir-se com a jo. I la manera com es construïa, tot reflexionant sobre ell mateix, però també presentant i representant el context del qual formava part, –és a dir aquell món de relacions, pràctiques, discursos i normes, que tot i no haver triat, el constituïen–, era del tot intel·ligible i sense espai per a transgressions, tot i que sí per a innovacions formals.

Com ja s'ha explicat, Miró, –que el 1920, durant el seu primer viatge a París, enviaria una postal il·lustrada, justament, amb l'*Oympia* de Manet–,<sup>26</sup> havia començat a dibuixar nus el 1915, al Cercle de Sant Lluc, uns nus que, cap al 1917, havien passat de ser imponents i de contorns gruixuts, a ser més gràcils i arrodonits, fins a esdevenir força ben definits, i fins i tot acadèmics, cap al 1919 i el 1920.<sup>27</sup> És el 1917, moment en què entra en contacte amb el món de les avantguardes i que comença a fer aquelles sortides al Paral·lel, que decideix traspasar la figura humana cap a la tela, amb els retrats i també amb el seu primer nu; és el *Nu de la flor i de l'ocell*,<sup>28</sup> una tela que segons consta en el catàleg de la primera exposició individual que l'artista farà a les Galeries Dalmau entre el 16 de febrer i el 3 de març de 1918,<sup>29</sup> estava valorat en dues-centes pessetes. No és l'únic nu que s'exposarà, ja que n'hi haurà dos més, dos pastels, que es van valorar en cinquanta pessetes cadascun,<sup>30</sup> i que podien estar relacionats amb aquell *Nu assegut de perfil* que va aparèixer reproduït a la coberta del primer número de la revista *Arc-voltaic*, el febrer de 1918,<sup>31</sup>

<sup>24</sup>Abans que Butler, la teòrica del feminisme, Teresa de Lauretis, va desenvolupar la seva idea de les «tecnologies del gènere», anant més enllà de Foucault, tot analitzant com els discursos i pràctiques de la sexualitat «investien» de manera diferent a homes i dones. Per a de Lauretis, el gènere, com la sexualitat, no era cap propietat del cos, sinó que es tractava de representacions o auto-representacions, no exemptes de conflicte, que s'incorporarien a través de la interpel·lació, i serien producte, tant de variades tecnologies socials, discursos institucionalitzats, epistemologies, pràctiques crítiques –entre les quals hi hauria el feminisme–, i pràctiques culturals, com de la vida quotidiana. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Action* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

<sup>25</sup>Lluís Permanyer, *Miró: La vida d'una passió* (Barcelona: Edicions de 1984, 2003), 12.

<sup>26</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 13 d'abril de 1920, dins *Epistolari*, 180.

<sup>27</sup>Vegeu I, cap. 3, notes 33, 54, 60.

<sup>28</sup>DLP1 núm. 59, 52-53.

<sup>29</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; LBMC, 303. Entre el 16 de febrer i el 3 de març de 1918 es va organitzar la primera exposició individual de l'artista a les Galeries Dalmau de Barcelona.

<sup>30</sup>Massot, *Joan Miró*, 127. En aquesta pàgina s'hi reproduïx el catàleg de l'exposició amb els preus de les obres. Els números d'aquestes tres obres eren el 44, el 49 i el 50.

<sup>31</sup>DLD1 núm. 153, 81. Vegeu I, cap. 3, nota 56.

Aquest nu, –que pot fer pensar, per la manera com està col·locada la model, en *La Berceuse* de van Gogh–,<sup>32</sup> s'assembla força a un dibuix fet amb llapis de la mateixa època, per la posició de la model, asseguda com la del quadre, i també per la semblança física: la cara, els cabells del serrell, –qui sap si prelude d'aquells tres cabells que Miró va posar en moltes de les seves pintures posteriors–, la posició de les espatlles, els pits, la panxa o els malucs.<sup>33</sup> Amb tot, val a dir que en el dibuix s'hi observa un traç més angulós, com definint un cos amb els músculs més marcats, tal com ho mostren aquells genolls i colzes punxeguts, que en canvi, en la pintura són tot arrodoniment. També és diferent l'orientació, –una mira cap a la dreta, l'altra cap a l'esquerra–, i si en el dibuix, la model sembla que aguanta quelcom amb la mà dreta, mentre amb l'esquerra agafa la superfície sobre la qual està asseguda, en la pintura, en canvi, la mà esquerra aguanta una margarida, que és observada de ben a prop per un petit ocell que s'hi acosta amb el bec, mentre la mà dreta reposa suaument sobre la cuixa, com volent acaronar l'ocell.



5.1. Joan Miró. *Nu de la flor i de l'ocell* (1917)



5.3. Vincent van Gogh. *La Berceuse* (1889)



5.2. Joan Miró. *Nu femení* (1917-1918)

Tal com assenyala Dupin, el rostre d'aquesta noia, –que el poeta creu que és la mateixa model que la del *Nu dempeus* de 1918–,<sup>34</sup> s'assembla força al rostre d'aquelles dones de les pintures fetes a Siurana l'estiu de 1917, *Siurana, dones jugant a cartes* i *Siurana, la Maria*,<sup>35</sup> un rostre de dona

<sup>32</sup>Vincent van Gogh, *La Berceuse (Augustine Roulin)*, 1889, oli sobre tela, 93 × 74 cm., The Metropolitan Museum of Art, Nova York, reproduïda a Vollard, *Léttres de Vincent Van Gogh a Émile Bernard*, 157.

<sup>33</sup>MOJM núm. 142, 62. Es tracta del dibuix FJM 417 (quadern FJM 366-418), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquest dibuix està datat entre el 1917 i el 1918.

<sup>34</sup>DLP1 núm. 57, 50-51; Dupin, *Miró* (2004), 60.

<sup>35</sup>DLP1 núms. 51-52, 46.

mediterrània que ell defineix com l'arquetip d'una iconografia íntima, i que alhora recorda força al rostre del pintor: cap rodó, galtes prominents, front sortit, barbata rodona i ben marcada, nas fi i recte, boca petita i ben dibuixada, i uns ulls, que com en els retrats, barregen l'allargat oriental i els ulls dels frescos romànics.<sup>36</sup> Si Dupin té raó, la model d'aquesta tela va ser la Trini, tal com escriu el mateix Miró en una carta a Ricart del maig de 1918: «A primers de la semana vinenta començarem amb en Ràfols un nú de la Trini. Jo faré una tela de 1'20 × 1'52. A veure si'n sortiré.»<sup>37</sup> Es tractava del *Nu dempeus*, però no era la primera vegada que el seu amic Ràfols i ell treballaven amb model en el taller, tal com es pot veure en una carta del setembre de 1917, justament l'any que va pintar el *Nu de la flor i de l'ocell*, i en la qual li demana: «Heu treballat forsa al taller? Estaria molt content de que l'haguessiu aprofitat. A veure si aquet hivern fem com el passat unint-nos pera fer model.»<sup>38</sup>

Però a banda de la semblança del rostre d'aquesta noia amb el del pintor, es poden trobar altres paral·lelismes entre aquesta obra i el primer *Autoretrat* de Miró,<sup>39</sup> que també és d'aquest mateix 1917, com ara la manera com està pintat el fons en les dues teles. En la de l'*Autoretrat*, amb uns tons verds que contrasten amb el color groc que delimita una aureola al voltant de l'artista; en el del nu, amb uns tons verds quasi engolits per uns tons blaus que envolten la figura, i que en algun punt, com just darrere de l'espatlla esquerra, simulen l'acabament d'una flama. Vist d'aquesta manera, aquest nu té unes connotacions quasi bé religioses, cosa que encara reforça més aquella tela de colors verds i liles, sobre la qual s'asseu la model, com si fos una mena de tron, o fins i tot, un mantell que abans cobria la noia i que ara ha caigut sobre el seient. Cal recordar que és el moment de l'heroi virtuós, d'aquell Dant enamorat de Beatriu devot de Déu i l'amistat. És per això que aquell «aucell» i aquella flor poden ser llegits també, com una transposició simbòlica d'un home i d'una dona, en la qual l'ocell seria el mateix Miró, i la flor, Anglada.<sup>40</sup> Una mirada espiritual que manlleua

<sup>36</sup>Dupin, *Miró* (2004), 58.

<sup>37</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de maig de 1918, dins *Epistolari*, 85.

<sup>38</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols. Mont-roig, 13 de setembre de 1917, dins *Epistolari*, 69.

<sup>39</sup>DLP1 núm. 50, 45.

<sup>40</sup>Diversos autors han reflexionat sobre l'equiparació de l'artista amb l'ocell. Dupin es demana davant la insistència de l'artista en el tema de la dona i l'ocell, si la primera no serà la deessa mare, familiar i embruixadora, i l'ocell, el propi pintor, que buscaria la seva empara, però sobretot, la potència del vol i la intensitat del cant. Dupin, *Miró* (2004), 354. Cirici assenyala que la morfologia de l'ocell sovint s'intercanvia amb la de la feminitat, fent-los equivalents. Alexandre Cirici Pellicer, *Miró mirall*, trad. Pere Gimferrer, 2<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Polígrafa, 1985), 121. Penrose assenyala que una de les metàfores més utilitzades per Miró a l'hora de representar la dona és l'ocell, tot associant-la a la divinitat, a la foscor i a la mort. Penrose, *Miró* (1991), 94-95. Lubar, i tot referint-se a la pintura-poema *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* de 1927 (DLP1 núm. 262, 197), explica que en la tradició mediterrània, l'ocell és un element fàl·lic, mentre que l'abella té una clara associació amb la dona, essent l'abella reina la progenitora per excel·lència. Lubar, «Los pájaros y las abejas», 33-34. Erben, reflexionant sobre una obra de 1944, *Dona i ocell davant del sol* (DLP3 núm. 664, 23), associa la dona a la vitalitat, la poesia i la sexualitat, símbol complex, deessa i dimoni. L'ocell la contrarestarà de manera frívola i alegre, i el sol com a força i victòria sobre la foscor de la realitat opressiva. Erben, *El hombre y su obra*, 114.

### I. Jocs de carn i d'esperit

del nu qualsevol impuresa de la carn, i que recorden les paraules de Matisse a les «Notes d'un peïntre» de 1908, unes paraules en què l'artista deia que allò que l'interessava més era la figura humana, ja que era el que millor permetia expressar el sentiment religiós.<sup>41</sup> Fent encara una lectura més arriscada, també es podria entendre aquell ocell com un colom, símbol de la puresa, i també de l'Esperit Sant, que hauria canviat la branca d'olivera per una flor. Ben poca gràcia li devia fer a Miró, doncs, aquella broma que l'hi va explicar a Dalmau l'abril de 1920, quan ja havia viatjat a París, i a la duana li van obrir les caixes que contenien les pintures que l'artista hi havia enviat: «va haver-hi un regocijo general de tots els empleiats i burots. Lo primer que va sortir al destapar les caixes va ser el nú de l'ocell –grans rialles–. Després el retrat de l'orfebre Sunyer “–C'est son mari?– Non monsieur, c'est son cheri, son aimant!” Rialles i brometa a l'anar veient noves teles.»<sup>42</sup>



5.4. Joan Miró. *Autoretrat* (1917)

Justament Anglada il·lustra molt bé com n'era de diferent tot allò que tenia a veure amb la sexualitat en el cas de les dones, i és que ella va haver de deixar les classes a l'Escola de Llotja, perquè la seva presència a la classe de model nu, no agradava a les dames de la Defensa Social: «Els meus dies a l'Escola de Llotja ja no van ser de molta durada; si bé jo tenia l'aquiescència dels meus pares, la meva presència a la classe de model nu no va satisfer les dames de la Defensa Social, que aleshores era regit per dones “papamosques”, les quals en varen protestar impedit que jo hi continués per ser

<sup>41</sup>Henri Matisse, «Notes d'un peïntre», *La Grande Revue*, 25 de desembre de 1908. Matisse responia a les crítiques rebudes uns anys abans al «Salon d'automne» de 1905. L'artista defensava l'expressió dels sentiments a partir de la composició i l'harmonia de l'obra, entenent aquesta com a representació del seu esperit. És per això que somia amb un art equilibrat, pur, tranquil·litzador, sense temes inquietants, destinat a tothom; un art que relaxi tant com una bona butaca.

<sup>42</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, 12 d'abril de 1920, dins *Epistolari*, 177, 179, nota 4-5. Tal com s'explica en aquesta nota, Miró s'havia endut a París dues caixes que contenien pintures seves, algunes retingudes per Dalmau des de la seva primera exposició, per tal d'organitzar una exposició a París, tal com havien quedat amb el marxant. Mentrestant, les obres es van guardar en un guardamobles, la casa Bedel. LBMC, 306.

una menor. Aquesta atzagaiada va portar gran enrenou a l'Escola. Una nova lluita que jo començava amb l'esperança, però, de vèncer per amor al meu art i per fer-me una vida plena.»<sup>43</sup> Miró podia dibuixar nus sense cap mena d'impediment, –a banda dels seus propis–, Anglada, no. Miró, si ho decidia així, –i a banda del que havia dit en alguna carta–, no havia de renunciar a res pel fet de voler ser artista, Anglada, en canvi, planteja sovint la dicotomia excloent entre el matrimoni i la seva dedicació a l'art, la resolució de la qual és fruit de la voluntat pròpia, de la tria personal, una tria que malgrat tot, no deixa de justificar sempre que en parla.

Jo he estat reflexiva, el front m'ha dominat sempre el cor. El meu art s'ha posat sempre davant de tots els esdeveniments de la meua vida: ell m'ha governat. Els deures de la dona maridada m'han fet tirar enllà el matrimoni, només m'he mogut la il·lusió d'entregar-me a un ideal, guiatge de l'esperit, amor envers totes les bones coses, vida generosa no restringida per les obligacions d'una família que en el món, havent-n'hi legió, jo no hi faig falta. En canvi, la humanitat necessita d'aquells que poden ajudar-la amb un art amable i bo.

Els homes talentosos, els genis, troben aquella dona generosa, enamorada que els ajuda moralment. [...] Si l'home de vàlua troba una companya per recolzar-s'hi moralment, la dona de vàlua intel·lectual no troba l'ajut de l'home, malgrat que ell l'hagi estimada; si és maridada, el seu talent haurà estat motiu de divergències matrimonials.<sup>44</sup>

Això no vol dir, però, que es senti menys dona: «En la solitud, reflexiono aprofundint la vida que m'he escollit i em dic de nou que vull ser el reflex d'aquelles noies que són dones sense deixar de ser dones: espiritual, tan forta de caràcter com dolça.»<sup>45</sup> Segons ella, l'Art ha triomfat sobre l'Amor: «He fet el camí sola per bé que acompanyada del meu Art, res ni ningú no m'ha fet retrocedir. Ni l'Amor no ha pogut barrar-me el pas.»<sup>46</sup> Amb tot, no devia ser la mateixa mena d'artista que aquells homes, –que com ella, feien l'èxode a París–, si es fa cas de les paraules que li va adreçar Josep Clarà: «Viu el teu París, no deixis les amiguetes del pensionat amb les vostres sortides diumengeres a Versalles, a Saint Cloud, a la fira de cavallets i pallassos. En els cercles famosos parisencs no

<sup>43</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 71, nota 15. Tal com s'aclareix en aquesta nota, el terme «papamosques», feia referència a les dames catòliques i aristocràtiques, membres del centre de Defensa Social que pretenien protegir els interessos religiosos, morals i socials. El Centre existia a Barcelona des de 1904 i estava format majoritàriament per advocats molt conservadors. En les memòries, Anglada explica: «Per al meu ingrés a l'Escola de Llotja a la classe de dibuix al natural, o sigui model nu, vaig haver de sotmetre'm a unes oposicions que consistien a dibuixar en clar i obscur l'estàtua en guix de l'Esclau de Miquel Àngel.» *Ibid.*, 68-69. Era l'any 1911 i Anglada tenia vora 19 anys.

<sup>44</sup>*Ibid.*, 186. També afirma: «Jo no crec que cap home hagués volgut donar-me aquesta empara espiritual que l'artista necessita.» *Ibid.*, 255.

<sup>45</sup>*Ibid.*, 135.

<sup>46</sup>*Ibid.*, 256. En aquestes mateixes memòries explica que una vident li havia dit el 1922: «Sou artista, vostra vida us serà dura, esteu destinada a lluitar, però sabreu desbrossar-vos el camí, els vostre èxits us encoratjaran i, a la fi, sereu feliç perquè la felicitat és en vós mateixa. No us maridareu, el vostre art guanyarà el vostre amor.» *Ibid.*, 155.

sabries moure't, t'hi entristiries i acabaries per no saber dibuixar.»<sup>47</sup> De ben segur que Miró no va sentir mai paraules com aquestes, ans al contrari, com demostra aquell cert to de mestre que li dedica en alguna de les seves cartes: «Com es que no llegiu mes, i amb preferència obres de preciocistes? Potser us falta estar formada, i ço seria mitjantsant la lectura.»<sup>48</sup> I també aquelles paraules escrites a Ricart en referència als treballs d'Anglada: «Ha pintat bastant, fent coses molt interessants, paisatges, bodegons i figures. M'ha sorprès la pintura d'aquesta noia; no creia que pintant fes coses com les que he vist.»<sup>49</sup>

Anglada, heroïna, tant o més sacrificada que Miró pel que fa a l'art, és una dona independent que es fa amb dones del feminisme més o menys conservador de la seva època; col·labora amb Carme Karr, coneix Caterina Albert, Dolors Monserdà, Francesca Bonnemaison i és amiga d'Agnès Armengol, de Maria Oller o de Teresa Lostau,<sup>50</sup> però ella va per lliure, i fins i tot a vegades es sent decebuda per alguna d'aquestes dones, com és el cas de Francesca Bonnemaison i les dames que dirigien el Centre de Cultura de la Dona.<sup>51</sup> En aquest sentit, deia l'any 1955: «La dona esdevinguda verge i màrtir per imposició de la seva època es presenta tan antipàtica com la dona d'ara, poca-solta i llibertina, potser en aparença. [...] No he tingut mai por del dir de la gent ni de les amenaces de la religió. En tenir una bona moral cristiana n'hi ha prou. I aleshores estimar la llibertat per damunt de tot.»<sup>52</sup>

Aquelles reivindicacions de les dones i la seva resistència envers els homes, que es comença a materialitzar de manera col·lectiva en els moviments feministes de finals del segle XIX i començaments del XX,<sup>53</sup> feien evidents les formes de lluita que són les pròpies dels estats moderns,

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, 122.

<sup>48</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada. Mont-roig, 21 de juliol de 1915, dins *Epistolari*, 50.

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart. Mont-roig, [26 d'agost de 1917], dins *Epistolari*, 65.

<sup>50</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 34-35. Pel que fa a la col·laboració amb Carme Karr, Anglada va col·laborar a la revista *Feminal*, en tres números de 1912 i en el primer de 1925, quan s'intentà reprendre la revista en castellà durant la dictadura de Primo de Rivera. En aquest número de 1925, en el qual ella va fer la capçalera, es parlava de la seva exposició a les Galeries Dalmau. *Ibid.*, 209, nota 120. Sobre la relació de Lola Anglada amb els feminismes, vegeu Teresa Sanz Coll, «Silencis i correspondències feministes en les memòries de Lola Anglada (Una altra lectura)», dins Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 31-43.

<sup>51</sup>*Ibid.*, 325-326. Anglada escriu: «El tracte amb aquestes dames va ser una avinentesa per conèixer de prop la gent de la Lliga, catòlics, falsos. I vaig percatar-me que la vida privada d'aquestes dames era d'una baixa moral.»

<sup>52</sup>*Ibid.*, 348.

<sup>53</sup>En aquest sentit, no hi ha un únic feminisme sinó un conjunt de reivindicacions diferents des d'espais diversos. Una bona definició és la que fa Judith Butler quan defineix el feminisme com una pràctica, una lluita, una filosofia per la llibertat, la igualtat i la justícia. Judith Butler, «Entrevista a la filòsofa i teòrica feminista Judith Butler», entrevista realitzada per Cristina Puig, *FAQS*, TV3, 20 d'octubre de 2018, vídeo, 19:10, <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/preguntes-frequents/entrevista-a-la-filosofa-i-teorica-feminista-judith-butler/video/5792986/>. Els feminismes, doncs, s'entendrien com a experiències històriques en el sentit foucaultià.

és a dir, les lluites contra la subjecció o contra formes de subjectivitat i submissió,<sup>54</sup> alhora que mostraven com les relacions de poder estaven cada vegada més sota el control de l'Estat—. <sup>55</sup> També mostraven com el discurs era instrument i efecte de poder, i alhora, punt de resistència,<sup>56</sup> ja que just en el moment en què alguns dels discursos es centraven en assenyalar les dones com a éssers saturats de sexualitat, patologitzades medicament i en comunicació orgànica amb la societat, la família i els nens, és quan aquestes mateixes dones van bastir un conjunt de discursos que feien servir les mateixes categories utilitzades per aquelles disciplines que les «perseguien»,<sup>57</sup> fent evident que entre les relacions de poder i les estratègies de lluita sempre hi havia una connexió, i alhora una

---

<sup>54</sup>Foucault, «The Subject and Power», 327-334. Aquests lluites contra les formes de subjectivitat, —les quals no es poden deslligar d'altres formes de lluita com les que van en contra de formes de dominació ètnica, social o religiosa, o contra formes d'explotació que separen l'individu d'allò que produeix—, són les que prevalen en les societats modernes degut a la nova forma política de poder que es va desenvolupar des del segle XVI: l'Estat, en la qual es va integrar una tècnica de poder originada en el cristianisme, —el poder pastoral—, transformant-la en una nova forma política; un poder de l'estat que era alhora individualitzant i totalitzant. Això és degut a què justament al segle XVIII es va organitzar d'una manera diferent, i així, enlloc d'un poder pastoral i d'un poder polític més o menys enfrontats, aparegué una tàctica d'individualització que caracteritzava diversos poders: els de la família, els de la medicina, els de la psiquiatria o els de l'educació. L'Estat, doncs, cal entendre'l com una matriu moderna d'individualització o una nova forma de poder pastoral. Vegeu I, cap. 2, nota 72 i Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France, 1977-1978* (París: Gallimard/Seuil, 2004). Sumari en anglès del curs impartit en francès a «Security, Territory, and Population», dins *The Essential Works, Ethics*, 67-71.

<sup>55</sup>Foucault, «The Subject and Power», 345.

<sup>56</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 60.

<sup>57</sup>Els exemples són diversos i variats, però a mesura que avança el segle XIX, els discursos de les dones són cada vegada més nombrosos en diferents països del món. Així, hi ha els discursos que es desenvolupen en el context de les lluites obreres de mitjan segle XIX, com aquell que l'escriptora i activista social francesa Flora Tristan, exposa a *L'Union ouvrière* (1843), on expressa que fins i tot el més oprimat dels homes vol oprimir la dona, i proposa l'educació de les dones com a fonamental per al progrés de les classes treballadores. L'any 1848 es fa el primer congrés per a reclamar els drets civils de les dones a Seneca Falls, convocat per Elizabeth Candy Stanton. I el 1851, a Londres, Harriet Taylor, eminent economista britànica, a qui es pot considerar precursora de les posicions feministes més burgeses o liberals, publica *The Emancipation of Women* (Londres, 1851). El seu marit, John Stuart Mill fa una petició a favor del vot femení al parlament britànic el 1866 i el 1869 publica *The Subjection of Women* (Londres: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1869). Així mateix, cada vegada hi ha més dones que són escriptores, matemàtiques, físiques o sociòlogues, professions fins aleshores reservades als homes. Cap a finals del segle XIX i començaments del segle XX els moviments sufragistes s'organitzen amb força als Estats Units amb noms com Lucy Stone o Victòria Hoodhull, i també a Anglaterra, on destaca Emmeline Pankhurst. Aquesta defensa del vot femení no era la prioritat de les posicions socialistes, com demostra Emma Goldman a *Anarchism and Other Essays* (Nova York: Mother Earth Publishing Association, 1910), escrit on l'autora vincula la lluita de les dones amb la de la classe obrera i defensa la llibertat per sobre de qualsevol manera d'autoritat i jerarquització. En la mateixa línia, Aleksandra Kol·lontai, representant del feminisme marxista i oposada al feminisme liberal, relaciona molt abans que el psicoanalista austríac Wilhelm Reich la sexualitat i la lluita de classes, i tracta de qüestions com l'amor lliure, l'intercanvi lliure de parelles o la lliure disposició del propi cos en textos com «Camí a l'Eros alat», *Молодая гвардия*, núm. 3 (maig 1923). Pel que fa al sufragi femení, abans del final de la Primera Guerra Mundial s'havia concedit a països com Austràlia, Finlàndia, Nova Zelanda, Noruega, Dinamarca, Països Baixos i la Unió Soviètica. El 1918 es va atorgar a Suècia, Gran Bretanya, Alemanya i Àustria, i el 1920, als Estats Units i al Canadà. A Espanya es va assolir amb la Segona República, el 1931, tot i que no va ser fins al 1933 que es va exercir. En els estats occidentals, les dones van anar assolint el dret a vot, l'accés als estudis i un relatiu accés al món del treball durant els anys vint, però no es pot oblidar que les guerres van jugar un paper primordial pel que fa al manteniment de la «raça», i la prioritització d'unes determinades estratègies pel que fa a la relació entre els sexes. Vegeu Françoise Tbébaud, dir., *El siglo XX*, vol. 5 d'*Historia de las mujeres en Occidente*, dirs. Georges Duby i Michelle Perrot, trad. Marco Aurelio Galmarini (Madrid: Santillana, 2000), Maria Aurèlia Capmany, *El Feminisme a Catalunya* (Barcelona: Nova Terra, 1973), Mary Nash, «Feminisme català i presa de consciència de les dones», *Literatures*, núm. 5 (2007): 69-88 o M. Àngels Cabré, ed., *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya* (Barcelona: Edicions 62, 2020).



inversió, permanents. Discursos que alhora conviuen amb d'altres que s'hi oposen,<sup>58</sup> Una manera de fer molt semblant a aquella que Virginia Woolf retrata de manera irònica en els seus escrits:

Cap època de la història no havia tingut tanta consciència de la diferència entre els sexes com l'actual; ho prova el nombre incommptable de llibres sobre les dones escrits per homes que vaig anar trobant al Museu Britànic. La culpa n'era, sens dubte, el moviment sufragista. Devia haver despertat en els homes un desig irresistible d'autoaferrar-se; els devia fer sentir la necessitat d'assenyalar qui eren ells, els del seu sexe, i quins trets els caracteritzaven, cosa que no els hauria calgut si no s'haguessin sentit reptats. I quan hom se sent reptat, encara que sigui per una colla de dones amb còfies negres, es passa a l'ofensiva, i si és la primera vegada, l'ofensiva és excessiva.<sup>59</sup>

Però en els discursos, fins i tot en els més oposats, també hi podia haver punts d'estratègia comuna, i és que Anglada, com Miró, es vinculava a un catalanisme petit burgès i il·lustrat que no descuidava la qüestió de les dones per als seus objectius. Tal com diu Maria Aurèlia Capmany: «Podríem definir el Feminisme que va marcar d'una manera decisiva el comportament de la dona catalana, que ha perdurat fins avui, dient que va ser un epifenomen del moviment catalanista impulsat per la petita burgesia barcelonina i determinat per la seva precària situació econòmica.»<sup>60</sup> L'escriptora i activista es refereix al catalanisme de la Lliga i de Solidaritat Catalana,<sup>61</sup> «aquella minoria petit

<sup>58</sup>Foucault, «The Subject and Power», 347-348; Foucault, *La voluntat de saber*, 59-60.

<sup>59</sup>Virginia Woolf, *Una cambra pròpia*, trad. Helena Valentí (Sabadell: La Temerària, 2014), 123-124. Aquest assaig tenia com a base les dues conferències que Woolf va fer l'octubre de 1928 al Newnham College i al Girton College de la Universitat de Cambridge. El llibre es va publicar l'any següent com Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (Londres: Hogarth Press, 1929).

<sup>60</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 49. En aquest llibre l'autora parla d'un feminisme de caire més conservador, liberal, «que maldava per aconseguir /unes lleugeres i beneficioses variants en la situació econòmica i social de la dona, sense que variés l'estructura familiar, l'estratificació de les classes, els principis ètics on s'assentava la societat en evolució», d'un altre feminisme revolucionari, que pensava «que no hi hauria una autèntica acció social de la dona si no aconseguia intervenir d'una manera directa en la producció i que per tant el camí de reivindicació passava per la classe treballadora, i no com una reivindicació salarial més, sinó com un canvi total de l'estructura dominant», i finalment, d'un feminisme que arrela de manera òptima en el medi econòmic de la classe mitjana i «que acabarà d'embolicar la qüestió, la finalitat del qual és precisament embolicar la qüestió. El Feminisme en aquest cas fa de sicari obedient d'una política conservadora, aparentment liberal, decididament reaccionària, profundament antisindicalista, que de la mateixa manera que procura exercir la seva influència en els medis obrers, a través de sindicats grocs, descobreix en la dona un agent magnífic de propaganda i d'influència.» *Ibid.*, 13-16. Segons l'autora, aquest darrer tipus de feminisme, que frustrava una autèntica actitud de lluita, fou el que va arrelar de manera òptima a Catalunya i el que més va influir en la mentalitat de les dones catalanes, cristal·litzant en institucions acadèmiques com l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona i l'Escola de Bibliotecàries, o en revistes com *Or y grana* i *Feminal*.

<sup>61</sup>Pel que fa a La Lliga, vegeu I, cap. 2, nota 43. Solidaritat Catalana va ser el primer gran moviment unitari català, i va ser creat l'any 1906. Aquest moviment unia als diversos grups polítics nacionalistes catalans, carlins i republicans, que tenien en comú el seu catalanisme, des de llurs respectives posicions polítiques. Va néixer com a resposta als fets del *Cu-Cut* i a la Llei de jurisdiccions, i havia de servir per negociar amb força la transformació de l'estat centralista i aconseguir l'hegemonia política de la burgesia catalana. Va ser dirigit per Enric Prat de la Riba, fundador de l'Institut d'Estudis Catalans (juny de 1907) i creador de la Mancomunitat de Catalunya (6 d'abril de 1914). Després del triomf del partit a les eleccions provincials i generals de 1907, Enric Prat de la Riba es va convertir en el President de la Diputació de Barcelona.

burguesa, intel·lectualitzada, europeïtzada, que fa gala de liberalisme i de progressisme, que registra amb aguda sensibilitat tots els moviments d'avantguarda europea, (i que) havia de registrar també, naturalment, el moviment Feminista.»<sup>62</sup> Tant si es tenen en compte articles com el de F. Pujulà i Vallès, «Per la dona catalana» de 1902, o el de Pompeu Gener, «A les dames catalanes», de 1903, ambdós publicats a la revista *Joventut*, o també, des d'una posició més conservadora, el d'Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*, saludant l'aparició de la revista *Or y grana*,<sup>63</sup> hi ha una idea de fons que tots ells comparteixen amb més o menys matisos: el desvetllament social i polític d'unes dones que prenen consciència de la seva personalitat catalana. Es tracta, en definitiva, de donar suport a les iniciatives patriòtiques empreses pels homes, sovint, exaltant les virtuts femenines. Vet aquí alguns dels eslògans del manifest de la Comissió de Dames de la Solidaritat Catalana, publicat a *Or y grana*: «El fonament de la pàtria és la família, el fonament de la família és la dona», «Dones catalanes: fent Pàtria fem Família, fent Llar fem Amor.»<sup>64</sup>

Només cal veure els temes tractats en aquell «Curset de Conferències sobre l'Educació Femenina» que es va celebrar el 1916 a l'Ateneu Barcelonès, en el qual intervenien destacades figures del feminisme de l'entorn de *Feminal*, com ara Carme Karr, Leonor Serrano de Xandri, Rosa Sensat o Dolors Monserdà, en el qual es parlava de modernització, l'educació de les dones com a mares, i també com a persones, el desenvolupament del treball intel·lectual i remunerat, la preparació per la maternitat i l'aprofundiment del sentiment religiós.<sup>65</sup> La dona «mare» no és qüestionada, en tot cas, es busca la utilitat social de totes les dones, mentre s'estenen aquestes preocupacions cap a les dones de totes les altres classes socials; i és que, com ja s'ha dit, el dispositiu de sexualitat es va anar estenent cap a les altres classes quan va ser necessari estratègicament.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 50-52. L'autora escriu: «Aquest grup d'homes, que brandaven la bandera d'un reformisme burgès, eren saludablement esnobs, creien en el món modern, en les virtuts de l'individualisme, i de la mateixa manera que els agradava estar “à la page” en qüestions de literatura i d'art, els entusiasma el poder fer gala d'un cert feminisme, publicar fotografies de les sufragistes i empènyer la dona de la seva pròpia classe cap a unes activitats públiques molt a l'anglesa, molt “smart”, com se'n deia en el temps. La influència anglesa de la nostra petita burgesia “éclairée” era evident en el vestir, en els mobles, i naturalment en la participació de la dona en la vida pública. Sentien, d'altra banda, un legítim orgull d'una certa actitud “manifassera” ja tradicional en la dona catalana, conseqüència del pes específic de la Catalunya rural, que la distingia de la dona castellana per tradició tancada a casa, per tradició sotmesa a l'omnipotència del marit. Amb totes les contradiccions que són del cas, se sentien representants d'una classe i la política que empraven tenia una clara finalitat: construir un país classista, liberal, parlamentari, progressista en un sentit evolutiu, en el qual es desenvolupés al mateix temps la riquesa i el coneixement. [...] Molt sovint aquest grup social petit burgès se sentia tan enemic de l'alta burgesia com dels agitadors anarquistes i elaborava una certa dedicació sentimental envers les classes oprimides.»

<sup>63</sup>Eslògans citats a Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 55-59.

<sup>64</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 61, 62.

<sup>65</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 88-93; Nash, «Feminisme català i presa de consciència de les dones», 82-83.

<sup>66</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 89-92. Així, per exemple, Carme Karr hi va presentar «De la missió social de la dona en la vida moderna», i Leonor Serrano de Xandri, «Treball intel·lectual i manual de la dona moderna», conferència en la qual qüestionava el mite de la necessària funció maternal de la dona.

Vist el que s'acaba d'apuntar, és fa difícil pensar que a Miró li semblessin antipàtiques aquelles dones que eren com Anglada, tot i que aquelles paraules de condescendència en algunes de les cartes dirigides a ella, o aquelles al·lusions a Laurencin en aquella carta de 1916, a qui com s'ha vist, qualificava, no segons les seves aptituds com a pintora, sinó com a «bellíssima, perfumada i per besar»,<sup>67</sup> denotaven l'assimilació d'una idea de la dona com a ésser passiu i altament sexualitzat. Així mateix, Anglada i les dones amb qui es feia, de ben segur que eren molt diferents d'aquelles models que ell pintava, la Nené i la Trini, que com a dones, les quals, molt probablement pertanyien a una classe social diferent a la classe en la qual s'havia originat aquell dispositiu de sexualitat, –i a la qual pertanyien tant Anglada com l'artista–, li permetien jugar al fals joc de saltar-se una repressió que la seva pròpia classe social s'havia imposat com a manera de diferenciar-se socialment,<sup>68</sup> Segurament les seves realitats eren més properes a les d'aquelles treballadores que el gener de 1918 es van manifestar al Districte cinquè per la pujada dels preus dels productes bàsics,<sup>69</sup> i que ben aviat van ser desacreditades tot associant-les amb el radicalisme de les sufragistes britàniques; tal com demostra aquell dibuix que es va publicar a *L'Esquella de la Torratxa* del 18 de gener, on s'identificava la líder d'aquestes dones, –a qui van anomenar Miss Pan Kurst–, amb Emmeline Pankhurst, una de les fundadores del moviment, tot oblidant, això sí, que la senyora Pankhurst era de procedència burgesa.<sup>70</sup>

Però era justament a aquestes dones a qui pintava, Miró, i si en el primer nu, hi havia aquella flor i aquell ocell que segons com es miri, l'allunyaven de la presència directa de la model, i en feien possible la religiositat, això ja no passa en els nus de 1918 i 1919. I és que els cants vitalistes i l'aproximació a les avantguardes li van permetre acostar-se a unes mirades diferents sobre les dones.

<sup>67</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 7 d'octubre de 1916, dins *Epistolari*, 60.

<sup>68</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 71-76.

<sup>69</sup>El gener de 1918, la pujada dels preus dels productes bàsics, sobretot del carbó, va provocar que el dia 10, una barcelonina del carrer de l'Om, Amàlia Alegre, convoqués una marxa de dones que anés fins al Govern Civil, per tal d'exigir la baixada del preu del carbó. La protesta es va radicalitzar, i es van produir assalts als comerços i l'expulsió dels homes que s'hi volien sumar. Va durar setze dies, fins que es va declarar l'estat de guerra. Per a més informació, vegeu Àlex Milian, «La revolta de les dones (Barcelona-1918)», *El Temps*, 19 de febrer de 2018, <https://www.elperiodic.cat/article/3366/la-revolta-de-les-dones-barcelona-1918>.

<sup>70</sup>Nash, «Feminisme català i presa de consciència de les dones», 87-88. L'autora es refereix a «Miss Pan Kurst del Districte V», *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de gener de 1918, 55. En la portada d'aquest número també apareix un dibuix titulat «La constant menaça», dedicat a aquests fets. A la pàgina 51 Màrius Aguilar, amb el pseudònim *Paradox*, en la crònica titulada «Les dones», en parla amb una prosa eficaç, mentre que *Xarau*, –pseudònim amb el qual Santiago Rusiñol parodiava les gloses que feia Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*–, aprofita en el seu glossari «El sexe dèbil», de la pàgina 56, per ridiculitzar les dones i les pretensions d'intel·lectualitat, tot i que en el fons també era una crítica al discurs cultural del noucentisme. Aquesta ridiculització de les dones ja l'havia fet en el seu monòleg *La feminista* (1903) i també a *La intel·lectual* (1909). Vegeu *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de gener de 1918, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1207723](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207723).

No es pot saber si Miró va llegir aquell «Manifest a la feminitat» de Miquel Poal Aregall, que es va publicar el gener de 1918 a *Un enemic del Poble*, curiosament il·lustrat amb un nu de Francesc Vayreda, i en el qual s'instava les dones, –tot sigui dit amb un cert to paternalista–, a rebel·lar-se i a alliberar-se de les tiranies imposades pels homes, i sobretot, de les imposades per elles mateixes, –i sense adonar-se que aquell alliberament era en realitat un desplaçament del dispositiu de sexualitat–,<sup>71</sup> però el que és cert és que aquell nu de 1917 poc té a veure amb aquell nu que dibuixa per a la portada d'*Arc-voltaic*, –més agosarat i experimental–, malgrat que alguns trets s'hi repeteixen; l'orientació dels pits, un endavant, l'altre cap al costat, les cuixes gruixudes, les cames curtes, el pentinat noucentista. Com tampoc s'hi assembla aquell altre nu que fa Miró el 1918, *el Nu dempeus*, un quadre, val a dir, força més gran que el *Nu de la flor i de l'ocell*.<sup>72</sup>



5.5. Joan Miró. *Nu assegut de perfil* (c. 1917)



5.6. Joan Miró. *Nu dempeus* (1918)

Del *Nu dempeus* se'n sap, per les cartes que l'artista escrivia als amics, que la devia començar a mitjans del mes de maig i que un mes després ja la tenia quasi acabada.<sup>73</sup> Es tracta d'un quadre que està pintat en un estil que fa pensar en aquelles decoracions que Matisse va començar a fer a partir de 1906, quan va viatjar a Algèria i es va interessar per les teles i les ceràmiques. I és que en els elements d'aquesta obra de Miró, com ara la catifa vermella, de flors i arabescos, i la cortina,

<sup>71</sup>Miquel Poal Aregall, «Manifest a la feminitat», *Un enemic del Poble*, núm. 10 (gener 1918): 1-2, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1066291](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1066291).

<sup>72</sup>*El Nu de la flor i de l'ocell* mesura 81 × 65 cm., mentre que el *Nu dempeus*, fa 155 × 122cm.

<sup>73</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de maig de 1918, dins *Epistolari*, 85; Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Barcelona, 11 de maig de 1918, dins *Epistolari*, 84; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de juny de 1918, dins *Epistolari*, 86. En la carta a Ferrà, Miró escriu: «Estàs pintant res nou? Jo començaré un nu de tamany natural i un gerro amb flors.» I en la dirigida a Ricart del mes de juny: «Passada ja la grippe es qüestió de treballar de ferm. Vinga omplir teles! Jo estic acabant el nú de tamany natural i un gerro amb flors.»

opulent, farcida d'ocells i flors tropicals, hi ha molt d'aquell interès del pintor francès per les catifes, els tapissos, els papers pintats, les tapisseries o les teles estampades. Ara bé, tot i que els decorats són molt semblants, la figura femenina que pinta Miró, poc té a veure amb aquelles odalisques que Matisse va començar a pintar a Niça a partir de 1917, inspirat per aquell hivern de 1912 passat al Marroc, –indret on retornaria diverses vegades–, tot seguint l'exotisme de pintors com Ingres, Delacroix o Fortuny,<sup>74</sup> que tot sigui dit, era una manera «exòtica» de primitivisme que reforçava, per oposició, aquella pretesa repressió sexual de les societats occidentals modernes, per tot allò d'aquelles escenes orientals idealitzades i fantasioses, plenes de passió, sensualitat i violència, –encara que aquesta darrera no sempre es representés–, i que mostraven els pensaments i actituds del món occidental d'aquell moment envers aquestes cultures.

La figura femenina que pinta Miró, però, no s'assembla gaire a aquelles odalisques que Matisse pintarà amb Henriette Darricarrère fent de model, en teles com ara aquella *Odalisque à la culotte rouge*, llevat dels cortinatges i les teles decorades.<sup>75</sup> El nu de Miró, –que comparteix molta de la duresa dels retrats d'aquell mateix any i l'anterior–, és de nou semblant a aquell dibuix esmentat de la noia asseguda, tot i que segurament està més relacionat amb uns dibuixos fets entre 1917 i 1918, en els quals una model de cuixes poderoses està dempeus.<sup>76</sup> En la pintura, però, tot s'endureix; la mirada, –amb un ull quasi engolit per l'ombra–, el nas, la boca premuda, les clavícules, els colzes, les costelles, els malucs, i molt especialment, les ròtules. Ni tan sols els tres cabells del serrell suavitzen els ossos marcats del front. El color tampoc hi ajuda a l'hora de suavitzar, i és que en algunes zones del cos de la model sembla com si el to natural de la carn se'l mengés un to més aviat grisós, tal com es pot veure sota d'aquells pits, –un apuntant endavant, l'altre apuntant cap al costat, com ja passava en els dibuixos abans esmentats–, però també en la zona abdominal, en els clots de les clavícules i en els braços. Un to grisós que és el de la paret que hi ha darrera la cortina, i en un to més apujat, també el del terra que apareix allà on s'acaba la catifa i on curiosament apareix una torreta amb terra fosca i de la qual en surten múltiples línies com simulant les branques d'una

---

<sup>74</sup>Un dels temes més importants tractats per Matisse durant el període d'entreguerres fou el de les odalisques. Això és degut a què durant el segle XIX es va intensificar l'interès per les societats de l'Orient Mitjà i les cultures asiàtiques, enteses com a «altres» i molt sovint des d'un punt de vista exòtic. Aquest interès no era nou, ja que durant els períodes renaixentista i barroc ja s'havien produït influències orientals. Amb tot, fou durant el segle XIX, a causa de les guerres, i també de les exposicions universals, que en el món artístic es va produir una gran fascinació per tot l'oriental. Per a més informació, vegeu Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art* (Colònia: Könemann, 2001) i Mary Anne Stevens, ed., *The Orientalists, Delacroix to Matisse: European Painters in North Africa and the Near East* (Londres: Royal Academy of Arts, 1984).

<sup>75</sup>Henri Matisse, *Odalisque à la culotte rouge*, 1921, oli sobre tela, 65,3 × 92,3 cm., Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, reproduïda a Montse Holgado, coord. *Matisse: Fauvisme* (Barcelona: Polígrafa, 2006), 30.

<sup>76</sup>DLD1 núms. 170-171, 88; MOJM núms.133, 135-137, 61 i MOJM núm. 143, 62.

palmera. És ben clara la similitud entre aquestes línies i la palmera que dibuixa el 1919 per al cartell de *L'Instant*,<sup>77</sup> i és que de fet, aquell 1918 és també l'any de *La casa de la palmera*.<sup>78</sup> Miró va fer referència a aquesta coincidència en una entrevista amb Sentís, i també va explicar que la noia del cartell era la mateixa que la del *Nu del mirall* de 1919.<sup>79</sup> La torreta és l'element que fa pensar alhora en la vida i en la mort, en la vida perquè les línies esclaten; en la mort, perquè sembla una planta sense fulles, sense vida. Sensació que transmet la mateixa tela; la vida en la catifa, en les cortines, i en canvi, la mort, en una model que sembla mig malalta. Aquesta dona que pinta Miró no és un cant a la vida, sinó més aviat tot el contrari. Sembla una lluita, un xoc amb el cos de la dona que ja no està revestit de religiositat i que expressa una topada amb allò més viu i que es deteriora, la carn.<sup>80</sup>

Aquesta manera de fer canvia en el *Nu del mirall*, que Miró comença a pintar cap a la primavera de 1919 i que acaba aquella mateixa tardor.<sup>81</sup> Aquesta obra forma una parella molt ben avinguda amb una altra obra, *l'Autoretrat*, que l'artista pinta entre l'hivern i la primavera d'aquell mateix any.<sup>82</sup> La primera carta que envia des de Mont-roig és la que tramet a Ricart, datada del dia 9 de juliol, en la qual li explica que no ha pogut acabar el nu per regalar-li a en Dalmau.<sup>83</sup> Entre l'octubre i el novembre, i ja des de Barcelona, Miró escriu de nou a Ricart explicant-li que no ha pogut acabar el nu per un problema amb els models: «Els models s'han sindicat. Demanen augment de sou. Are s'han

<sup>77</sup>DLP1 núm. 67, 60. Miró va dissenyar el seu primer cartell, justament per a l'aparició de la segona etapa de la revista *L'Instant*, el primer número de la qual va publicar-se l'agost de 1919. El cartell, però, no va arribar a imprimir-se. Joan M. Minguet, *Joan Miró: L'artista i el seu entorn cultural, 1918-1983* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000). Miró fa referència a aquest assumpte en algunes de les seves cartes. Vegeu Joan Miró, Joan Miró a Josep Maria Millàs-Raurell, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Epistolari*, 128 i Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 31 d'agost de 1919, dins *Epistolari*, 139.

<sup>78</sup>DLP1 núm. 64, 57; MOJM núm. 145, 63.

<sup>79</sup>Joan Miró, «Entrevista a Joan Miró», entrevista realitzada per Carles Sentís, *Giravolt*, TVE Catalunya, 1974, vídeo, 15:43, <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/arxiu-tve-catalunya-giravolt-entrevista-joan-miro/2799366/>. En aquesta entrevista Miró explica que la noia del cartell és la noia del nu que hi ha al museu de Düsseldorf, cosa que permet identificar l'obra com el *Nu del mirall* de 1919 (DLP1 núm. 71, 62).

<sup>80</sup>Dupin compara aquest nu de 1918 amb les odalisques de Matisse, i diu d'aquesta dona que és l'encarnació d'una força tel·lúrica, intocable, i que el seu cos sembla més aviat una armadura que protegeix un secret, que no pas un cos que s'ofereix. Dupin, *Miró* (2004), 60. Erben també fa la mateixa comparació i diu sobre aquesta obra que és desconcertant i que pot tractar-se de la representació d'un misteri traumàtic. Erben, *El hombre y su obra*, 18.

<sup>81</sup>DLP1 núm. 71, 62; LBMC, 304; Laugier, «Notices des œuvres», 379, fig. 15.

<sup>82</sup>DLP1 núm. 72, 64-65; Laugier, «Notices des œuvres», 379, fig. 14. Martí Rom explica que aquestes dues teles podrien haver sigut començades a Mont-roig, i que haurien sigut pintades més o menys alhora. En el cas del nu, ho demostraria el puf sobre el qual està asseguda la model, un puf que era al mas, tal com ho evidencien les fotografies fetes per Joaquim Gomis. En el cas de *l'Autoretrat*, és Miró qui li diu a Trabal que l'havia fet a Mont-roig en l'entrevista de 1928: «Picasso té el meu autoretrat fet a Mont-roig...» Martí Rom, *Pal de ballari*, 110; Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4; James Johnson Sweeney, *Atmosfera Miró* (Barcelona: RM, 1959), 49; Gomis Watson Studios, ed., *Joaquim Gomis, Joan Miró: Fotografias 1941-1981* (Barcelona: Gustavo Gili, 1994), 72.

<sup>83</sup>«El nú no el vaig poder acabar. A n'en Dalmau li vaig regalar la “Nota del batre”». Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Epistolari*, 126. La *Nota del batre* és una tela de 1918 (DLP1 núm. 60, 54).

reunit els representants de les entitats artístiques per acordar-lo que's deu fer. Quan s'hagi acordat el preu jo rependré (10 o 12 sessions) el nu de l'estiu passat per acabar-lo i endur-m'el.»<sup>84</sup>

El final d'aquest nu coincideix en el temps amb aquells dibuixos de nus en els quaderns que són cada vegada més acadèmics, i en els quals hi predomina la figura femenina que ara hi apareix molt ben definida, fins i tot voluptuosa; una manera de fer que només es mig endevina en el nu de la tela.<sup>85</sup> Així mateix, aquella opulència decorativa del nu de 1918, en aquest altre nu queda reduïda a una catifa de ratlles en tons blaus, beix i granat, i un puf sobre del qual s'hi endevinen unes roses i s'hi veu clarament una papallona. Sota del coixí en el qual està asseguda la model, i fins al terra, hi ha unes ratlles verticals en tons marrons, vermellorsos i beix, força semblants als de la catifa. No és la primera vegada que Miró utilitza les ratlles com a base o fons, també ho havia fet en una pintura de l'any anterior, aquelles *Flors*, que tant podia homenatjar a Cézanne com a van Gogh,<sup>86</sup> i que havia pintat de manera simultània amb el *Nu dempeus*.<sup>87</sup> No serà tampoc l'única vegada que farà servir la papallona, ja que aquesta tornarà a sortir a *Fleurs i papillon*, una pintura de 1922-1923.<sup>88</sup>

La cortina, que es fa present a través de tres plecs situats a la part dreta de l'obra, —un dels quals tapa mínimament la part superior del braç esquerre de la dona—, és d'un to teula. El pentinat, com en tots els nus, és el típic pentinat de l'època. En aquest cas, però, la model porta una llarga trena que li arriba fins la panxa; és el mateix pentinat de la noia que ha dibuixat per l'abans esmentat cartell de *L'Instant*. Amb la mà dreta, la model aguanta un mirall, però té els ulls tan clucs que es fa difícil pensar que s'hi estigui mirant. Comparant aquesta obra amb els dibuixos de nus que farà aquell mateix final d'any, es fa notori com en la tela no hi ha la mateixa sensualitat que en els dibuixos, per aquell rigor un xic disciplinari que queda amagat darrera de les investigacions pictòriques i que ell mateix va explicar a Chevalier quan aquest li va demanar què havia fet que es mantingués al marge del cubisme: «Poques coses o moltes coses, depèn de com us ho mireu. Però certament, una necessitat de reforçar les formes i també una mena de disciplina espiritual. El “Nu amb mirall” (1919) que veieu aquí no és cubista, evidentment, però deriva del cubisme, ni que només sigui per les qualitats geomètriques que vaig intentar d'utilitzar-hi com una manera de matar la perspectiva.»<sup>89</sup>

<sup>84</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [octubre-novembre de 1919], dins *Epistolari*, 147.

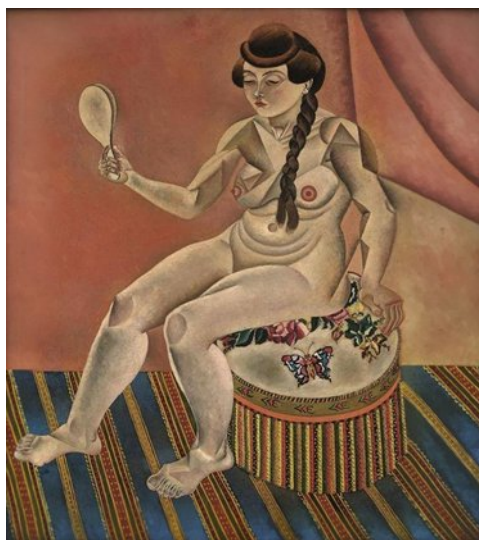
<sup>85</sup>Vegeu I, cap. 3, nota 60.

<sup>86</sup>DLP1 núm. 61, 54. Vegeu I, cap. 4, 117.

<sup>87</sup>Vegeu I, cap. 5, nota 73.

<sup>88</sup>DLP1 núm. 82, 75. Martí Rom, tot fent referència a aquestes dues obres, assenyala com la papallona és un dels insectes que té un paper més destacat en els quadres de Miró. Martí Rom, *Pal de ballari*, 148-149.

<sup>89</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 263, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 147.



5.7. Joan Miró. *Nu del mirall* (1919)

El Miró que pinta aquell nu de 1919, és aquell Miró de l'*Autoretrat* que tan poc s'assembla amb el noi de l'altre *Autoretrat*, el de 1917.<sup>90</sup> I és que com en el nu, en aquest autoretrat de 1919, –que Miró va inscriure a l'Exposició Municipal de Barcelona de 1919 amb el nom d'*El noi de la garibaldina vermella*–, dominen els tons vermells i ocre.<sup>91</sup> L'ocre al fons, com en una imatge bizantina, i sorgint d'aquest fons, un noi amb els ulls d'un color blau mar, que té la mirada fixa, desafiant, i que va molt ben pentinat i afaitat. Porta una camisa vermella mig oberta, de doble botonadura, en una banda sanefes i petits rombes, en l'altra, les sanefes estan desdibuixades i només s'insinuen els plecs de la roba. La semblança d'aquest autoretrat amb el *Retrat d'una vaileta*, retrat que li va fer aquell mateix estiu a la filla de cinc anys dels masovers, Consol Boquera, és notòria,<sup>92</sup> i alhora està feta de contraposicions, el predomini del blau en el de la nena, el del vermell, en el seu, el fons fosc en el de la Consol, el fons clar en el de Miró, els cabells rossos i exuberants de la vaileta, els cabells foscos i repentins del jove, i també, el rostre innocent de la nena, enfront d'aquell rostre de determinació del noi. Ambdós però, i talment com altres retrats anteriors, es poden relacionar amb els retaules romànics que el jove Miró visitava al Museu Municipal de Belles Arts de la Ciutadella, sobretot per aquell hieratisme, aquella frontalitat i aquells grans ulls que tant recordaven als de les

<sup>90</sup>DLP1 núm. 50, 45.

<sup>91</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 111.

<sup>92</sup>DLP1 núm. 70, 62; Martí Rom, *Pal de ballari*, 109. L'autor ho explica així: «Després d'aquests paisatges farà “Retrat d'una vaileta” (1919). És la Consol Boquera Castellnou, filla dels masovers del mas Miró de 1914 al 1926. Quan Miró va pintar aquella xiqueta, la Consol, aquesta tenia cinc anys. Ens explicava al documental *D'un roig encès: Miró i Mont-roig*: “Em venia a buscar, em portava a una glorieta i em feia seure. Feia croquis i després em tornava a casa...”. [...] Continua dient: “Em va fer una fotografia a mi i al meu germà [Salvador]...Jo duia un vestidet de xiqueta mimada; ho deuria ser molt! Ells eren grans i jo joveneta; els hi feia gràcia...”»



*Maiestas Domini*.<sup>93</sup> Potser això explica aquella rigidesa a la qual feia referència Josep Pla amb referència a l'autoretrat: «Miró s'havia representat, de bust en amunt, com un estaquirot rígid, vegetal, mecànic, d'una gravetat absoluta i totalment seriós. L'autoretrat no semblava pas contenir cap element vital, esponjós, matisat i fluent, sinó que s'havia donat un aspecte impenetrable, immòbil, de fusta definitiva i aclaparadora. Llavors era molt jove...»<sup>94</sup>

Miró, doncs, es relacionava amb ell mateix en un procés paral·lel que comportava la pintura dels autoretrats i la dels nus,<sup>95</sup> en els quals pintava unes dones que li eren totalment necessàries per definir-se com a subjecte que participava d'un gènere i vivia una sexualitat. En tots tres casos, hi havia quelcom més, i és que en representar aquelles tres dones nues manllevades de qualsevol mena de capacitat crítica, Miró feia ben palesa la seva virilitat, allunyant-la del pervers i de l'onanista, i deixant ben clar a quin «equip» pertanyia.<sup>96</sup> Eren dones que feien la funció de mirall, tal com ho corroboraven aquells autoretrats, i és que calia combatre allò que deia Emerson: «La societat es per tot arreu una conspiració contra la virilitat de cada un dels seus membres.»<sup>97</sup> Ara bé, els acostaments havien sigut diferents; primer hi havia hagut aquell predomini de l'experiència de la «carn» cristiana, en el *Nu de la flor i de l'ocell*; vibració de l'esperit, que s'havia anat atenuant i transformant en el *Nu dempeus*, en el qual hi havia una experiència de negociació, d'oposició i d'acceptació, entre un desig que calia erradicar i un desig que calia alliberar, entre un desig lligat amb la mort i un desig lligat amb la vida; vibració de la «carn» pecadora, fins arribar al *Nu del*

<sup>93</sup>Massot, *Joan Miró*, 75-76, 109. L'autor explica com Galí, en esdevenir director de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art, el 1915, va traslladar el Museu Municipal de Belles Arts a l'antic Arsenal de la Ciutadella, amb la col·lecció de taules romàniques i les reproduccions de les pintures murals de les esglésies del Pirineu. També explica que possiblement Miró va visitar de nen la gran exposició d'art antic de 1902 al Palau de Belles Arts de la Ciutadella. El mateix Miró en una entrevista que li va fer Santiago Amón per a *El País Semanal* el 1978, va explicar que quan tenia deu anys anava els diumenges al matí al Museu d'art romànic de Montjuïc. Santiago Amón, «Tres horas con Joan Miró», *El País Semanal*, núm. 62 (18 de juny de 1978): 614-619, dins *Selected Writings and Interviews*, 297. Versió en anglès de l'original en castellà. Tal com assenyala Rowell es tracta d'un lapsus de memòria quan l'artista fa referència al museu, ja que quan Miró tenia aquesta edat el Museu d'Art de Catalunya encara no existia. *Ibid.*, 321, nota 5 (51). Sobre la influència de l'art romànic en les formes d'art noucentista, vegeu Albert Mercader, «Francesc d'Assís Galí, pedagog i pintor noucentista», 90-91.

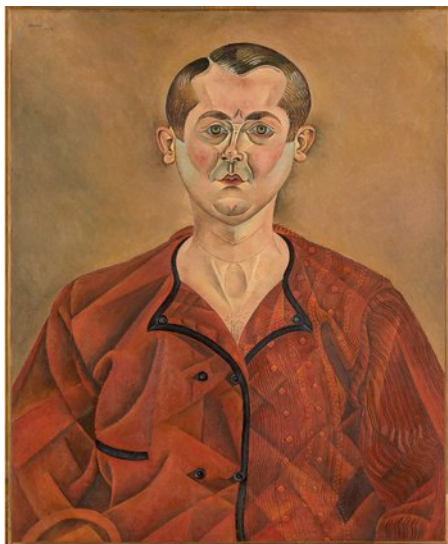
<sup>94</sup>Jospe Pla, *Retrats de Passaport*, vol. 17 d'*Obra completa de Josep Pla* (Barcelona: Destino, 1970), 302, citat a Martí Rom, *Pal de ballari*, 111-112.

<sup>95</sup>Martí Rom explica que els autoretrats de 1917 i 1919 estarien fets just abans d'algun esdeveniment important en la vida de Miró, i com a manera de deixar fixada la seva imatge; el primer abans de l'exposició individual a can Dalmau, i el segon, abans de la seva primera estada a París. Martí Rom, *Pal de ballari*, 111.

<sup>96</sup>Virginia Woolf, *Una cambra pròpia*, 36-37, 43, 46-48, 122, 126, 129, 131. L'autora reflexiona sobre el munt de llibres que els homes han escrit sobre les dones i s'adona que en tots ells hi ha una mena de còlera que costa de reconèixer. En el fons es tractaria més de la superioritat dels homes que no pas de la inferioritat de les dones, a les quals els primers necessiten per a sentir-se superiors, tot negant-los la capacitat crítica. Si elles no són inferiors, ells no poden augmentar de mida. Així mateix, Woolf creia que en la ment hi havia els dos sexes, i que un d'ells predominava, sense que això n'hagués de trencar l'harmonia. És el que denominava teoria de les dos cares de la ment. Això implicava que abans d'emprendre qualsevol acte creador, en la ment de qui creava s'havia de produir una certa col·laboració entre els contraris, i per això s'havia de deixar de pensar en el propi sexe.

<sup>97</sup>Emerson, «La confiança en sí mateix», 34.

*mirall*, que l'artista pinta en un moment en el qual ja està determinat a anar a París, i en què apareix un Miró combatiu que, tal com es veurà en capítols posteriors, ja no tem la unió física amb allò que pinta; vibració de la «carn» i l'esperit.



**5.8.** Joan Miró. *Autoretrat* (1919)



**5.9.** Joan Miró. *Retrat d'una vaileta* (1919)

## 6. El coit amb la natura

L'any 1918 és l'any en què Miró irromp en el panorama artístic català, una irrupció, que tal com assenyala Minguet, és fulgurant.<sup>1</sup> Fins aleshores, Miró havia participat en algunes exposicions col·lectives municipals i havia conegut personalitats força significatives en el món de l'art, sobretot a través de les tertúlies a can Dalmau.<sup>2</sup> És, però, amb aquell dibuix de l'ase que fa durant l'any 1917, a Siurana, i que es publica a l'*Almanac de La Revista* de 1918,<sup>3</sup> que Miró entrarà a formar part d'un grup cultural eclèctic i alhora força interessat en les avantguardes, i del qual en formaven part, per exemple, el poeta J. V. Foix o el poeta i crític literari Joaquim Folguera.

De fet, Foix va explicar com havia conegut Miró; un episodi que s'havia produït cap a l'any 1917, quan Enric C. Ricart li havia assenyalat el pintor a l'estació de Vilanova, tot dient-li: «“Crec que vós i En Miró heu nat sota la mateixa estrella”. “¿Estrella de mar o estel de cel?”, vaig fer jo. “Vós mateix...”»<sup>4</sup> Al cap de poques setmanes, Miró els enviava el dibuix de l'ase per a l'*Almanac*; Foix va reproduir l'escena i va explicar el que va dir López-Picó, editor i director de *La Revista*, en rebre'l: «“Es un ase. Ja el veureu; demà mateix el donaré al gravador. No sabia dir si és de pessebre, però en té tot l'aire”. Vam meravellar-nos-en, sense comentari», i segueix: «Era costum aleshores dibuixar i pintar nus femenins d'ascendència hel·lènica, amb empelts vallesencs o segarrencs. O massisses donzelles de suburbi barceloní amb molt gruix de cua llarga i trenada, i de cuixa.»<sup>5</sup> Estrelles i pessebres, que expliquen aquella denominació de Foix envers Miró, com a «pessebrista astral»,<sup>6</sup> i una manera de presentar els nus, que ben bé podria servir per descriure

---

<sup>1</sup>Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 48-55.

<sup>2</sup>Com per exemple a la «VI Exposición Internacional de Arte», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona la primavera de 1911, en la qual Miró va presentar una pintura d'un paisatge, o en la vuitena exposició del Cercle Artístic de Sant Lluc a la Sala Parés, el 1913, en la qual va exposar tres pintures. Rowell, *Selected Writings and Interviews*, 22; Massot, *Joan Miró*, 60; Escudero i Montaner, «Cronologia», 483.

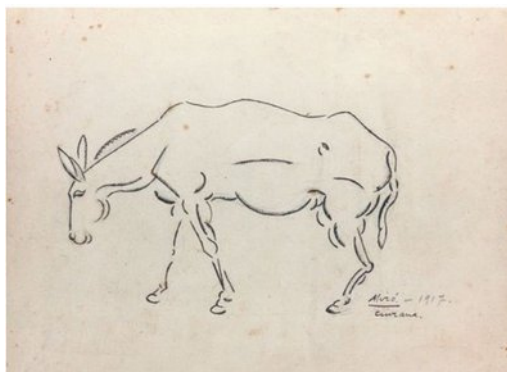
<sup>3</sup>Vegeu I, cap. 3, nota 58. En un d'aquests dibuixos (DLD1 núm. 165, 86) a més d'haver-hi la signatura i la data, Miró també hi va inscriure «Ciurana». Aquest ase tornaria a aparèixer en obres com *L'hort amb ase* (DLP1 núm. 62, 54-55) i *La Ferme* (DLP1 núm. 81, 74-75).

<sup>4</sup>J.V. Foix, «Joan Miró 1918», *Serra d'Or*, núm. 163 (abril 1973), citat a Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 50. Per aprofundir en la relació entre Joan Miró i J. V. Foix, vegeu Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 9-55.

<sup>5</sup>J.V. Foix, «Joan Miró 1918», citat a Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 50-51.

<sup>6</sup>Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 22.

aquell *Nu dempeus* que començarà aquell mateix mes de maig, sobretot si es tenen en compte les referències de Foix a les trenes i les cuixes d'aquelles donzelles de suburbi barceloní.<sup>7</sup>



6.1. Joan Miró. *Ase* (1917)

Abans de començar aquest nu, però, Miró fa la seva primera exposició individual a les Galeries Dalmau, des del 16 de febrer al 3 de març, i en la qual s'exposen seixanta-quatre obres realitzades entre el 1914 i el 1917.<sup>8</sup> Josep M. Junoy, que el gener d'aquell mateix any des de *La Veu de Catalunya* deia: «I es parlarà molt, tenin-ho per cert, d'aquest inefable petit soldat de plom»,<sup>9</sup> li fa aquell cal·ligrama de presentació, en el qual el seu cognom es convertia en: «forta pictòrica **Matèria/ Impregnada/ d'una Refractibilitat/ cOngestionant**»,<sup>10</sup> –joc de paraules que alguns, força disgustats amb l'exposició, van transformar en uns anònims que van enviar a la galeria com a: «**Molt / Indecent / Resulta / aixÓ**», o directament, com a MERDA.<sup>11</sup> De fet, va ser una exposició que tot i el ressò a la premsa no va tenir una acollida massa favorable. Feliu Elias amb el pseudònim *Joan Sacs* escrivia a *La Publicidad* del 24 de febrer que, tot i ser atrevit, Miró era un detestable colorista que utilitzava els colors purs i brillants sense sentir el color.<sup>12</sup> En canvi, Llorens Artigas a *La Veu de Catalunya* de l'endemà, el recolzava amb aquestes paraules: «En Joan Miró estudia la realitat i en treu una visió pròpia que transmet als seus dibuixos. i a les seves pintures, per això sap donar a aquestes darreres una finesa de color que necessita, com a precedent indispensable, una finesa de percepció que no és possible substituir per una simulació.»<sup>13</sup>

<sup>7</sup>DLP1 núm. 57, 50-51.

<sup>8</sup>Massot, *Joan Miró*, 126-127. A la pàgina 127 s'hi reproduïx el catàleg amb els noms de les obres i els preus.

<sup>9</sup>Josep Maria Junoy, «Notules: Joan Miró», *La Veu de Catalunya*, 4 de gener de 1918, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1250179](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1250179).

<sup>10</sup>A LBMC, 302, fig. 6, s'hi reproduïx l'opuscle en el qual hi ha el poema acròstic de Junoy.

<sup>11</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 72.

<sup>12</sup>Feliu Elias [Joan Sacs], «Exposición Juan Miró en las Galerias Dalmau», *La Publicidad*, 24 de febrer de 1918, 4, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 103-104.

<sup>13</sup>Josep Llorens Artigas, «Les exposicions: Les pintures d'En Joan Miró», *La Veu de Catalunya*, 25 de febrer de 1918, 3, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1250347](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1250347). Per a més informació sobre la recepció crítica d'aquesta exposició, vegeu Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 46-49, 103-112.

El mateix artista va explicar en unes notes autobiogràfiques de 1929 que va enviar a Michel Leiris per a un article que aquest estava preparant per a la revista *Documents*: que l'exposició havia sigut un escàndol i que no havia venut res.<sup>14</sup> I a Melià li va explicar: «Al soterrani hi vaig exposar dibuixos sense emmarcar. I el públic els trencava –sense pagar-los, és clar– i els omplia de frases insultants...»<sup>15</sup> No és l'única exposició d'aquell any, ja que tornarà a exposar a les Galeries Dalmau aquell mateix abril, durant l'«Exposició del Saló dels Evolucionistes», i com a membre de l'Agrupació Courbet, participará entre el 10 de maig i el 30 de juny a l'Exposició del Palau de Belles Arts de Barcelona, a l'espai del Cercle Artístic de Sant Lluc.<sup>16</sup> De la presència de Miró en aquesta darrera exposició en parlen crítics com Rafael Benet des d'*El Dia*, que escriu: «Miró–. El més agut dels Courbet, el menys correcte, el més interessant.»<sup>17</sup>

Abans de l'exposició individual, Foix, en el número 4 de la revista *Trossos* del març de 1918, –en el qual hi sortia aquell dibuix d'un carrer de Pedralbes que ell mateix havia demanat a Miró–,<sup>18</sup> havia escrit: «Joan Miró a les Galeries Dalmau. Senyalem només la data: del 16 de febrer al 3 de març. Amb aquells qui adressen llurs esforços a desvelar una nova sensibilitat i inicien una marxa triomfal de vers un nou classicisme –nervi del noucents i sang del futur–, TROSSOS hi troba la seva companyia. Direm, doncs, el nom dels nostres sense adjectivar-los però sil·labejant-los amb voluptuosa complaença. JOAN MIRÓ ÉS DELS NOSTRES.»<sup>19</sup> Minguet es qui dona la clau per entendre aquestes paraules, i és que tal com diu: «Foix va conjuminar en tota la seva obra el classicisme i la modernitat, allò que expressà poèticament amb els versos “M'exalta el nou i m'enamora el vell” o “Si pogués acordar Raó i Follia”.»<sup>20</sup> No ha d'estranyar, doncs, que aquest dibuix del carrer de Barcelona que li havia fet Miró, el fes tant content: «Era una vista estilísticament figurativa i gairebé objectiva del carrer de la Roca, de Pedralbes. Tirat i rost, amb vestigis vuitcentistes i olorós de pedra molla, encara avui manté el seu encís original, tot i la

<sup>14</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 25 de setembre de 1929, dins *Selected Writings and Interviews*, 110-111. Versió en anglès de l'original en francès. A LBMC, 298-299, fig. 1, s'hi reproduïxen part de les notes biogràfiques enviades per Miró a Leiris.

<sup>15</sup>Melià, *Joan Miró, vida i gest*, 93, citat a Martí Rom, *Pal de ballari*, 72. Massot explica que d'altres artistes que havien exposat a les Galeries Dalmau, com ara Gleizes i Torres-Garcia, també havien rebut anònims i que quatre de les teles exposades a l'Exposició d'art francès de 1907 havien sigut apunyalades. Massot, *Joan Miró*, 128.

<sup>16</sup>LBMC, 303; Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 51.

<sup>17</sup>Rafael Benet [*Baiarola*], «Crònica», *El Dia*, 12 d'agost de 1918, citat a Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 51, nota 23. Vegeu també Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 116-117.

<sup>18</sup>DLD1 núm. 163, 85; MOJM núm. 131, 58; Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 52. A LBMC, 302-303, fig. 6 s'hi reproduïxen el sumari i la doble pàgina amb el text de Foix i el dibuix de Miró apareguts al número 4 de *Trossos*, el març de 1918.

<sup>19</sup>J. V. Foix, «Joan Miró», *Trossos*, núm. 4 (març de 1918), citat a Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 52.

<sup>20</sup>Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 54.

degradació urbanística de la qual som malaurats i impotents testimonis.»<sup>21</sup> La noia que va a buscar aigua a la font, o potser en torna, els ocells, el carro, tots disposats en aquell escenari de tocs futuristes. Poc tenia a veure aquella noia amb aquell nu assegut de perfil que havia servit de portada un mes abans per al primer número d'*Arc-voltaic*, la revista de Salvat-Papasseit.<sup>22</sup>



6.2. Joan Miró. *Carrer de Pedralbes* (1917)

És després de pintar el *Nu dempeus* i el gerro de *Flors* entre el maig i el juny de 1918, que Miró marxa cap a Mont-roig i es dedica a treballar en el paisatge. Abans de marxar, però, l'11 de juny assisteix a la representació del ballet *Petrouchka* d'Igor Stravinski al Gran Teatre del Liceu.<sup>23</sup> En una carta del 16 de juliol enviada a Ricart, li explica com s'ha organitzat des que és a Mont-roig:

Des de primer de mes que soc a Montroig; la primera setmana d'arribar res de pensar en embrutar tela ni en res. Al dematí a la platja a geure de panxa al sol i a canviar la pell i a la tarda d'excursió a fer K.m. amb bicicleta. A la segona setmana a pensar ja en treballar i a mitjans de la passada setmana a començar dos paisatges. Res de simplificacions ni d'abstraccions, noi. Per are lo que m'interesa més es la caligrafia d'un arbre o d'una teulada; fulla pe fulla, rameta per rameta, erba per erba, i teula per teula. Això no vol dir de que aquets paisatges al final acabin essent cubistes o rabiosament sintètics.<sup>24</sup>

<sup>21</sup>Foix, «Joan Miró 1918», citat a Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 52.

<sup>22</sup>DLD1 núm. 153, 81; MOJM núm. 150, 58.

<sup>23</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 484.

<sup>24</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 88.

Durant aquella campanya, que s'allargarà fins a començaments de desembre, farà els següents paisatges: *Nota del batre*, *L'hort amb ase*, *Teuleria de Mont-roig*, *La rodera* i *La casa de la palmera*, i també començarà la tela *Mont-roig, l'església i el poble*, que no podrà acabar fins l'estiu següent.<sup>25</sup> Aquestes són justament les cinc obres que presentarà a la «Segona Exposició d'Art» que es celebrarà al Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona, des del 18 de maig fins al 30 de juny de 1919.<sup>26</sup>

L'execució de les teles d'aquells estiu i tardor de 1918 es pot resseguir a través de les cartes enviades als amics. A Ricart, en una carta del 4 d'agost li escriu: «Encare no he pogut acabar cap tela, (excepció de una nota del batre i uns dibuixos). Aixó de fer caligrafia es molt entretingut, noi.»<sup>27</sup> En una carta a Ràfols del dia 11 del mateix mes, li comenta:

Aquesta setmana penso acabar dos paisatges (els primers que acabo, excepció d'uns apunts –dibuixos– i de una nota del batre). Ja veieu que soc ben lent amb el treball. Amb el temps de trevallar una tela vaig estimant-la, estimació filla de lenta comprensió. Comprensió lenta de la gran riquesa de matisos –concentrada– que dona el sol. Goig d'arribar a comprendre en un paisatge una petita herba –perqué despreciarla?– herba tan graciosa com un abre o una montanya. Fora dels primitius i dels japonesos casi tothom ho deixa aixó tan diví. Tothom cerca i pinta només les grans mases d'abres o muntanyes sense sentir la música d'herbetes i petites flors i sense fer cas de les petites pedres d'un barranc –graciosament.<sup>28</sup>

A banda de la *Nota del batre*, que queda força identificada, la resta d'obres, i segons les referències que dona Miró en les cartes, poden ser *L'hort amb ase*, *La rodera* o *Teuleria de Mont-roig*. A *La casa de la palmera* hi fa referència en una carta destinada a Ricart del 27 d'octubre, en la qual escriu: «Are estic fent una tela amb una casa, amb relotge de sol, una palmera i una gavia penjada a la porta.»<sup>29</sup> I pel que fa a *Mont-roig, l'església i el poble*, en una carta a Ràfols de l'1 de novembre li explica: «El quadre del poble de Montroig, que ja vegereu a mig fer, l'he hagut de deixar per

<sup>25</sup> DLP1 núm. 60, 54, DLP1 núm. 62, 54-55, DLP1 núm. 65, 68, DLP1 núm. 63, 56, DLP1 núm. 64, 57 i DLP1 núm. 66, 59. Miró es va estar a Mont-roig fins a començaments de desembre, tal com es pot saber per una postal amb la cara d'El Greco enviada a Ricart. Joan Miró, Joan Miró a Enric. C. Ricart, Mont-roig, 2 de desembre de 1918, dins *Epistolari*, 114. Pel que fa a *Mont-roig, l'església i el poble* (DLP1 núm. 66, 59), hi ha una postal de Miró a Picasso del 13 de juliol de 1924 en la qual hi ha una vista general de Mont-roig que recorda força aquesta obra. A LBMC, 305, fig. 2, s'hi reproduceix aquesta postal.

<sup>26</sup>Vegeu I, cap. 4, nota 74.

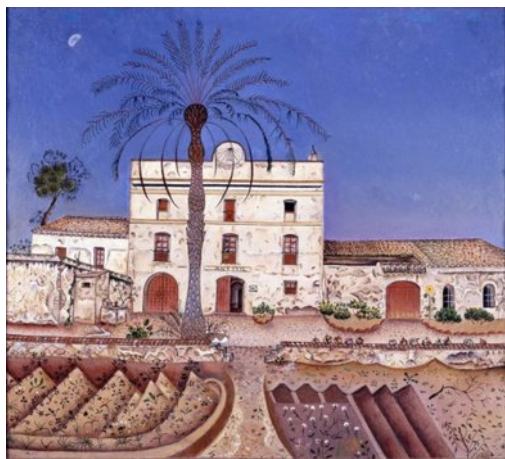
<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 4 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 96. Vegeu DLD1 nús. 168-169, 87 i MOJM núm. 144, 62.

<sup>28</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, 11 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 98. Un altre dibuix d'aquest moment és un paisatge assolellat (DLD1 núm. 164, 86) i diversos apunts per a *L'hort amb ase*. MOJM nús. 146-148, 63.

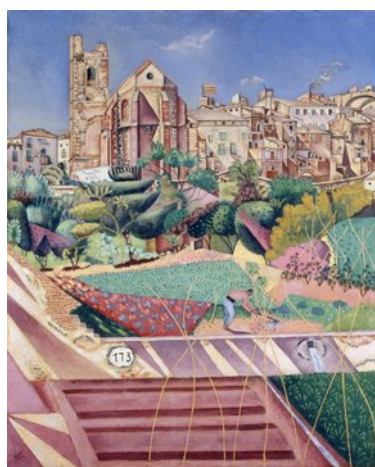
<sup>29</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, 27 d'octubre de 1918, dins *Epistolari*, 105. Vegeu MOJM núm. 145, 63.

estalviar-me d'anar al poble, totalment invadit de grippe.»<sup>30</sup> No el podrà acabar, i el juliol de l'any següent li escriurà a Ricart: «Per de prompte als dematins continuaré la tela del poble de Montroig, començada l'any passat.»<sup>31</sup>

Que Miró no està allunyat d'aquell classicisme de Foix, aquell que barreja el vell i el nou, i que es podia llegir com una reedició d'aquell fugisser i aquell etern que deia Baudelaire.<sup>32</sup> ho demostra aquella primera carta enviada a Ricart durant l'estiu de 1918 en la qual escriu: «S'entén teles que estiguin bè quan arriben a un clacisme, a que's deu tendir per expresió de la vida moderna. Jo crec que té d'aparéixer un super-artista, que com deia Cézanne volguent fer de l'impressionisme quelcom de sòlit, de museu, refongui genialment totes les modernes inquietuts i les fassi de museu.»<sup>33</sup> És aquell classicisme al qual torna a fer referència poc després en la carta a Ràfols: «De cada dia sento més la necessitat de una gran disciplina –únic camí per arribar a fer obra clásica (a lo que devem tendir –clasicisme en lo que sigui). Ting per esprits malalts i em resisteixo a creure amb ells els que no son prou potents per tenir devant seu el natural –Cézanne quan les pomes se li passaven o les roses se li esfullaven posava devant seu –necessariament– pomes de cera o roses de roba.»<sup>34</sup>



6.3. Joan Miró. *La casa de la palmera* (1918)



6.4. Joan Miró. *Mont-roig, l'església i el poble* (1918-1919)

Tant Foix com Miró, doncs, fan evident que classicisme i avantguarda no són pols oposats, sinó que són conceptes que poden exercir funcions homologables, essent possible passar de l'una a l'altra, sense solució de continuïtat, a través de nocions com les d'arcaisme o primitivisme,<sup>35</sup> –entenent el

<sup>30</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 1 de novembre de 1918, dins *Epistolari*, 108.

<sup>31</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 125.

<sup>32</sup>Vegeu I, cap. 3, nota 90.

<sup>33</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 88.

<sup>34</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 11 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 98.

<sup>35</sup>Tomàs Llorens, «Classicisme, arcaisme i avantguarda en l'art de Torres-Garcia», dins *La imaginació noucentista*, 278.



primitivisme o l'arcaisme, no com quelcom immutable, sinó com una xarxa complexa d'interessos sociològics, ideològics, estètics, científics, antropològics, polítics o legals, és a dir, «discursos», que mantenen i determinen una cultura—. <sup>36</sup> El primitivisme de Miró és una barreja que tot i tenir força en comú amb els postulats noucentistes, deixa marge per a interpretacions pròpies: d'una banda hi ha l'admiració pels mestres italians dels segles XIV i XV, que ara també inclou els mestres japonesos, —qui sap si per aquella connexió tan estreta amb van Gogh—, i també una idea vinculada a un passat gloriós de Catalunya, la dels mestres del romànic i del gòtic, així com la d'un món rural pròxim a la natura, senzill i font de puresa, amb el qual pot estar en contacte directe.

Miró no s'oposa al clàssic, sinó a tot allò acadèmic, en una línia similar a allò expressat en una carta que Foix envia a Salvat-Papasseit: «l'avantguarda en les lletres en les arts, és sempre una reacció davant la caiguda en el lloc comú, en l'acadèmia, o la barbàrie. D'aquí el seu rigor, el seu ascetisme, el seu desinterès especulatiu. (...) És el pas de l'instant amb fulgors d'eternitat...en què tot ho absorbeix el Punt amb profunditat d'absolut, que és la suprema realitat.» <sup>37</sup> Només cal recordar aquella carta enviada l'estiu de 1919 a Ràfols en la qual Miró escriu:

Cal anar a un clacicisme, no al mort, que predica En Junoy, el cadavèric retorn als grecs i a David. Cal fugir de les predicacions malaltes de Torres-Garcia (L'Art en relació a l'home etern i l'home que passa), prescindint de tot el passat. Totes aquestes dos coses son propies d'esperits incomplets. Sempre ting a la memoria la visita feta a casa la mare d'En Picasso. Recordeu lo que digué en Togores, davant d'aquells picassos, que era l'home precursor, que calia anar a la disciplina de David junt amb la llibertat, a la abstracció complerta, de les seves teles cubistes. Jo em sento molt afí amb En Togores; recordeu que jo us vaig dir que calia anar a un clacicisme passant pel cubisme, i a un art pur (le cubisme n'est que la promesa d'un art pur et simple. G. Apollinaire), completament lliure, però clàsic. Cavar, cavar ben fondo, com sempre dic an en Ricart i cavant ben endintre es com apareixerán, esplendorosos, nous problemes a resoldre, que ens portaran en camí de fugir de lo fatal interessant, momentani i anar a fer bona pintura. <sup>38</sup>

<sup>36</sup>Gill Perry, «El primitivismo y “lo moderno”», dins *Primitivismo, cubismo y abstracción: Los primeros años del siglo XX*, trad. Juan José Usabiaga (Madrid: Akal, 1996), 8.

<sup>37</sup>J. V. Foix, J. V. Foix a Joan Salvat-Papasseit, dins *Prosa* (Barcelona: Edicions 62, 1978), 147-148, citat a Maria Josep Balsach, «L'atzur i les arrels noucentistes de Joan Miró», dins *La imaginació noucentista*, 265.

<sup>38</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 21 d'agost de 1919. dins *Epistolari*, 136. A la biblioteca personal de Joan Miró hi ha un exemplar dedicat de Joaquim Torres-Garcia, *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa* (Sitges, Edició dels Amics de Sitges, 1919). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

Combalía assenyala que Lubar en la seva tesi doctoral, argumenta que l'atenció al detall en els paisatges d'aquesta època, representarien la idea del pintor d'arrelar-se a la seva terra i per extensió a la tradició catalana, i que el canvi d'estil que s'observa en aquests paisatges està relacionat amb el retorn a l'ordre i la possible influència del Picasso més «neoclàssic» que havia visitat Barcelona el 1917.<sup>39</sup> Així ho corroboraria el fet que el període anomenat «detallista» de Miró coincideix força en el temps amb aquella necessitat d'ordre que ja va expressar el poeta Paul Dermée en la revista *Nord-Sud* el 1917, en la qual exposava la idea que després d'un període d'exuberància i força, havia de venir un període d'organització, d'ordre, de ciència, és a dir, una edat clàssica.<sup>40</sup> També feien una crida a l'ordre els postulats puristes que Ozenfant i Jeanneret expressaven en escrits com *Après le cubisme*, del 1918, i més endavant a través de la revista *L'Esprit Nouveau*, –inicialment dirigida per Dermée–, així com les ressenyes crítiques que Bissière i Lhote van escriure la primavera de 1919 sobre una exposició de Braque a la Galerie L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg, en les quals el cubisme de Braque, –i de la postguerra en general–, eren valorats com una «crida a l'ordre».<sup>41</sup> Crida a l'ordre tècnica i matèrica que es connectava amb un retorn a l'ordre amb connotacions polítiques, –convé no oblidar que els discursos sempre són estratègics i que el discurs artístic no és aliè a aquell poder centrat en la vida–. Vet aquí *Le Rappel à l'ordre* de Jean Cocteau, recull de textos en el qual es defensava un classicisme viu, un ordre en el qual els artistes podien expressar la seva individualitat sense perdre la seva originalitat.<sup>42</sup> Potser per això en aquells països on hi havia hagut guerra, les propostes que connectaven l'ordre i els valors plàstics no van trigar a aparèixer; a Itàlia, la revista *Valori Plastici* i a Alemanya, moviments com la *Neue Sachlichkeit* i el realisme màgic.<sup>43</sup>

Abans de marxar a Mont-roig, Miró havia estat immers en aquell nu que havia significat la vibració d'una «carn» pecadora, una experiència de fusió no resolta que ara es traslladava en aquells paisatges on regnava l'esperit, fusió que també era aquella del classicisme avantguardista que unia també una manera de fer pròxima amb l'esperit i una altra propera a la carn. Així, en *L'hort amb ase*, representa un hort ordenat, amb els seus vegetals i plantes, amb els seus solcs i les diferents distribucions segons allò que s'ha plantat, fent visible la intervenció humana sense que aparegui cap

<sup>39</sup>Lubar, «Joan Miro before "The Farm"», 22, citat a Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 50-51.

<sup>40</sup>Paul Dermée, «Quan le Symbolisme fut mort», *Nord-Sud*, núm. 1 (15 de març de 1917): 2-4, citat a Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 51, nota 47.

<sup>41</sup>Yves Michaud, «Un retorn a l'ordre?», dins *La imaginació noucentista*, 249-251. Pel que fa al llibre es tracta de Amédée Ozenfant i Charles-Édouard Jeanneret, *Après le cubisme* (París: Édition des Commentaires, 1918).

<sup>42</sup>Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre: Discipline et liberté* (París: Librairie Stock, 1926). El volum recollia textos publicats entre el 1918 i el 1923 com ara *Le Coq et l'Arlequin* (1918), *Carte blanche* (1919), *Visites à Maurice Barrès* (1921), *Le Secret professionnel* (1922), *D'un ordre considéré comme une anarchie* (1923), «Autour de Thomas l'imposteur» (1923) i *Picasso* (1923).

<sup>43</sup>Michaud, «Un retorn a l'ordre?», 251-252.

I. Jocs de carn i d'esperit

representant d'aquesta espècie en la tela. En una de les bandes hi destaca un gran eucaliptus, a primera fila, un ase, i al fons, la masia, centre de tota activitat agrícola, que no obstant, queda en segon pla i en contrast evident amb tot allò que és la vida natural, és a dir, els animals, els arbres, les plantes. Miró ha dibuixat cada fulla de les plantes, cada bri d'herba, cada branca dels arbres, cada tomàquet o cada petita flor blanca, amb la mateixa precisió amb la qual ho feien els naturalistes medievals, aquells que entenien la realitat terrenal com a símbol de la realitat superior.



6.5. Joan Miró. *L'hort amb ase* (1918)

Tal com explica Balsach, es tracta d'una idea de la natura, –ja sigui aquesta en estat original o organitzada per la mà de l'home–, que, segons la concepció teològica de Dionís l'Areopagita, es tradueix en ensenyament a través de l'experiència dels sentits, cosa, d'altra banda, que havia sigut possible gràcies a la unió de la física i la metafísica, que molt abans ja havia proposat Aristòtil.<sup>44</sup> Miró, com el seu amic Foix, va a la recerca d'aquella tensió espiritual pròpia dels primitius catalans que exalta l'esperit i que l'ajuda a representar –o crear, segons com es vulgui entendre això de la interioritat–, els propis paisatges interns.<sup>45</sup> És per això que qualsevol dels arbres, plantes i pedres podrien haver sigut els que apareixen en qualsevol dels retaules detallistes i preciosistes gòtics, justament, perquè Miró està interessat en la veritat, la simplicitat i el realisme de l'essència; el *Weltanschauung* dels mestres gòtics,<sup>46</sup> alhora que admira la manera de representar la natura dels

<sup>44</sup>Maria Josep Balsach, *Joan Miró: Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)* (Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2007), 13-14.

<sup>45</sup>*Ibid.*, 29.

<sup>46</sup>*Ibid.*, 15.

primitius japonesos; aquella mateixa forma cal·ligràfica que ell utilitza en les seves obres detallistes, i en les quals fins al punt més petit és essencial, tal com li havia dit a Ràfols.<sup>47</sup>

L'estil detallista, aquell que el posa en contacte de nou amb aquells paisatges sense «carn» i espiritualitzats, continua en les teles que pinta durant l'estiu de l'any següent. Així es pot veure en la carta enviada a Ricart a primers de juliol: «Per de prompte als dematins continuaré la tela del poble de Montroig, començada l'any passat; a les tardes una tela grossa amb el paisatge d'oliveres, garrofers, vinya, muntanyes (devassall de llum) Aquesta tela podrè fer-la còmodament des de la meva habitació (santa comodat).»<sup>48</sup> Es tracta de l'abans esmentada, *Mont-roig, l'església i el poble*, i també de *Mont-roig, vinyes i oliveres*,<sup>49</sup> També n'hi parla a Ràfols un mes més tard: «Jo treballo molt –tot el dia–. Segueixo la tela del poble i ne faig una altra de grossa; el paisatge d'olivers i garrofers i vinya que es veu des de la meva cambra, vos ja el recordareu; llum avassalladora. Amb aquestes dos teles me sembla que ting menjjar per a tot l'estiu. La del poble vaig depurant-la tant com puc, intentant resoldre el major nombre de problemes, per a arribar a un equilibri. La dels olivers no sé com s'acabarà; va començar essent cubista i ara s'ha tornat puntillista.»<sup>50</sup> I de fet, en aquesta tela s'hi poden veure més clarament aquells elements de geometrització propis del cubisme, que també poden ser els dels mestres gòtics, que tal com indica Balsach, són els que uneixen geometria i realisme, per tal de fer visibles les estructures ocultes.<sup>51</sup> A *Teuleria de Mont-roig*, i també a *L'hort amb ase* i a *La casa de la palmera*, Miró hi introdueix l'element geometritzant en els núvols i en els solcs, –també ho havia fet en teles de 1917, tot i que d'una manera més allunyada del realisme, com ara en *Siurana, el camí* o *Prades, el poble*–,<sup>52</sup> però és sobretot en aquests dos paisatges de l'estiu de 1919 que la geometria es fusiona amb el realisme d'una manera més evident. Miró s'acosta al classicisme del seu admirat Cézanne, aquell que havia superat les adversitats de la figura, i a qui Miró sempre tenia ben present:

Jo segueixo treballant de ferm. He estudiat moltíssim aquest estiu; les meves dos pintures han estat canviades mil voltes. Ara tot just comença a veure's quelcom. De la tela del poble n'estic content, al cap de molt d'estudiar-hi, he anat veient, goig intensíssim, les maravelles de la llum, les desfocacions de que ens parlava el gran precursor Cézanne. Imagineu-vos el gran goig d'anar treballant temps i

<sup>47</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, 11 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 98.

<sup>48</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Epistolari*, 125.

<sup>49</sup>DLP1 núm. 69, 60-61.

<sup>50</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 10 d'agost de 1919, dins *Epistolari*, 132. Vegeu també *Mont-roig, vinyes i oliveres en temps de pluja* (DLP1 núm. 68, 60).

<sup>51</sup>Balsach, *Cosmogonies d'un món originari*, 22-27.

<sup>52</sup>DLP1 núm. 33, 35, DLP1 núm. 42, 41.

### I. Jocs de carn i d'esperit

temps i descobrir problemes nous!! No he despreciat res de la realitat, convençut de que tot està contingut an ella. No hi ha res anecdòtic (ni ombres, ni contra-llum, ni crepuscles) lo que cal es pintar-ho. La tela de la tarda, la dels arbres, també marxa bé. Llum, llum, i els grans problemes que s'en deriven!.<sup>53</sup>

Miró interioritza i exterioritza el paisatge i així va descobrint la veritat, talment com quan era més jove.

Però hi ha quelcom més que es relaciona directament amb aquella vibració de la «carn» i el fet d'incorporar-la en aquell paisatge de l'esperit. Balsach escriu: «Però l'home gòtic no apareix anihilat per l'univers com l'home romànic. Ni passiu. Tot partint de la idea que la creació no ha estat acabada, l'artista coopera mitjançant les seves obres.»<sup>54</sup> «Forsa creadora», li diu Miró en una d'aquelles cartes a Ràfols, just quan devia estar treballant en *L'hort amb ase*.<sup>55</sup> Més clarificadorres són encara les paraules d'una carta de l'estiu següent, dirigida a Ricart, en la qual escriu:

L'artista amb seguit contacte amb la vida i la Natura me fa pensar amb l'home de virilitat, sà, amb les boles mascles cantades per Walt Whitman, amb contacte enèrgic amb la gloriosa matriu de l'altre sexe i engendrant homes sans i atletes que siguin l'honor de la rassa. El que sempre, invariablement, fuig del posar-se a pintar davant del natural (coito de l'artista amb la natura) fatalment, me recorda l'home entregat a la masturbació i que té que fer cap a un manicomi o un sanatori de tísics, o a una impotència viril i per tant creadora.<sup>56</sup>

És impossible no pensar en el quart personatge del dispositiu foucaultia de la sexualitat: la parella malthusiana, un personatge que no és aliè a aquella visió del paisatge noucentista, per allò explicat de la raça que no oblida el passat gloriós, però que ara posa en primer pla elements com la salut del propi cos i la procreació, en un sentit de responsabilitat social, que abans havien quedat enterbolits pel paper preponderant de l'esperit, però que tenen molt a veure amb aquell poder que es troba i s'exerceix en el nivell de la vida, del cos, de l'espècie, de la raça i dels fenòmens massius de la població, que desplaça aquell altre dret de fer morir o deixar viure; el de la llei, l'espasa i la

<sup>53</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 21 d'agost de 1919, dins *Epistolari*, 136.

<sup>54</sup>Balsach, *Cosmogonies d'un món originari*, 19.

<sup>55</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 11 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 98.

<sup>56</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Epistolari*, 126. A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de Walt Whitman, *Fulles d'herba*, trad. Cebrià Montoliu (Barcelona: L'Avenç, 1909). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Miró hi va assenyalar alguns paràgrafs a les pàgines 8-11 i 13.

sobirania.<sup>57</sup> Un poder de mort que passa a ser complement d'aquest poder sobre la vida, i és que ara les guerres i matances tenen la seva raó de ser en el fet de garantir la supervivència dels cossos i de la raça. Es mata per poder viure, però no des de la perspectiva del combat de la sobirania, sinó per raons purament biològiques.<sup>58</sup> Això explica la importància del sexe pel que fa a aquella unió del cos i la població, ja que es troba en l'encreuament de dos eixos a partir dels quals es desenvolupa tota la tecnologia de la vida. El sexe, biològic i polític; accés a la vida del cos i a la vida de l'espècie; útil per a les disciplines i per a les regulacions. D'aquí, la gran importància d'aquelles estratègies que es posen en pràctica durant el segle XIX que configuren el dispositiu de sexualitat i que permeten la unió de les tècniques disciplinàries i dels procediments reguladors.<sup>59</sup>

Però aquest pas d'una simbòlica de la sang a una analítica de la sexualitat, no es produeix sense encavalcaments. Per això la «sang» és present en les estratègies sobre la vida desplegades des de meitats del segle XIX; política de població, de la família, del matrimoni, de l'educació, de la propietat, de la jerarquització social, i també, intervencions a nivell del cos, de les conductes, de la salut, de la vida quotidiana; accions totes elles lligades a aquella «preocupació mítica de protegir la puresa de la sang i portar la raça al triomf» que s'ha esmentat amb anterioritat.<sup>60</sup> És així que s'explica el racisme en la seva forma moderna, és a dir, estatal i biologitzant,<sup>61</sup> un racisme que no es podria explicar sense aquell sistema de perversió-herència-degeneració que es relaciona amb les tecnologies del sexe que apareixen durant la segona meitat del segle XIX, i que són la medicina de

---

<sup>57</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 62-63, 81-84.

<sup>58</sup>*Ibid.*, 82.

<sup>59</sup>*Ibid.*, 87.

<sup>60</sup>Vegeu I, cap. 2, 61.

<sup>61</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 70-71, 88-89. Per a aprofundir en el pensament de Foucault sobre el concepte de racisme d'Estat, entesa com a tecnologia imprescindible per a la posada en marxa del biopoder característic dels Estats moderns, vegeu Jorge Gómez Izquierdo, «La conceptualización del racismo en Michel Foucault», *Interdisciplina 2*, núm. 4 (2014): 121-142. En aquest sentit, el racisme biològic del segle XIX es presenta com un episodi particular del discurs històric-polític de la guerra o lluita de races que apareix al final de les guerres civils i religioses del segle XVI i que es contraposa al discurs filosòfic-jurídic en el qual es sustenta el poder sobirà del monarca. Aquest contra-discurs s'anirà desenvolupant durant els segles XVII i XVIII, i presentarà la guerra com a motor de la història i substrat de l'Estat, les seves institucions i les seves lleis, desplaçant, així, la visió piramidal de la societat per una altra visió binària en la qual hi hauria dos grups, nacions o races confrontades eternament. En aquest discurs, el concepte de raça equival al de nació, entesa aquesta en un sentit ampli i no biològic, com un conjunt d'individus cohesionats per normes, regles i llengües pròpies. Un discurs polivalent i canviant degut a què no és patrimoni exclusiu de cap dels grups, que alhora possibilita la crítica contra el poder establert. Seran els elements ètnics, d'idioma o de força que diferencien aquests grups els que es «biologitzaran» en els discursos dels biòlegs racistes i eugenistes del segle XIX, originant, així, el racisme biològic. Aquests discursos deixen enrere la idea de dues races que s'enfronten, per tal de substituir-la per la idea d'una sola raça, que no obstant, ha produït una subraça que posa en perill el patrimoni biològic del conjunt. La idea de la guerra de races i la seva dimensió històrica es substitueix per una comprensió mèdica i biològica que permet l'aparició del racisme en el sentit biològic. Així mateix, l'Estat, que en la guerra de races era vist com una eina de dominació d'una raça sobre l'altra, és ara el que protegeix la integritat, la superioritat i la puresa d'una raça que es concep homogènia. És així que la puresa de la raça substitueix la guerra de races, i que el racisme esdevé tecnologia privilegiada del biopoder, ja que assegura la funció de la mort en l'economia reguladora del biopoder.

les perversions i els programes d'eugenèsia.<sup>62</sup> El cos com a màquina productiva sexual que necessita una cura especial pe a produir el nou ordre social. I val a dir que a finals del XIX, la psicoanàlisi s'hi oposarà, centrant-se en un instint sexual que es deslligaria de l'herència, i per tant, del racisme i l'eugenèsia. Amb tot, es tractarà d'un altre encavalcament, ja que en aquest cas es pretén reinscriure la sexualitat en el sistema de la llei, de l'ordre del simbòlic i de la sobirania, però de moment encara no s'ha arribat aquí.<sup>63</sup>

Miró ha trobat la manera de fusionar dues experiències fins aleshores quasi bé antagòniques, que s'aproximaven però que es repel·lien com dos imants, i ho fa a través d'aquella procreació necessària per a la raça, que alhora connecta directament amb aquell primitivisme abans esmentat, i que té a

---

<sup>62</sup>Per aprofundir en la recepció del neomalthusianisme i l'eugenèsia en el context català i espanyol, vegeu Cleminson, *Anarquismo y sexualidad en España*, 53-128. Tal com explica l'autor, va ser el pastor anglès Thomas Malthus (1766-1834) qui, a finals del segle XVIII, va abordar la qüestió de la relació entre la població, els recursos i la procreació en el text *An Essay on the Principle of Population* (Londres: J. Johnson, 1798). Segons Malthus, el problema econòmic que li suposava a l'Estat un excés de població es podia solucionar amb la repressió sexual, la castedat o l'endarreriment del matrimoni, així com a través de catàstrofes inevitables i de caire diví com les epidèmies, els períodes de fam i les guerres. Un segle més tard, els neomalthusians, també es preocupen pel problema que suposa un creixement de la població més elevat que el dels recursos dels quals es disposen, però des d'una perspectiva no religiosa. Així mateix, alguns neomalthusians no apunten només a la «quantitat» de la població sinó també a la seva «qualitat», sobretot pel que fa a les classes més pobres; anticipant-se així, al que seria l'eugenèsia. Un exemple d'aquest darrer cas pot ser la Lliga per la Regeneració Humana de Paul Robin a França, creada el 1896, i propera als moviments obrers. A Catalunya, aquestes idees es difonen a través de la revista *Salud y Fuerza* editada a Barcelona i dirigida pel metge Lluís Bulffi. En aquesta publicació, propera al neomalthusianisme francès, s'hi escriu sobre qüestions com els mitjans anticonceptius, la sobrepoblació, el capitalisme, la pobresa o la procreació conscient. Així mateix, es defensa la idea de la voluntat com a força creativa en la vida de les persones, que tanta importància té en els mitjans llibertaris i anarquistes. Pel que fa a l'eugenèsia, el primer que va fer servir el terme l'any 1893 va ser Francis Galton, cosí de Charles Darwin, i president de la Eugenics Education Society, fundada a la Gran Bretanya el 1907 per intel·lectuals i líders reformistes, i des de la qual es defensaven mesures com l'esterilització i les restriccions en el matrimoni. L'eugenèsia seria la ciència dels «ben nascuts» o «nobles en herència» i tractaria d'identificar les tares negatives i les característiques positives en la població, per tal d'eliminar les primeres i fer triomfar les segones, es a dir, buscaria l'augment de persones més fortes, sanes, intel·ligents o d'una determinada ètnia, tot promovent directa o indirectament la no procreació d'aquells que no tenen aquestes qualitats. Tot i que des de *Salud y Fuerza* es va tractar el tema de l'eugenèsia, tot ocupant-se dels principals esdeveniments a nivell europeu, com ara el «Congrés Eugènic» de Londres de 1912, i encara abans, el «Congrés neomalthusià» realitzat a La Haia el 1910. on Auguste Forel va suggerir l'ús del terme «eugenèsia» per a descriure la ciència de la millora humana, serà en les seves successores, les revistes *Generación consciente*, editada a Alcoi, i la seva continuadora, *Estudios*, editada a València, on s'aclarirà el camp d'actuació del neomalthusianisme i de l'eugenèsia, i és que malgrat que ambdues doctrines tenien com a ideal comú la generació conscient, la primera era una doctrina econòmica que buscava resoldre el problema de la superpoblació, mentre que la segona era una doctrina biològica que s'ocupava dels fets de l'herència i dels problemes socials de la raça. Un dels moments més importants en l'àmbit espanyol va ser l'organització del «Primer Curs Eugènic Espanyol» que es va començar a celebrar el 2 de febrer de 1928 a la Facultat de Medicina de Madrid, durant la dictadura de Primo de Rivera, el qual va ser il·legalitzat per escàndol públic, així com les «Primeres Jornades Eugèniques Espanyoles» de 1933 a la Facultat de Medicina de Madrid, del 21 d'abril al 10 de maig, que van oficialitzar el moviment a Espanya i que van ser organitzades per la *Gaceta Médica Española* i per la Lliga Espanyola per a la reforma sexual sobre bases científiques, creada el 1930, i de la qual formaven part Gregorio Marañón, qui en va ser el primer president, i Hildegart Rodríguez, que en va ser la secretària. Va ser a partir del descobriment dels mètodes nazis que s'havien utilitzat a començaments dels anys trenta que es produeix un gran impacte a niell mundial i que l'eugenèsia perd l'atractiu que havia tingut fins aleshores. D'aquesta manera el racisme s'allunya del discurs científic i es desplaça cap a una nova forma de racisme basada en les diferències culturals.

<sup>63</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 71, 89.

veure amb aquell classicisme que incorpora el vell i el nou. En aquest sentit, és molt interessant el que li diu Miró a Foix en una carta de 1933, quan Miró li demana un escrit de presentació per a un número de *Cahiers d'Art* que Christian Zervos vol dedicar a l'artista: «seria interessant que [...], parlèssiu també del costat pictòric i racial en tot lo que pugui existir de lligams amb la pura tradició catalana –primitius, art romànic– i tot lo que racialment pugui acostar-la al paisatge català en el seu aspecte nítid i vigorós, o al costat racial de la música o folklore i a l'admirable gent de casa nostra.»<sup>64</sup> Tal com diu Altaió: «Foix assimila Miró en una tradició nacional que parteix de la pintura medieval i que li confereix una realitat de rel i unes característiques locals: “simplicitat, objectivitat, plasticitat, i no rebutgem la paradoxa: REALISME”. Aquesta és la dèria de Foix, el surrealisme parisenc fa aflorar el món interior ocult, l'irracional, el sobrerealisme català parteix de l'humanisme i la puresa innocent per elevar-se cap a dalt.»<sup>65</sup>

Cal quedar-se de moment en el classicisme, el realisme, la simplicitat, l'objectivitat i la plasticitat que hi ha en aquells paisatges de 1918 i 1919, i també en el tret racial, nacional i en una idea de fecunditat lligada al territori, que es transmet a través d'aquells horts i conreus tan ordenats i ben delimitats; les oliveres, les vinyes, els garrofers, les tomaqueres, les bajoqueres. Cal recordar com, en aquella carta a Ricart que fa referència a Whitman, parla de contacte amb la natura, de virilitat, de salut, de fusió enèrgica amb la gloriosa matriu de l'altre sexe, d'engendrar home sans i atlètics que seran l'honor de la raça.<sup>66</sup> En aquests quadres, la matriu de la dona forta és personificada a través de la natura, a la qual Miró, home que es preocupa per la seva salut, s'hi uneix virilment i enèrgicament. D'aquí aquella dèria per fer exercici que tant sorprenia a la gent dels masos del voltant, i que Miró li va confessar a Martí Rom: «Anava cada dia corrent des del mas fins a la platja. Em posava per perdre grassa una mena de cotilla com aquella que encara ara es posen els boxejadors i els jugadors de futbol, i damunt un jersei de llana. Em feia suar molt. Quan arribava a la platja la suor em regalimava com aigua; em treia el jersei i em posava a fer gimnàstica. Finalment em tirava a l'aigua i després prenia un bany de sol.»<sup>67</sup> A Raillard li va explicar: «Jo mirava de mantenir la meua força física. Quan era a Barcelona ja anava al club nàutic, nedava, saltava a corda, feia gimnàstica. Havia d'estar en forma. [...] Recordo que feia una mica de panxa. Com que això em preocupava, anava a fer cros a la Barceloneta, arran de mar, amb un gran xandall, per transpirar

<sup>64</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Palma, 19 de juliol de 1933, dins *Epistolari*, 498. Es tracta de l'article J. V. Foix, «Joan Miró», *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 52, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f60.item>. Aquest va ser el número especial que la revista *Cahiers d'art*, sota la direcció de Christian Zervos, va dedicar a Joan Miró.

<sup>65</sup>Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 22.

<sup>66</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 9 de juliol de 1919, dins *Epistolari*, 126.

<sup>67</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 74-75.



i mirar de perdre la panxa. Això era l'any 1918.»<sup>68</sup>Una manera de fer que es va mantenir en el temps, tal com ho avalen les paraules de Gasch: «Miró, que, en aquells temps, tenia la passió de l'esport i feia cada matí una llarga sessió de gimnàstica sueca, de “punching ball”, i de “footing” quan era a Mont-roig, s'expressava sovint en termes pugilístics.»<sup>69</sup>

En aquella procreació, però, no hi ha rastre de pecat, ja que Miró procrea sense infringir cap llei matrimonial, perquè aquí el que importa és l'acte, no pas el desig ni el plaer, i és que cal recordar que tot i que el sexe havia mig escapat de la institució eclesiàstica a través de disciplines com la medicina, la pedagogia o la demografia, encara no era del tot independent de la temàtica de la «carn» i del pecat.<sup>70</sup> I així, aquella reflexió assolida a través del paisatge es trasllada de manera tímida cap a aquell *Nu del mirall* de 1919,<sup>71</sup> com ho demostren aquells mateixos recursos geomètrics que havia utilitzat en els paisatges d'aquell estiu, –aquells que coincideixen en el temps amb les paraules de Miró sobre la unió carnal amb la natura–. I parlant de procreació, vet aquí, també, aquell dibuix de novembre d'aquell mateix any, en el qual s'hi pot veure una figura femenina amb un infant en braços; realitzat en aquell mateix quadern en el qual hi dibuixa uns nus voluptuosos que es barregen amb saltimbanquis, cavalls, i ballarines.<sup>72</sup>



6.6. Joan Miró. *Figura femenina amb infant* (1919)

<sup>68</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 43.

<sup>69</sup>Gasch, *Joan Miró*, 45.

<sup>70</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 69-70. Vegeu I, cap. 1, nota 30. Pel que fa al context espanyol i català a començaments del segle XX, Raquel Álvarez explica que la norma de comportament sexual que hi havia a l'Espanya de començaments de segle XX, i malgrat que s'anaven produint canvis, encara era molt restrictiva, i es caracteritzava per assimilar l'activitat sexual amb l'activitat procreadora. En aquest sentit l'instint sexual s'identificava amb l'instint procreador. Raquel Alvarez Peláez, «Medicina y moral sexual en la España de preguerra», *Asclepio* 42, núm. 2 (1990): 201, 204.

<sup>71</sup>DLP1 núm. 71, 62.

<sup>72</sup>MOJM núm. 164, 66. Es tracta del quadern FJM 419-508 datat del 13 de novembre de 1920. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu MOJM nús. 149-166, 63-66.

La natura a través d'aquells paisatges de Mont-roig és la dona mare, saludable, forta i Miró, l'home viril, sa i enèrgic, –aquell de l'*Autoretrat*–,<sup>73</sup> que s'uneixen per donar resposta a les demandes d'aquell poder sobre la vida, que, en temps de guerra, i més encara, en situacions de malaltia com aquella de la grip a la qual l'artista sovint fa referència en les cartes d'aquella època,<sup>74</sup> es desplega, com s'ha indicat, a través d'estratègies diverses que poden arribar a ser fins i tot contradictòries.<sup>75</sup> D'aquesta manera, la força creadora vital i la força creadora artística s'uneixen a través de la pintura d'aquells paisatges. Equiparació entre l'acte sexual i l'acte creatiu. Responsabilitat creadora de l'home, responsabilitat creadora de l'artista, pel que fa a la raça, pel que fa a la nació. Impuls creador, vital, com aquell d'Emerson, que escrivia: «Que vingui Ull estoic i obri-ls recursos de l'ome, i digui als omens que no són salzers que s'ajeu, sinó que poden i deuen destacar-se; que amb l'exercici de la confiança en sí mateix apareixeran noves forces; que un ome es el verb fet carn, nat per a escampar salut entre les nacions; que's tindria d'averkonyir de la nostra compassió, i que'l moment en que obra per sí mateix, llençant lleis, llibres, idolatria i costums per la finestra, ja no'ns apiadem més d'ell, sinó que'l remerciem i el venerem, –i aquell mestre restaurarà la vida de l'ome al

---

<sup>73</sup>DLP1 núm. 72, 64-65.

<sup>74</sup>Vegeu per exemple Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 11 de juny de 1918, dins *Epistolari*, 86 o Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 1 de novembre de 1918, dins *Epistolari*, 108. La pandèmia de grip de 1918, coneguda com a grip espanyola, va ser una pandèmia de grip que va aparèixer durant els anys 1918 i 1919, i que va tenir una mortalitat a escala mundial que va oscil·lar entre els cinquanta i el cent milions de persones.

<sup>75</sup>Vegeu Tbébaud, *El siglo XX*, 39-113. En aquest sentit, a l'apartat «Nacionalización de las mujeres» diverses autores analitzen, entre d'altres temes, com després de la Gran Guerra els estats europeus s'enfronten de diverses maneres al doble desafiament que implicava la democratització i la qüestió de la pèrdua de població. És en aquest context que molts d'aquests estats, –alguns d'ells de manera autoritària–, «nacionalitzen» a les seves ciutadanes, desplaçant encara més la maternitat al domini públic, mobilitzant-les en nom de la pàtria, o creant organitzacions específiques destinades a engrandir la glòria nacional. Així, doncs, la guerra comporta un discurs de consolidació del model dona mare, o mare de la raça, i de la família com a estructura essencial, que sens dubte té impacte en aquells discursos emancipatoris i igualitaris desenvolupats des de finals del segle XIX, com ho demostra que molts d'ells s'ocupin de manera prioritària de la qüestió de la maternitat, encara que des de perspectives diferents. Pel que fa al context català i espanyol, vegeu Mary Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939», dins *El siglo XX*, 687-708. L'autora explica que tant en el discursos que creen, reforcen i reafirmen la visió de la dona com a àngel de la llar i perfecta casada, com en aquells altres que ho fan amb una imatge de modernitat, d'instrucció i d'una certa independència, es manté com a punt essencial de la identitat femenina, la qüestió de la maternitat. Nash explica com la classe mèdica, i sobretot durant els anys vint i trenta, modifica l'experiència de la maternitat com a finalitat vital de tota dona i deure sagrat, la qual havia sigut legitimada fins aleshores pel discurs religiós, i l'amplia tot presentant-la com a mandat biològic, funció i deure social que assegura la perpetuació de l'espècie i el seu benestar. Apareix, així, una nova figura de la dona mare, a la qual cal ajudar en l'acompliment de la seva funció. Ho fan els metges, els reformadors socials, els higienistes. És la figura pròpia de la ciència de la *maternologia*, ciència desenvolupada majoritàriament per homes, entre els quals destaquen figures com la de Gregorio Marañón, que sublima la maternitat i que assegura el bon desenvolupament de la maternitat biològica, alhora que garanteix una política eugènica i de previsió sanitària de la maternitat. Certament, un desplaçament que portarà cap a la «maternitat conscient» i el control de la natalitat, i a la pràctica de la planificació familiar com a manera de millorar la salut i les condicions de vida de les dones i dels seus descendents, que defensarien figures com la d'Hildegart Rodríguez o Félix Martí Ibáñez, i que s'erigeix com a contrapès al discurs de la «maternitat prolífica», i que en certa manera posa en risc la visió de la maternitat com a eix del projecte vital de les dones, amb el qual un gran nombre d'elles estaven d'acord.

seu esplendor i farà·l seu nom car a l'història.»<sup>76</sup> O sobretot, de Whitman, –poeta que a *Fulles d'herba* elogia la natura i exalta el cos humà i la materialitat–. Un vitalisme que en un primer moment s'havia lligat a la modernitat tècnica i a ciutats com Nova York, tal com Miró va escriure en aquella carta enviada a Ricart de 1917, en la qual parlava de la «gran city de New-York», del soroll del metropolità o d'un llarg «street» de cases,<sup>77</sup> i que podria explicar els anglicismes en algunes de les seves cartes com ara aquell *Raffles* amb el qual es dirigien, tant ell com els seus amics, a Ràfols.<sup>78</sup>

I és que potser Miró volia fer com Whitman quan aquest va voler personificar aquell poeta nou i únic que havia d'escriure sobre les virtuts i els vicis del nou país, i que Emerson demanava en l'assaig «The Poet»,<sup>79</sup> tal com pot semblar pels trossos subratllats en l'exemplar de *Fulles d'herba* que hi ha en la seva biblioteca personal, concretament en la introducció de Cebrià Montoliu. Miró hi va marcar: «Explicar-se a sí mateix, vet· aquí·l seu únic objecte –petit i gran, car el seu jo s'aixampla fins a abraçar tot el món, car absorbir l'humanitat.»<sup>80</sup> També: «L'ideal del seu estil, segons propria expressió, es l'absència completa d'estil.»<sup>81</sup> I encara: «Sols sentim l'expressió simple i ferma d'un home del carrer, que diu allò que sent, sense embuts ni que l'espanti la vulgaritat del mot, ni la cruesa d'expressió.»<sup>82</sup> Per acabar amb: «En quant a la seva mètrica, aquí sí que les nostres orelles delicades perillan seriament: un vers lliure, ben lliure; tant, que deixa de ser vers; ritme n'hi ha, però, més que fonètic, ideològic; ritme d'idees, conceptes, imatges, més que de síl·labes.»<sup>83</sup> L'artista va acompanyar aquest darrer subratllat amb un interrogant. Vist això, és fa inevitable pensar en aquelles cartes enviades a Ràfols i Ricart en les quals parlava d'un art que fugiria dels «ismes» i només és guiaria per la vibració de l'esperit, però també a una manera de fer pròxima a la d'un primitiu del gòtic o d'un mestre japonès. Fusió de vell i nou. Fusió de sang i sexe. I alhora un retorn a l'ordre que tal com explica Foucault té a veure amb una guerra que ha esdevingut primordial i fonamental per a les institucions de poder, gràcies a un discurs històric-polític que l'ha col·locat, – juntament amb els aspectes que s'hi relacionen, com ara la conquesta, la batalla, la victòria o la invasió–, en el centre de la història, i de manera més general, de les relacions socials. Un discurs, que alhora, es sustenta en l'element mític (el temps perdut dels grans avantpassats, l'arribada d'un

<sup>76</sup>Emerson, «La confiança en sí mateix», 63.

<sup>77</sup>Joan Miró. Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [1 d'octubre de 1917], dins *Epistolari*, 74.

<sup>78</sup>Vegeu per exemple Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 89 o Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 1 de novembre de 1918, dins *Epistolari*, 108.

<sup>79</sup>Emerson, «The Poet», dins *Essays: Second Series* (1844).

<sup>80</sup>Cebrià Montoliu, «Introducció», dins *Fulles d'herba*, 8.

<sup>81</sup>*Ibid.*, 9.

<sup>82</sup>*Ibid.*, 10.

<sup>83</sup>*Ibid.*, 11.

nou ordre que venjarà les derrotes anteriors), cosa que li permet sadollar tant la nostàlgia de les aristocràcies en descomposició, com l'ardor de les revoltes populars.<sup>84</sup> Discursos de retorn a l'ordre que tenen una posició estratègica en aquell poder sobre la vida. I és que en l'art es feia una crida a l'ordre, mentre des dels estats europeus s'impulsaven polítiques per recuperar la població perduda durant aquella guerra que havia acabat l'11 de novembre de 1918. Vet aquí les dues versions d'ordre proposades per Michaud: una, la tradicional, que mira en direcció al passat, a la terra, a la família, a la fidelitat, als valors del país, i l'altra, aquella que vacil·la entre organització científica de la vida social, organització totalitària del socialisme científic, taylorisme, tecnocràcia i ciència ficció. Una que reclama el retorn a l'ordre, l'altra, que es projecta cap al futur.<sup>85</sup> Posicions enfrontades? Més aviat dues cares de la mateixa moneda, tal com molt bé evidencia una publicació com *L'Esprit Nouveau*, –revista que influirà molt en Miró–,<sup>86</sup> en la qual la crida a l'ordre es lliga amb la potencialitat de la màquina.<sup>87</sup> No hauria d'estranyar; i és que el dispositiu de sexualitat es va desplegar a partir del dispositiu de la família, i així, mentre d'una banda s'intentava protegir-la, també es desplegava cap a la proliferació, una proliferació que en la màquina troba el seu equivalent en la producció seriada; producció que no escapa a l'estàndard. proliferació que no escapa a la norma.

---

<sup>84</sup>Foucault, «Society Must Be Defended», dins *The Essential Works, Ethics*, 59-65. Sumari en anglès del curs impartit en francès. Versió completa del curs a Michel Foucault, *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France, 1975-1976* (París: Gallimard/Seuil, 1997). En aquest curs el filòsof explica que una societat amurada per relacions de guerra va ser reemplaçada, lentament, per un Estat equipat amb institucions militars, i un discurs històric i polític, molt diferent d'aquell altre discurs filosòfic i jurídic que s'organitzava al voltant del problema de la sobirania i de la llei. Aquest discurs històric i polític que desxifra la presència continua de la guerra en la societat, és un discurs en el qual la veritat funciona com a arma per a una victòria partidista. Per això es tracta d'un discurs foscament crític, i alhora, intensament mític.

<sup>85</sup>Michaud, «Un retorn a l'ordre?», 254-255.

<sup>86</sup>Massot, *Joan Miró*, 188.

<sup>87</sup>Joan M. Minguet, «Orígenes del Manifiesto amarillo: El maquinismo antiartístico», dins *El Manifiesto amarillo: Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, trad. Joan Riambau (Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2004), 11-13.

## 7. Virilitat creativa

Tot i que fins ara no se n'ha parlat de manera directa, cal tenir en compte la gran influència que va tenir Pablo Picasso en l'esdevenir mironià.<sup>1</sup> Picasso seria el pintor que encarna més bé que cap altre, la figura del geni, de la vitalitat creativa i sexual; aquella figura que acompanyaria la del sant, – representada per van Gogh–, sense arribar a substituir-la. Un geni que és capaç de crear una obra «original» i «exemplar» sense fer servir regles, obra a través de la qual exerceix una influència que segons Scheler és cosmopolita, i que alhora té la consideració de clàssic perquè a través de la seva obra, –que és inesgotable en el temps–, és capaç de superar el món que l'envolta.<sup>2</sup> Picasso, aquell pintor que seguint les petjades de Cézanne, i després d'haver passat per diverses èpoques figuratives, cap al 1906 s'interessa cada vegada més per l'execució volumètrica dels objectes, i passa d'uns nus femenins robusts, sans i aplomats a uns cossos massissos, simplificats, compactes, amarats d'un primitivisme brutal que en canvia les proporcions, tal com es pot veure en *Les Demoiselles d'Avignon* de 1907,<sup>3</sup> síntesi de l'art primitiu ibèric, de l'art egipci, de la influència d'El Greco i de l'escultura negra, –si se'n fa una lectura estrictament formal–, però que també té a veure amb l'art entès des de la perspectiva del discurs, com a punt de contacte entre el saber i el poder; i per això la dona, i per això tot allò que té a veure amb el «negre», amb el primitiu. Picasso, pintor de bordells i de nus, i també de ballarines. Picasso, pintor de l'«altre» i de la sexualitat de la perversió, del bordell,<sup>4</sup>

Les coincidències entre Miró i Picasso són bastantes; Picasso va dir que ho havia après tot a Horta d'Ebre, un poble de la Terra Alta on el va portar el seu amic Manuel Pallarès; fill del poble, que l'havia introduït a Catalunya quan l'artista malagueny hi havia arribat el 1895. Picasso havia anat a

---

<sup>1</sup>Per aprofundir en la relació de Joan Miró i Pablo Picasso, vegeu Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas* (1998).

<sup>2</sup>Scheler, *El santo, el genio, el héroe* 57-90. Vegeu I, cap. 2, nota 118. D'aquelles tres figures exemplars descrites per Scheler, si van Gogh era el model per a la figura del sant, Picasso ho seria per a la figura del geni.

<sup>3</sup>Pablo Picasso, *Les Demoselles d'Avignon*, 1907, oli sobre tela, 243,9 × 233,7 cm., Museum of Modern Art, Nova York, reproduïda a Montse Holgado, coord. *Picasso: Cubisme* (Barcelona: Polígrafa, 2006), 26-27.

<sup>4</sup>Per aprofundir en les diferents lectures d'aquesta obra de Picasso, vegeu Maite Méndez Baige, «Los discursos poscolonialista y feminista sobre el arte moderno: La crítica de *Les Demoiselles d'Avignon*», *Quintana*, núm. 13 (2014): 211-219.

Horta d'Ebre entre el 1898 i el 1899, quan tenia uns divuit anys i estava malalt, i el contacte amb la natura de seguida l'havia omplert d'energia. Miró també havia arribat malalt a Mont-roig el 1911, quan també tenia divuit anys, i també, com ell, s'havia recuperat ben aviat gràcies al contacte amb la natura. Picasso va retornar a Horta d'Ebre el 1909 a passar les vacances amb Fernande Olivier, i va aplicar al paisatge tot allò que havia iniciat l'estiu de 1906 a Gósol, –petita vila del Berguedà–, on havia pogut acostar-se a un primitivisme o classicisme arcaïtzant, caracteritzat per la simplicitat i el treball amb la geometria, el volum i els colors terrosos, que ja prefiguraven el cubisme, i que en aquell moment, el feien pròxim a Cézanne i Maillol. Miró, en aquells paisatges de 1916, també havia practicat amb els volums i amb una manera de fer propera a la de Cézanne. I encara faltava una altra coincidència; Picasso havia marxat de Barcelona per anar a París el 1900, –ciutat on s'establiria definitivament el 1904–, i Miró, també hi aniria ben aviat, a començaments de 1920.

El 1917 Picasso és a Barcelona, ha vingut amb els Ballets Russos, seguint a Olga Khokhlova. S'hi estarà entre el juny i el novembre, a casa de la seva mare, i llogarà un taller al capdamunt de la Rambla. Els ballets de Diàguilev representen, des de mitjans de juny, un grapat d'obres del seu repertori al Liceu i al novembre presenten *Parade*. Picasso ha dissenyat el decorat i el vestuari d'aquest ballet amb llibret de Jean Cocteau, música d'Erik Satie i coreografia de Léonide Massine. La premsa en parla, Picasso és un pintor que ha triomfat; tot i que les crítiques al ballet no són del tot favorables, potser perquè *Parade* és un aglutinador dels diversos llenguatges picassians; el realisme popular i alhora clàssic, el cubisme i el realisme caricaturesc, i perquè és d'un cosmopolitisme que n'impedeix una identitat nacional clara.<sup>5</sup> Miró va a veure el ballet amb Prats i un altre veí del carrer Ferran,<sup>6</sup> A Raillard li va explicar: «Jo havia conegut la seva mare a Barcelona, una dona admirable. Magnífica, com el seu fill. Amb uns ulls vius...Les nostres famílies es coneixien, les nostres mares es visitaven, i la senyora Picasso sempre parlava del seu fill que era a París. Ell va venir a Barcelona en el moment de “Parade”, però no vaig gosar anar a veure'l.»<sup>7</sup>

De fet, és durant aquesta estada a Barcelona que Picasso pintarà la seva *Dona amb mantellina*,<sup>8</sup> el retrat inacabat de Fatma, model francomarroquina casada amb el pintor que li havia llogat l'estudi; un tema «espanyol» tractat a la manera francesa amb clares al·lusions a Ingres, però que poc té a

<sup>5</sup>Christopher Green, «Espanyol, italià, francès i català: Picasso a Barcelona, juny-novembre de 1917», dins *Barcelona, zona neutral*, 201-209.

<sup>6</sup>Massot, *Joan Miró*, 119; Escudero i Montaner, «Cronologia, 484; LBMC, 302.

<sup>7</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 41.

<sup>8</sup>Pablo Picasso, *Dona amb mantellina (Fatma)*, 1917, oli i carbonet sobre tela, 116 × 89 cm., Museu Picasso, Barcelona, reproduïda a Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 215.

veure amb aquelles «espanyoles» que Picabia exposarà a París el 1920 i el 1923.<sup>9</sup> Durant aquesta època, el pintor, ja consagrat, també omple un quadern de dibuixos amb temes i personatges de la *Comedia dell'Arte*, i tracta el tema de la mort a través del recurs taurí. Així mateix, i fent referència a aquell cosmopolitisme abans esmentat, cal assenyalar *El passeig de Colom*,<sup>10</sup> pintat al final de la seva estada a Barcelona, i que és una clara mostra d'aquell fer entre el realisme i el cubisme. Picasso pinta aquest quadre des de la Pensió Ranzini, on s'està l'Olga, i s'hi pot veure, entre baranes de balcó i fulles, i amb el mar i el cel com a fons, com emergeix la columna del monument a Cristòfor Colom, només desbancada per la imponent bandera espanyola que li pren part del protagonisme.<sup>11</sup> Miró, el 1917, i des d'aquell estudi que comparteix amb Ricart, també pinta, i des d'una perspectiva similar, *El balcó. Baixa de Sant Pere* en el qual s'hi veu, també, una barana i les fulles d'una planta, però al fons no hi ha cap monument sinó una bugada estesa en un terrat.<sup>12</sup>

Però Miró no pot ser Picasso, perquè, tal com va dir a Charbonnier, no es podia confondre el temperament castellà o andalús amb el català, completament diferent als anteriors.<sup>13</sup> Amb tot, la referència a Picasso ja hi és en aquella natura morta pintada entre el 1916 i el 1917 titulada «*La Publicitat*» i *el gerro*,<sup>14</sup> tal com demostra aquell tros de títol de diari, un element que feia una clicada d'ull a la cultura popular de masses i que alhora qüestionava l'art culte, i en la qual s'hi podia llegir «La Publi», imitant aquella múltiple lectura visual i textual a la qual fa referència Rosenblum parlant dels jocs i les metamorfosis que Picasso realitza amb el títol de *Le Journal*.<sup>15</sup> I també en les cartes que envia als amics, en les quals sovint el nom d'aquest artista s'uneix amb el de Cézanne, com ara en aquelles enviades a Ràfols l'agost de 1918: «No crec –fatalment– amb qui em presenti uns –aparentment– bonics dibuixos i no m'ensenyi una academia o un bodegó o un paisatge ben resolts –forsa creadora. [...] Els grans impressionistes obraren enlluernats davant la llum –per impuls– Cézanne impulsivament – Picasso impulsivament. / Camí únic, arrollador, l'impuls del gran motor espiritual –dels elegits.»<sup>16</sup> O aquella altra de l'agost de 1919: «Cal esforçar-se, amic Ràfols,

<sup>9</sup>Fanés i Minguet, «Barcelona, zona neutral», 33; Green, «Espanyol, italià, francès i català», 203. Per aprofundir en el diàleg que s'estableix entre la producció artística de Picasso i Picabia, vegeu Fundació Mapfre, ed., *Picasso/Picabia: La pintura en qüestió* (Madrid: Mapfre, 2018).

<sup>10</sup>Pablo Picasso, *El passeig de Colom*, 1917, oli sobre tela, 40,1 × 32 cm., Museu Picasso, Barcelona, reproduïda a Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 214.

<sup>11</sup>Green, «Espanyol, italià, francès i català», 203, 206.

<sup>12</sup>DLP1 núm. 31, 34.

<sup>13</sup>Joan Miró, «Entretien avec Joan Miró», entrevista realitzada per Geroges Charbonnier, *Les grands entretiens de Georges Charbonnier*, RNF, 19 de gener de 1951, àudio, 21:48, dins *Selected Writings and Interviews*, 224. Versió en anglès de l'original en francès.

<sup>14</sup>DLP1 núm. 28, 32.

<sup>15</sup>Robert Rosenblum, «Picasso and the Typography of Cubism», dins *Picasso 1881/1973* (Londres: Paul Elek, 1973), 49-75.

<sup>16</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 11 d'agost de 1918. dins *Epistolari*, 98.

en fer bona pintura. [...] Lo que cal es aprendre de pintar –mireu el diable de Picasso!–. Si anèm passant el temps i quedem contents en fer quelcom d'interessant al cap de poc no s'en parlarà més. Cal deixar estar aixó i anar cercant sempre i cavar molt fondo i preparar-se pr quan se tingui l'edat madura començar a fer quelcom de veritablement interessant.»<sup>17</sup>



7.1. Pablo Picasso. *El passeig de Colom* (1917)



7.2. Joan Miró. *El balcó. Baixa de Sant Pere* (1917)

Però en les cartes de 1918 i 1919 no parla únicament de Picasso o de Cézanne, sinó que també fa referència a la seva voluntat d'anar a París. En algunes d'elles s'hi pot llegir «PARIS PARIS PARIS»<sup>18</sup> o «VIVE LA FRANCE!».<sup>19</sup> D'altres, les que són més pròximes al viatge real, són cartes molt centrades en qüestions pràctiques i relacionades amb la vida quotidiana o en els tràmits que cal fer per poder-hi anar.<sup>20</sup> La seva anada a París, però, va lligada a l'exposició que ha de fer allà i que ha pactat amb Dalmau: «De lo de l'affaire Dalmau, estancat per are. Es probable que a l'hivern se resolgui. Las cosas de Palacio van despacio. El meu incògnit Mecenas ho fou també de Picasso, en els seus començos, está molt ben relacionat a París, molt amic den Vollard. Bones recomanacions. Ja veurem que'n sortirà de tot aixó.»<sup>21</sup> Miró no té diners, ni tan sols per fer aquell viatge que els

<sup>17</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 10 d'agost de 1919, dins *Epistolari*, 132-133.

<sup>18</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 10 de novembre de 1918, dins *Epistolari*, 112.

<sup>19</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 89; Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig, 15 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 100.

<sup>20</sup>Vegeu, per exemple, Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, [6 de novembre de 1919], dins *Epistolari*, 149 i Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, [Barcelona, novembre de 1919], dins *Epistolari*, 154-155.

<sup>21</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 16 de juliol de 1918, dins *Epistolari*, 88-89.



amics projecten fer a Madrid, on podran visitar el Prado i veure els seus admirats Goya i El Greco: «Persistiu amb el vostre viatge a Madrid? Jo de cada dia més ansiós de veure Goya i El Greco, sobretot.»<sup>22</sup> En paral·lel, en aquestes cartes també hi expressa una disconformitat cada vegada més gran amb el sistema artístic que hi ha a Barcelona:

De lo que't digué d'exposar a Barcelona dec confesar-te que amb veritat Barcelona tan se me'n fot (perdó). Que passarà si exposem? (no'm fa res amb tal que no costi cap diner) Passarà: Que L'Apa ens reventarà (G. a. D.). Uns altres senyors ens alabarán. Ningú comprarà (gent que's declararà admiradora nostra, amb fortunes quantioses, i que anirán fent el ganso per veure si els hi regalem o els hi donem per 5 duros. Tinc que dir-te que si he de viure gaire temps més a Barcelona aquella atmósfera tan mesquina i tan de poble de pagesos (artísticament parlant) m'asfixiaria. Un cop fora em sembla que només me veurán la pinta quan vagi a passar Nadal amb la família o de pas per anar al camp. El Ministre d'Instrucció Pública (Xenius) seguirà escrivint gloses de que un no deu moure's de Barcelona, com si tinguéssim d'esser apóstols. Aquets senyors que tenen la paella pel mànec, si volen evitar aixó, al donar pensions a qualsevol de la Lliga perquè vagi a New-York a aprendre de fer la manicura als gats, que pensin també amb nosaltres.<sup>23</sup>

Un Miró combatiu que encara aquell viatge com una batalla i una lluita, tal com li diu a Ricart: «Jo ja estic completament resolt a anar-m'en a París aquest hivern, amb tal que allí hi hagi moviment artístic. [...] Jo t'aconcello que et posis la ma al pit i fassis un seriós exámen de consciencia. Si et veus amb pit de venir-t'en a batallar per obrir-nos pas en mij de la capital del mon, espolsa la pols de la cobardia, prescindeix de tot i vina-t'en. Si penses anar a París sols com a espectador, a estudiar, a veure els grans impressionistes, als moderns, a estudiar, aixó no corre pressa. [...] Si penses anar-hi com a lluitador, es una aberració anar passat temps, *per comoditat* nostra.»<sup>24</sup> Miró acabarà marxant de Barcelona el 29 de febrer de 1920 i arribarà a la Gare d'Orsay el dia 1 de març, on l'esperarà el seu amic Ricart.<sup>25</sup> S'instal·larà en aquell Hôtel Rouen, situat a la rue Notre Dame des Victoires, que havia anomenat en una carta de novembre de 1919, i on sovint s'allotjaven d'altres catalans.<sup>26</sup> Miró li ho va explicar a Raillard: «En arribar a París, amb uns companys de Barcelona,

<sup>22</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 15 de setembre de 1918. dins *Epistolari*, 101. Miró envia una postal a en Ricart amb la cara d'El Greco, vegeu Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, [2 de desembre de 1918]. dins *Epistolari*, 114. Així mateix, Anglada es referia a El Greco com l'artista geni i a Goya, com un gran clàssic que se'n reia dels alts personatges i reis que retratava. Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 406, 410.

<sup>23</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 4 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 96-97.

<sup>24</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig 14 de setembre de 1919, dins *Epistolari*, 141-142.

<sup>25</sup>Massot, *Joan Miró*, 149, 153.

<sup>26</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, [Barcelona, novembre de 1919], dins *Epistolari*, 154. Anglada parla d'aquest hotel en les memòries: «Si la meva anada a París jo la comptava molt llunyana, no deixava d'ajudar els meus companys comptant amb una meva bona amistat que tenia a París. Era la filla de l'amo d'un hotel del carrer de Nôtre Dame des

vam anar a Notre-Dame-des-Victoires. Teníem l'adreça de l'Hôtel de Rouen, que era regentat per catalans. Una bona gent que als compatriotes pobres, i nosaltres ho érem, els demanaven quatre rals per una habitació, un preu simbòlic. I encara sovint el diumenge, ens convidaven a dinar. A l'hotel també hi havia Salvat-Papasseit, el poeta...»<sup>27</sup>

L'impacte de la ciutat, i de tot allò que hi pot trobar, com ara els museus o les exposicions, és tan gran, que Miró queda totalment aclaparat. En una carta a Ràfols del 8 de maig escriu:

Aquet Paris m'ha tresbalsat tot. Afortunadament, com a carn viva, m'he sentit xuclat pel bes de tota aquesta dolçor d'aquí. [...]

Jo em passo tot el dia als Museus i veient exposicions. Vos ja em coneixeu, ja sabeu que, avans i tot de moure'm de Barnã, cada obra que jo començava era per mi un nou començar a pintar, amb nous problemes i amb noves sensacions. Imagineu-se ara que he vist tot aquet bé de Deu de coses! Altrament, ja sabeu que la meva má no és ágil (remercio a Deu, més val aixó que cervell pesant i ma lleugera) A recordar, com a consol, el gloriós patró Sant Cézanne!

Aquest estiu amb tots aquests bons aliments al cos, treballaré fierament.

A recordar el llibre de l'admirat i estimat Junoy. La llevar deu formar-se dintre l'artista, com dintre la terra, per fructificar.<sup>28</sup>

No es pot passar per alt la idea de sacrifici, de patiment que s'expressa en la carta, un sacrifici que Miró creu del tot necessari per arribar a ser un gran artista: «Plenament convençut, estimat Ràfols, que la jove pintura catalana és millor que la jove pintura francesa. Llástima que al nostre país s'ens negui la vida als artistes. Potser aquesta manca de protecció ens sigui una disciplina saludable. Aixís, després d'aquet dolor i menyspreu serem mes purs.»<sup>29</sup> I afegeix en una altra carta: «Jo prefereixo més un home que fracassi durant la seva recerca, que pegui cops de cap a la paret a un altre que vagi fent tot tranquilament lo que els altres han fet suant sang.»<sup>30</sup>

---

Champs, on s'hostatjava l'escenògraf Oleguer Junyent sempre que sojornava a París, ell va presentar-me-la per correspondència. A Madeleine Petel, jo no la coneixia personalment, però com que m'hi lligava un afecte i ens escrivíem molt sovint, vaig creure que podria rebre amb simpatia els companys. Aquesta avinentesa de poder comptar amb una coneixença a París, va ploure sobretot als pares de Joan Miró. No havent-se separat mai del seus, era pera ells un gran esdeveniment ço que el noi s'absentés. Vaig escriure a l'amiga i, al cap de no gaire, els nois marxaven a París.» Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 77, 185.

<sup>27</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 52.

<sup>28</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 8 de maig de 1920, dins *Epistolari*, 183.

<sup>29</sup>*Ibid*

<sup>30</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 18 de novembre de 1920, dins *Epistolari*, 206.

### I. Jocs de carn i d'esperit

Ricart, que havia arribat a París poc abans que Miró, explica que van fer colla amb Josep Pla, Lluís Mercadé, Espinal, Ynglada, Lluís Garriga, Borralleres i Capmany entre d'altres, i escriu: «Trebàl·lavem molt poc els pocs que havíem anat a París per a fer-ho. Unes hores a l'Acadèmia a fer croquis de nu i la resta del dia a veure museus, col·leccions particulars, marxants o exposicions.»<sup>31</sup>

Miró, ho recorda d'aquesta manera:

A l'Hôtel de Rouen també hi havia en Ricart, amb el qual vaig mantenir una gran correspondència. Li havia fet el retrat, amb pijama, amb una estampa japonesa enganxada a la tela. [...] I després, hi havia l'escriptor Josep Pla, que quedava al marge de nosaltres. Jo havia anat a París amb la idea de treballar en una d'aquelles acadèmies famoses, com ara la Grande Chaumière. Però em va passar una cosa extraordinària: amb prou feines arribat a París, vaig tenir una paràlisi a les mans. No podia aguantar un llapis amb els dits. No era una paràlisi física; era intel·lectual. El xoc de París havia estat massa fort, i em vaig estar molt de temps sense poder fer res. Llavors em vaig organitzar el temps de manera diferent: al matí me n'anava al Louvre, cada matí, i a la tarda visitava galeries.<sup>32</sup>

Ricart, però, també fa referència a un canvi en el caràcter de Miró i a un cert distanciament: «Cada dia es tornava més hermètic i jo ho coneixia més pel que me'n deien els altres que no pas per mi mateix. París li va pujar una mica al cap, certament.»<sup>33</sup> També fa una descripció còmica de l'arribada de Miró a París, amb el bombí i les maletes a petar, i l'episodi d'aquella dona lletja i vella, a qui Miró, convençut pels altres que era certament interessant, li va oferir una cigarreta.<sup>34</sup>

A París, Miró anirà a visitar a Picasso acompanyat de Ricart: «Ens ha rebut molt bé al seu taller; hem vist tot lo que feia; ens ha ensenyat moltes escultures d'art negre i dos teles de Rousseau.»<sup>35</sup> Tal com li explica a Ràfols en la primera postal que l'artista envia des de París. Aviat s'adona, però, que

<sup>31</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 81. Tot i que Miró i Ricart planejaven anar junts a París, on Togores i Espinal, ja hi eren, Miró va esperar-se fins tenir novetats de l'exposició que li havia de preparar Dalmau a París. En una carta de febrer de 1920 a Bartomeu Ferrà, Miró explica que Ricart marxa a París aviat i que ell se n'hi anirà a finals de febrer. També escriu a Espinal, el 14 de febrer de 1920, i li diu que a finals de febrer arribarà a París. Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Barcelona, [febrer de 1920], dins *Epistolari*, 168; Joan Miró, Joan Miró a Marian Espinal, Barcelona, 14 de febrer de 1920, dins *Epistolari*, 170. Ricart hauria arribat a París el 19 de febrer de 1920. L BMC, 306; Massot, *Joan Miró*, 149.

<sup>32</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 52-53.

<sup>33</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 84. Vegeu també Enric C. Ricart, Enric C. Ricart a Josep F. Ràfols, París, 13 d'abril de 1920, citada a Massot, *Joan Miró*, 159-160. Ricart escriu: «És per això que'm dol tant que sigui tan poc català, d'aquells del clar i català d'en Junoy.»

<sup>34</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 85. Josep Pla, que va arribar a París el 19 d'abril, també explica com va conèixer a Joan Miró, i el descriu com «un xicot baixet, grassonet, rosat, enravenat, molt ben vestit amb una roba de color de fulla morta i corbata vermella, tendre i fi». Pla n'assenyala maliciosament la semblança als joves pagesos catalans i en destaca la seva meticulositat i els seus llargs silencis. Massot explica que molts dels clixés sobre Joan Miró tenen l'origen en Pla. Massot, *Joan Miró*, 156-158.

<sup>35</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 3 de març de 1918, dins *Epistolari*, 171.

aquell món de l'art està aviciat i no s'estalvia les crítiques: «Picasso, molt fi, molt sensible, molt pintor. Visita que li ferem al taller, fa decaure l'esperit. Tot està fet pel marxand, per la pesseta. La visita an En Picasso sembla que anem a visitar a una ballarina que té diversos amants.»<sup>36</sup> En una altra carta que li envia uns mesos més tard hi escriu: «Aquí passa el contrari, molts artistes de grandió talent fan teles que es veu que només són per treure'n francs del marchan. A recordar el pare Cézanne al ganivetar-les!»<sup>37</sup>

A Raillard li va explicar sobre la seva relació d'aleshores amb Picasso: «Als meus ulls hi havia una gran distància que em separava d'ell, una distància de respecte. En aquella època no gosava anar a veure'l. I a més, estava envoltat d'una colla de rucs. És una cosa que sempre m'ha molestat, en el seu cas. Una gent insuportable. Imbècils de tot arreu: americans, francesos, alemanys. Sempre deia: “Sí, haig de veure gent, necessito gent al meu voltant. Tant se me'n fot, què siguin!”. Però al final de la seva vida, ja no. Tancava la porta.»<sup>38</sup> També Ricart en va parlar d'aquelles visites a Picasso: «Els que podien penetrar en el seu clos gairebé infranquejable, perquè treballava en una cambra burgesa del seu pis mateix, sabien més bé de què anava. Picasso, cap a la quarantena, es plaïa, semblava, de veure's imitat i seguit pels joves.»<sup>39</sup>

Malgrat aquestes crítiques, a partir d'aquell moment començarà una relació que anirà de l'admiració inicial pel mestre a una veritable amistat.<sup>40</sup> Miró el torna a visitar acompanyat dels Mompou i explica a Dalmau que Picasso el renya perquè no hi va més sovint: «Demostra molt interès en veure coses meves. Jo li vaig dir que no tenia res, que tot ho tenia tancat dintre les caixes. Segueixo les seves instruccions no ensenyant res a ningú. Ell em va mostrar tot lo que tenia i unes carteres plenes de dibuixos. Es un pintorás.»<sup>41</sup> Així mateix, manté a Picasso al cas de les anades i vingudes de Barcelona, i visita la mare de l'artista malagueny sempre que convé.<sup>42</sup> A Raillard li va explicar sobre aquest tema: «Quan vaig anar a París, vaig dir a la senyora Picasso: “Me'n vaig a París, si vol que li porti alguna cosa, doni-me-la...” I em va donar un pastís. I em vaig presentar a casa de Picasso amb un pastís de part de la seva mare.»<sup>43</sup> Així mateix, Picasso és qui el va introduint en el món de l'art parisenc, mentre que Miró s'ocupa d'aquella exposició que Dalmau li havia promès que farien a

<sup>36</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 14 de març de 1920, dins *Epistolari*, 172.

<sup>37</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 8 de maig de 1920, dins *Epistolari*, 183.

<sup>38</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 41.

<sup>39</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 92.

<sup>40</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 41.

<sup>41</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, 12 d'abril de 1920, dins *Epistolari*, 177-178.

<sup>42</sup>Sobre la relació de la mare de Picasso i la de Miró, vegeu Martí Rom, *Pal de ballari*, 117-118. La mare de Miró era cosina de la de Sabartés, secretari de Picasso.

<sup>43</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 41.

París. Finalment, no serà aquell any 1920, sinó l'any següent que es farà l'exposició a La Licorne. El prefaci per al catàleg el farà Maurice Raynal.<sup>44</sup> Tot plegat no serà gens fàcil, i Miró sovint haurà de «perseguir» Dalmau per tal que acompleixi amb allò que havien quedat.<sup>45</sup>

Picasso ha assolit el classicisme i ha conquerit París, centre de l'art modern, Miró, també vol conquerir París i assolir el classicisme, reafirmant així aquell sentit de procreació artística que havia començat amb els paisatges de 1918 a Mont-roig. Picasso esdevé el model a seguir, com a artista, però també com a home. Tal com explica Ricart: «París, el nostre Paris, respirava llavors un exagerat nacionalisme quant el mercat pictòric. Picasso es discutia més per les seves característiques racials d'home que no pas pel seu valor d'artista. Passava per espanyol per als francesos i nosaltres el creiem un adaptadíssim francès i només entre nosaltres sospesàvem el que més valia d'ell si l'espanyolisme tràgic, si la murrieria gitano-andalusa, si la truculenta formació als Quatre Gats barcelonins o si l'assimilació de l'ambient francès que va prendre forma amb el cubisme.»<sup>46</sup> Amb tot, Miró no vol emprendre un simple procés d'imitació, sinó fer quelcom semblant a aquella «mútua fecundació» que Scheler fa servir per descriure les relacions que les obres d'un geni estableixen amb els altres genis. No es tractaria, doncs, d'una imitació o còpia a la qual afegir nous elements, sinó que es tractaria d'una manera especial a través de la qual un geni s'apropriaria de la manera individual de ser i de pensar d'un altre geni, de manera que el geni successor no perdria la seva individualitat espiritual, sinó que s'enriquiria amb la intuïció i el pensament de l'altre geni. No es tractaria, doncs, d'afegir res nou al vell, sinó d'una autèntica compenetració d'esperits.<sup>47</sup> Més o menys com allò que feia amb les lectures i els subratllats.

A finals d'abril visita Reims des d'on envia una postal a Ràfols,<sup>48</sup> mentre que a París no es perd cap exposició. Així mateix, és probable que el 26 de maig assisteixi al «Festival Dada» de la sala Gaveau, durant el qual André Breton hauria llegit els manifestos de Tzara i Picabia.<sup>49</sup> El juny torna

<sup>44</sup>Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 132-135.

<sup>45</sup>Dalmau havia d'organitzar una exposició de Miró a París aquell 1920, però finalment no serà fins al 1921. En les cartes de 1920 enviades a Dalmau, Miró va insistint sobre aquest tema. En una carta enviada a Anglada del 29 de maig de 1920 li explica que ha endarrerit l'exposició fins a la temporada següent ja que tindrà més portes obertes i podrà exposar coses noves. Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, 29 de maig de 1920, dins *Epistolari*, 186. Les cartes enviades a Dalmau durant l'hivern de 1921 ja evidencien una certa tensió i la preocupació de Miró pel possible incompliment del tracte al qual havien arribat. Miró, fins i tot, enviarà cartes a la senyoreta Antonieta, la secretària de Dalmau, per tal de guanyar efectivitat. Vegeu, per exemple, Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, [25 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 218 i Joan Miró, Joan Miró a Antonieta, secretària de Josep Dalmau, París, 31 de maig de 1921, dins *Epistolari*, 235.

<sup>46</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 91-92.

<sup>47</sup>Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, 81-82.

<sup>48</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Reims, 26 d'abril de 1920, dins *Epistolari*, 182.

<sup>49</sup>LBMC, 307.

cap a Catalunya, i només arribar a Mont-roig, escriu a Picasso. L'anada a París l'ha fet estar encara més segur que mai més Barcelona, tal com li escriu: «He passat uns dies a Barcelona. Efecte, després d'haver viscut a París, molt esclafador. La intel·lectualitat viu amb 50 anys de retard i els artistes fan l'efecte d'aficionats. Manca de temperament i moltes pretensions! [...] Conforme, amb V. en què per a ser pintor cal quedar-se a París. Pot ser que aquí ens diguin mal patriotes! Europa i el camp. Dos excitants a la nostra sensibilitat i cervell.»<sup>50</sup> També a Ricart li expressa la necessitat d'internacionalitat: «Definitivament, mai més Barcelona. Parii, i el camp; i aixó fins a morir. [...] Cal ésser un catalá internacional, un catalá casolá no té, ni tindrà cap valor al mon.»<sup>51</sup> I a Ferrà: «Tú ja sabs el meu ideal París i el camp de Catalunya (naturalment, de Mallorca també).»<sup>52</sup>

A París, l'ambient que s'ha trobat Miró és molt diferent al que hi ha a la seva ciutat natal, tot és més lliure, també l'experiència de la sexualitat. Abans d'anar-hi escrivia a Ricart: «Tothom diu que a París no s'acostuma a fer vida de pensió; m'aconcellen de llogar una cambra i anar a menjar a on me convingui. Mes pintoresc; coneixença i flirts de grisettes.»<sup>53</sup> En arribar-hi, li explica a Ràfols: «Musical parlar de les parisenques: Máxima educació i afabilitat.»<sup>54</sup> I només tornar, ja diu a Humbert, tot referint-se a les noies de Barcelona: «Van ser dies de suplici; tot va caure'm a sobre! – Les noies fréstegues– jo pensava sempre en aquells rendez-vous, amb aquelles blondes tan exquisides!» i afegeix: «Rés, rés, Humbert, jo vull casar-me amb una blonde, o tenir-la per amiga, o lo que sigui i veure sempre el Sena.»<sup>55</sup> Sembla que Lola Anglada ja quedava lluny, sobretot si es té en compte aquella carta que li envia des de París el 29 de maig, en la qual la tracta de vostè, i que molt poc té a veure amb aquelles cartes que li havia enviat temps enrere.<sup>56</sup>

Ricart descriu aquest ambient que havia encaterinat a Miró de la següent manera: «Els francesos semblava que es volien atordir per a deslliurar del seu pensament el pesombre de la guerra passada. Es va inventar el divertiment més funerari que mai hagi existit: el dàncing. Era trist de veure com la gent volia fer-se la il·lusió que es divertia. Els dàncing *més bons* eren els clandestins, els que el vi

<sup>50</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Mont-roig, 27 de juny de 1920. dins *Epistolari*, 187. Original en castellà: «He pasado unos días en Barcelona. Efecto, después de haber vivido en París, muy aplastante. La intelectualidad vive con 50 años de retraso y los artistas hacen el efecto de aficionados. Carencia de temperamento y muchas pretensiones! [...] Conforme, con V. en que para ser pintor hay que quedarse en París. Puede que aquí nos digan mal patriotas! Europa y el campo. Dos excitantes a nuestra sensibilidad y cerebro.» A LBMC, 306-307, fig. 4, s'hi reproduceix una imatge d'aquesta carta.

<sup>51</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 18 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 192.

<sup>52</sup>Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Mont-roig, 8 d'agost de 1920, dins *Epistolari*, 200.

<sup>53</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, [Barcelona, novembre de 1919], dins *Epistolari*, 154.

<sup>54</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 14 de març de 1920, dins *Epistolari*, 172.

<sup>55</sup>Joan Miró, Joan Miró a Manuel Humbert, Mont-roig, 11 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 188.

<sup>56</sup>Joan Miró, Joan Miró a Lola Anglada, París, 29 de maig de 1920, dins *Epistolari*, 186.

de xampany (obligatori) costava 150 a 100 francs la botella i obrien les portes quan era forçós per un decret recent, de tenir-les tancades.»<sup>57</sup> I continua: «El contrast, doncs, entre els pobres francesos que portaven a la cara la tristesa dels anys passats i la invasió turística més desenfrenada i poca-solta era d'una cruesa que feia feredat.»<sup>58</sup> També explica que el lloc de reunió privilegiat per als artistes era La Rotonde,<sup>59</sup> local de moda al qual Anglada també fa referència: «Si la quietud dels carrers que circumden el Panteó em lliuraven al recolliment, l'animació del bulevard Montparnasse en aquella hora em distreia, sobretot quan el cafè La Rotonde s'omplia de gent d'arreu del món, personatges rars, artistes i bohemis.»<sup>60</sup> I segueix: «A la Rotonde ens era festa estar enmig d'aquella bohèmia internacional. Havíem fet coneixences amb les quals conversàvem amistosament, sobretot amb l'artista dibuixant japonès Foujita [...]. El poeta Max Jacob no mancava a la colla, així com el pintor jueu Soutine; també s'hi havien comptat Cocteau, Guillaume Apollinaire, el pintor Modigliani, Senabre, Blaise Cendrars, el pintor búlgar Pascin [...] i, amb preferència per la seva amabilitat, el líder rus Trotsky, amb el qual jo tenia agradables converses.»<sup>61</sup> Miró també s'hi va referir en les seves converses amb Raillard: «Però en aquella època, a Montparnasse, es parlaven una mica totes les llengües; a La Rotonde, que llavors era un cafè petit on es prenia un boc de cervesa o un cafè amb llet. Recordo que Foujita hi era sempre, i Zadkine, Kisling, que no se'n movien. Kisling i Foujita tenien molt d'èxit. Hi havia autocars de turistes americans que anaven a l'estudi de Foujita. Llavors vivia amb Youki que més endavant va ser la muller de Desnos.»<sup>62</sup>

Miró està en xoc, a Dalmau li havia dit: «Jo aquí apenes treballo; no es possible. Sento que un món nou s'obre al meu cervell.»<sup>63</sup> Però no només revisa i reconfigura a nivell artístic, i és que ara té nous elements per relacionar-se amb si mateix pel que fa a l'experiència de la sexualitat. De tota manera, encara juga als mateixos jocs de veritat. La veritat en l'interior de les coses, la sexualitat lligada a la família, a la procreació com a deure, a la maternitat, i a una virilitat pròpia del guerrer, com Picasso, que està casat amb Olga Khokhlova i viu al 23, rue La Boétie. Abans hi havia hagut Fernande Olivier, amb la qual va conèixer al taller del Bateau Lavoir, i a qui Picasso va deixar per Eva Gouel, coneguda també com a Marcelle Humbert, amant de Marcoussis, i amb qui es va establir en una

---

<sup>57</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 89.

<sup>58</sup>*Ibid.*, 90.

<sup>59</sup>*Ibid.*, 90-91, 111.

<sup>60</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 111, nota 40. Lola Anglada, com feien molts artistes, també va viatjar a París. Hi va anar des de 1921 fins al 1929, i com Miró, retornava a Catalunya durant alguns períodes de l'any.

<sup>61</sup>*Ibid.*, 146.

<sup>62</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 40-41.

<sup>63</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, 12 d'abril de 1920, dins *Epistolari*, 178.

casa nova al Boulevard Raspail. Eva, o tal com l'anomenava Picasso, *Ma Jolie*, havia mort el 1916; poc després ell ja estava casat, i el 1921 seria pare.<sup>64</sup>

La proximitat amb Picasso permet a Miró d'empeltar-se de la seva personalitat i començar aquella compenetració d'esperits que s'ha esmentat anteriorment. Aquella analogia entre acte creatiu i acte sexual començada en els paisatges s'ampliava ara cap a nous horitzons, i és en aquesta línia que cal analitzar les obres que va començar a fer quan va tornar a Mont-roig l'estiu de 1920. Allà es dedica a pintar natures mortes: la *Natura morta del raïm*, *La taula (Natura morta del conill)*, *El joc de cartes espanyoles* i *El cavall, la pipa i la flor*.<sup>65</sup> L'única que no podrà acabar a Mont-roig serà *La taula*, que acabarà a Barcelona, abans de retornar a París, en un espai que li proporcionarà Dalmau.<sup>66</sup> També té previst anar a Mallorca després de l'estiu, i dedicar-se al paisatge,<sup>67</sup> Ara, però, i tal com havia fet anys enrere amb les natures mortes, reflexiona sobre els espais «altres» reals o *heterotopies*, en els quals, des d'una posició d'espai extern, la resta dels espais són representats, qüestionats, invertits. Uns espais saturats de sexualitat, com els bordells o els locals d'oci nocturn, alhora connectats amb la resta d'espais de la ciutat, que li permeten crear les seves pròpies *heterotopies*. Miró, a París, s'ha trobat cara a cara amb uns espais encara més saturats de sexualitat que aquells que hi havia a Barcelona, unes realitats que el corprenen, que fins i tot el deixen fora de lloc, i que ell necessita pair d'alguna manera. Ho fa a través d'aquestes natures mortes que com a *heterotopies*, incorporen, qüestionen, representen, compensen aquells altres espais que hi estan connectats, però que en integrar-los en un microcosmos esdevenen irreal.<sup>68</sup>

Entre aquests espais hi ha aquell que s'ha establert a través del vincle amb Picasso, el gran mascle, un vincle d'admiració que Miró havia fet palès, com ja s'ha dit, en aquella natura morta realitzada entre el 1916 i el 1917, «*La Publicitat*» i *el gerro*,<sup>69</sup> en la qual jugava amb el nom del diari, o amb

---

<sup>64</sup>Miró en una carta escrita el 12 o el 13 de febrer de 1921, felicita a Picasso pel seu «*chef d'oeuvre viviente*»; es referia al seu fill Pablo, que havia nascut el 4 de febrer de 1921. Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, [12-13 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 214.

<sup>65</sup>DLP1 nùms. 73-75, 66-69.

<sup>66</sup>Vegeu Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 28 de gener de 1921, dins *Epistolari*, 211 i Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 15 d'agost de 1921, dins *Epistolari*, 241. En aquesta darrera carta, Miró escriu: «No sé si en Dalmau us ha contat mai el respecte religiós que sobre això em tenia quan treballava en la tela de *La Taula*, al seu taller del carrer de *Perot Lo Lladre*.»

<sup>67</sup>«Aquet estiu penso atacar poc el paissatge, prefereixo aquí fer altres coses que'm corren pel cervell i esperar la tardor a Mallorca per atacar-lo de ferm.» Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig, 18 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 189.

<sup>68</sup>Sobre les *heterotopies*, vegeu I, cap. 3, 87.

<sup>69</sup>DLP1 nùms. 28, 32.



aquells tons ocres tan cubistes d'*El molinet de cafè*, de 1918.<sup>70</sup> Ara, però, aquesta admiració inicial s'havia convertit en contacte directe.



7.3. Joan Miró. *El molinet de cafè* (1918)

A Ràfols li diu: «Jo treballo molt, per anar a un art de concepte, tenint el natural com a punt de partida, mai com a parada. Convençut de que l'art déu ésser, aixó: concepte, o David i Rafael, no Ingres (que es un gran revolucionari). Agilitat de pantera (frase admirable de Josep de Togores); passar de l'abstracció a Rafael i David. Aquesta pantera és Pablo Picasso gens entés ni comprès per la gent de casa nostra. / Josep de Togores i Pablo Picasso amb els dos únics que parlant ens hem entés; ara a París, que es com qui diu a la vida.»<sup>71</sup> La proximitat amb Picasso és evident: «Picasso, al principi, naturalment, reservat amb mi. Ara darrerament, després de conèixer obres meves, molt efusiu; hores de conversa al seu taller, molt sovint.»<sup>72</sup>

Pel que fa a les obres en què treballava aquell estiu, per una carta enviada a Dalmau del 18 de juliol de 1920, es pot saber que estava a punt d'acabar *El cavall*, *la pipa* i *la flor vermella* i *El joc de cartes espanyoles*. Sobre la primera escriu: «Un recó de calaixera vermella amb un cavall flamenc al damunt, un llibre, una pipa, una copa amb una flor vermella; paret del fons blanca i blava; miralls reflectant el paisatge que es veu al davant. Simple, sintética, vigorosa. He intentat anar a un art purament de concepte, que crec deu ser l'art de l'avenir.»<sup>73</sup> En el quadre, efectivament, hi ha aquella calaixera, de la qual es veu una pota magníficament treballada, i uns ovals que deuen ser els miralls

<sup>70</sup>DLP1 núm. 56, 50.

<sup>71</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 25 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 193.

<sup>72</sup>*Ibid.*

<sup>73</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig, 18 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 189.

als quals fa referència Miró. En un d'ells, s'hi reflecteix el paisatge de vinyes i oliveres que ben bé podria ser aquell mateix que ell va pintar l'estiu de 1919 a *Mont-roig, vinyes i oliveres*.<sup>74</sup>



7.4. Joan Miró. *El cavall, la pipa i la flor vermella* (1921)



7.5. Màner del ballet *Parade* dissenyat per Picasso, 1917



7.6. Pablo Picasso. *Guitarra* (1913)

Amb tot, es tracta d'una composició plena d'elements i de motius geomètrics de múltiples colors, un xic confusa, i amb uns colors llampants que no tenen res a veure amb els tons més reposats d'altres obres d'aquell moment, amb les quals comparteix els grups de ratlles i les formes retallades,

<sup>74</sup>DLP1 núm. 69, 60-61. Martí Rom explica que la calaixera és una consola isabelina que estava situada a l'habitació del primer pis del mas, al costat de la sala principal, i que al mas hi havia hibiscs. Martí Rom, *Pal de ballarí*, 123-125. Es pot veure una imatge d'aquesta consola a Gomis Watson Studios, *Joaquim Gomis, Joan Miró*, 73.

triangulars o quadrades, que ajuden a delimitar la paret del fons. Del que no li parla explícitament a Dalmau és de l'evident connexió d'aquesta obra amb Picasso. La flor vermella és d'hibisc, i molt semblant a la cresta d'un gall; el llibre, *Le coq et l'arlequin* de Jean Cocteau, un llibre d'aforismes sobre estètica i música, il·lustrat per Picasso, justament obert en la pàgina en la qual Picasso havia dibuixat el gall i l'arlequí,<sup>75</sup> i la pipa, podia ser com aquella que Picasso havia posat en un dels mànagers de *Parade*.<sup>76</sup> Aquesta obra, però, conté una altra sorpresa, i és que la pota del darrera de la calaixera es representa en forma de mitja guitarra blanca, color que fa que ressalti sobre el terra d'un color blau intens. És inevitable pensar en aquella *Guitarra* que Picasso va fer el 1913, també mitja, també blanca, i també sobre un fons blau.<sup>77</sup>

L'altra tela de la qual parla a en Dalmau és *El joc de cartes espanyoles*: «una taula negra; al damunt una fruitera amb un préssec i una pera, una ampolla de vidre, un tovalló desplegat amb un ganivet al damunt, dos cartes de joc al costat.»<sup>78</sup> Les connexions amb Picasso? La composició i els tons marronosos que hi predominen. La taula, ara ben fosca, és recoberta parcialment pel tovalló sobre el qual reposa el ganivet. És un joc de paraules i es tracta de tallar la baralla? De fet, no hi ha baralla, sinó simplement dues cartes, el dos de bastos i el dos de copes. El ganivet, de punxa arrodonida apunta cap a elles, mentre darrere reposen la fruitera i aquella ampolla de licor que tant recorda a les que posava Picasso en les seves natures mortes. A començaments d'agost en una carta a Espinal, Miró explica: «Jo treballo molt; ara estic acabant una tela important que n'estic molt content. Després d'aquesta ting apunts i dibuixos preparatoris per dos teles molt grosses que ting pensades i que començaré desseguida.»<sup>79</sup> I molt probablement, una d'aquestes grans teles és *La taula*. En aquesta obra, a diferència de les anteriors, la taula es veu sencera; és una taula magnífica, treballada, plena de motius geomètrics, sobre la qual reposen, a la part del darrere, un càntir, un pebrot, un gall negre amb una cresta vermella i una branca de cep amb algunes fulles.<sup>80</sup> Al davant, un conill, tan quiet com el gall que té en diagonal, i ben a prop d'un tomàquet i d'una ceba; a l'altra banda, una safata sobre d'un drap blanc, sobre la qual hi reposa un peix. Els tons de la taula i del fons, –que

<sup>75</sup>Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 45-46; Massot, *Joan Miró*, 173-174. A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar d'aquest llibre: Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique* (París: Éditions de la Sirène, 1918). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquest llibre hi ha diferents paràgrafs marcats amb llapis.

<sup>76</sup>Sobre els ballets en què va col·laborar Picasso, vegeu Bérenger Hainaut i Inès Piovesan, dirs., *Picasso et la danse* (París: BnF Éditions, 2018).

<sup>77</sup>Pablo Picasso, *Guitarra*, 1913, llapis carbó, guix, llapis, tinta i paper de paret i de diari enganxats sobre paper de color, 66.4 × 49.6 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, reproduïda a Holgado, *Picasso*, 41.

<sup>78</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig, 18 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 189.

<sup>79</sup>Joan Miró, Joan Miró a Marian Espinal, Mont-roig, 1 d'agost de 1920, dins *Epistolari*, 199.

<sup>80</sup>Martí Rom explica que aquesta era la taula de la sala gran que hi havia al primer pis del mas. Martí Rom, *Pal de ballarí*, 123. Hi ha una fotografia d'aquesta taula realitzada per Joaquim Gomis a Sweeney, *Atmósfera Miró*, 44.

com el càntir també està conformat per aquells motius geomètrics de forma triangular—, són de color marró i ocre, i només contrarestats per la vermellor del pebrot, el tomàquet i la cresta del gall. Curiosament, en aquella carta a Espinal, Miró menciona una altra carta que Mercadé i Humbert li han enviat des de París, i explica: «Es una carta molt rigolo, records il·lustrats de rendez-vous, lapins, blondes, chambres (final gloriós).»<sup>81</sup> Poca cosa a dir si és té en compte que a Miró li agrada jugar amb els dobles sentits.



7.7. Joan Miró. *La taula (Natura morta del conill)* (1921)

També aquesta pot ser una obra de dobles sentits, i alhora una barreja entre el rural i el picassià, a través de la qual Miró aconsegueix aquella fecunditat abans esmentada per Scheler, aquella que permet enriquir-se de l'altre geni sense perdre la pròpia individualitat. Miró fa palesa la relació de la seva obra amb Picasso, tot assenyalant la importància de *La taula*, en l'entrevista que Trabal li va fer per a *La Publicitat* el 1928:

Influenciat per Picasso i els cubistes, el camp de Tarragona em féu venir unes ganes folles de treballar i vaig produir diverses coses entre les quals un autoretrat i «La taula». En Dalmau em presentà Picasso i quan vaig ésser novament a París, Picasso digué a Dalmau que jo triomfaria i sé que aleshores Picasso parlà bastant de mi entre les seves relacions, la qual cosa evidentment em fou profitosa. Picasso té el meu autoretrat fet a Mont-roig i que fou exposat a París formant part d'una aportació col·lectiva catalana. Però el que segurament féu que Picasso s'interessés més per la meva obra, fou «La taula» que aquí no és coneguda. Picasso, amb motiu d'aquesta tela, m'envià molts marxants. Era una tela extremadament apretada, disciplinada, que deixava veure ja cap on aniria la meva producció.<sup>82</sup>

<sup>81</sup>Joan Miró, Joan Miró a Marian Espinal, Mont-roig, 1 d'agost de 1920, dins *Epistolari*, 199.

<sup>82</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

El mateix dia escriu a Dalmau: «A darrers de mes tindrè ocasió de fer-li portar aquell bodegonet petit, per si es decideix a exposar-lo (crec que anirà bé). Si el nessesitès abans diguim-ho.»<sup>83</sup> Miró fa referència a l'«Exposició d'Art Francès d'Avantguarda» que Dalmau organitzarà a la seva galeria en col·laboració amb Léonce Rosenberg i George Bernheim entre el 26 d'octubre i el 15 de novembre, i en la qual l'artista presentarà la *Natura morta del raïm*, *El cavall*, *la pipa i la flor vermella* i *El joc de cartes espanyoles*.<sup>84</sup> També a París, des del 15 d'octubre al 12 de desembre a la «XIIIe Exposition du Salon d'automne», al Grand Palais, Miró estarà representat en la secció catalana amb dos pintures, *l'Autoretrat* de 1919 i *Mont-roig, l'església i el poble*.<sup>85</sup> Segurament és llavors quan Picasso es fixa en *l'Autoretrat* que Dalmau li acabarà regalant, ja que quan es fa l'exposició a La Licorne consta que pertany a la seva col·lecció.<sup>86</sup> Miró en va parlar a Raillard: «Això també té la seva història. Picasso no el va pas comprar. Dalmau era antiquari, i per això necessitava que se li obrissin portes. Com que es pensava que Picasso estava ben situat, va regalar aquest quadre a Picasso, per fer-se'l seu. Picasso n'hi havia parlat, l'havia vist exposat, o sé pas si a La Licorne o bé al Salon d'automne. El regal va complaure Picasso. Però no el va comprar. Tret que no el comprés i que jo no n'hagués vist ni un ral!»<sup>87</sup>

Pel que fa a aquell «bodegonet» del qual parla a Dalmau, es tracta de la *Natura morta del raïm*, obra en la qual també es fan palesos els tocs cubistes, com ara en els tons o en aquell gerro amb dues flors vermelles d'hibisc que fa pensar en algunes natures mortes de Picasso, sobretot les fetes entre el 1912 i el 1914. Miró, i si es fa cas d'aquell gerro, sembla connectar amb al purisme d'Ozenfant i Jeanneret, tot i que val a dir que l'obra de Miró manca del funcionalisme, la fredor i l'acabat impersonal que els puristes proposaven per a les seves obres.<sup>88</sup> Ràfols va a veure aquella exposició a can Dalmau i sembla que en surt desil·lusionat segons les paraules que li escriu Miró en una carta del 18 de novembre: «Desilusió de l'art francès dieu. És que us hauríeu figurat que a Paris

<sup>83</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig, [1 d'agost de 1920], dins *Epistolari*, 194.

<sup>84</sup>*Ibid.*, 194, notes 7, 18-21; Escudero i Montaner, «Cronologia», 484. A LBMC, 308-309, fig. 1, s'hi reproduïx la coberta del catàleg d'aquesta exposició, del qual Raynal en va escriure el prefaci.

<sup>85</sup>Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; LBMC, 308. Per a més informació sobre algunes de les crítiques d'aquesta exposició, vegeu Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 126-129.

<sup>86</sup>LBMC, 309.

<sup>87</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 42.

<sup>88</sup>Minguet, «Orígenes del Manifiesto amarillo», 11-13. El pintor Amédée Ozenfant i l'arquitecte Charles-Édouard Jeanneret [*Le Corbusier*] van exposar els postulats de l'estètica purista, que emfatitzava la claredat, l'execució precisa i l'ordre propi de l'arquitectura clàssica, en escrits com *Après le cubisme* (París: Édition des Commentaires, 1918) i *La peinture moderne* (París: Les Éditions G. Cres & Cie, 1925), així com a través de la revista *L'Esprit nouveau* (1920-1925). La seva proposta es tractava d'una continuació i alhora una ruptura amb la pràctica cubista. Així mateix, el gener de 1921, en el número 4 de *L'Esprit Nouveau*, van publicar *Le Purisme*, i en paral·lel, a la Galerie Druet es van exposar obres de tots dos autors. A LBMC, 309, fig. 3, es reproduïx la portada del número 4 de la revista.

tothom era Cézanne? A la França actual jo només venero Picasso, Derain, Matisse i Braque; d'els altres tant se m'en dona.»<sup>89</sup> Benet havia escrit: «Hi ha també mitjos-cubistes, en aquesta Exposició, com el nostre estimat amic Miró, home de pureses realistes, d'un realisme pacient a lo extrem-orient encara que amb sanitat de cosa barcelonina. Sembla que faci cubisme per a despistar; al costat d'un objecte deliciosament minuciós, unes fugues de línia o un objecte amb visió cubista; al costat de delicades harmonies de grisos, les anilines més vives. Val a dir que, malgrat aquesta manca de lògica, els quadres d'En Miró són harmònics i potser són els que tenen més *robustesa moral* de la sala dels cubistes [...]»<sup>90</sup> També n'havia parlat Eugeni d'Ors que n'assenyalava la connexió directa amb Picasso, i al·ludia a una «pantera de la sensualitat» que havia passat per les teles,<sup>91</sup> aquell mateix d'Ors que en un article posterior, es refereix a les natures mortes de Miró com el millor exemple d'un «teatre de natura-morta», en el qual les coses tenen interès per elles mateixes,<sup>92</sup> *Xènius* l'encertava de ple, ja que les natures mortes de Miró eren ben vives, i heterotòpiques.

A partir d'aquí, Miró seguirà el mateix camí que ja havia emprès anys abans, i després de les natures mortes, vindran els retrats. Acaba *La taula* a Barcelona, i a començaments de febrer se'n torna cap a París, tal i com li havia dit a Picasso a finals de desembre em aquella postal en la qual li desitjava un bon any i li deia que visitaria la seva mare per si necessitava alguna cosa.<sup>93</sup> El dia 11 de febrer és a Montauban amb Espinal, on visiten el Museu Ingres i des d'on envia postals a Dalmau i Ràfols, il·lustrades amb obres d'aquest autor.<sup>94</sup> I uns dies més tard ja és a París, tal com demostra aquella carta a Picasso en la qual li diu que li deixa el paquet que la seva mare li fa arribar i en la qual el felicita pel naixement del seu fill Pablo.<sup>95</sup> A Ràfols li havia dit en aquella carta de novembre: «No la vull acabar allí per que pressento una nova sotregada a Paris. Que Deu me les conservi aquestes sotregades!»<sup>96</sup> Amb tot, durant l'estiu havia intentat trobar un taller a París per poder-hi treballar. A Ricart, que ja és a París, en una carta del desembre, li comenta: «Joestic en tràmits per a llogar-ne un; es molt dolent, però es molt barato, i per tenir un recó a on anar-me a esbravar, en espera de que

<sup>89</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 18 de novembre de 1920, dins *Epistolari*, 206.

<sup>90</sup>Rafael Benet, «L'exposició d'Art Francès a can Dalmau», *La Revista*, núm. 125 (1 de desembre de 1920): 339, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1352343](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1352343).

<sup>91</sup>Eugeni d'Ors, «Van Dongen, Joan Miró», *Las Noticias*, 31 d'octubre de 1920, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 129.

<sup>92</sup>Eugeni d'Ors [*Xènius*], «Un teatro de naturaleza muerta», *El Día Gráfico*, 20 de novembre de 1920, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 130-131.

<sup>93</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Barcelona, 28 de desembre de 1920, dins *Epistolari*, 209; LBMC, 308.

<sup>94</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Montauban, 11 de febrer de 1921, dins *Epistolari*, 212 i Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Montauban, 11 de febrer de 1921, dins *Epistolari*, 213.

<sup>95</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, [12-13 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 214. Picasso li respon el dia 14 dient-li que el vol veure per donar-li les gràcies. A LBMC, 309, fig. 2, s'hi reproduïx la imatge de la carta de Picasso.

<sup>96</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 18 de novembre de 1920, dins *Epistolari*, 206.

en surti un de millor, ja bastará. A veure, a veure, si m'en trobes un de bó!!!»<sup>97</sup> Miró s'estarà a l'òtel Innova, al número 32 del Boulevard Pasteur, molt a prop del taller que ha llogat a Pablo Gargallo, ja que aquest no el fa servir durant l'hivern.<sup>98</sup> Miró ho va explicar així: «I en acabat vaig tenir un taller. L'escultor Gargallo era professor a l'Escola lliure de Belles Arts de Barcelona a –en Primo de Rivera encara no ho havia fotut enlaire, com totes les altres coses. L'hivern, Gargallo feia de professor. De manera que vam fer un tracte: jo llogaria el taller a l'hivern i, a l'estiu, seria per a ell; jo me n'aniria a Mont-roig. Però abans d'instal·lar-me al número 45 de la rue Blomet havia passat un temps en habitacions rònegues, a Montparnasse, a la rue Delambre, i després al 32 bulevard Pasteur.»<sup>99</sup> Per les cartes enviades aquell 1921 des de París, Miró va estar-se primer al Boulevard Pasteur, i cap a començaments de maig es traslladarà a l'Hôtel Namur, al número 39 de la rue Delambre.<sup>100</sup> És en una d'aquestes cambres plenes de puces que el va anar a visitar Rosenberg, enviat per Picasso. Miró hi tenia *La taula*, però Rosenberg, enfurismat pels esglaons que havia hagut de pujar, no hi va mostrar el més mínim interès.<sup>101</sup>

Miró, però, pateix, l'exposició que li ha d'organitzar Dalmau no s'acaba de concretar i el mes de febrer li escriu: «Recordi que en el conveni entre vosté i jo té que ferse la meva exposició a la Primavera de 1921, a París, en galeries en que hi estem conformes els dos. / Si aquesta exposició no pot ferse aquesta temporada a París, jo sentiré moltíssim anular el meu compromís i obrar pel meu conte.»<sup>102</sup> Finalment l'assumpte tira endavant i a Joaquim Sunyer, el 20 de març li explica que el 29 d'abril s'inaugurarà la seva exposició a La Licorne.<sup>103</sup> Picasso li havia aconsellat que no s'impacientés: «em deia en Picasso que no em despacientés, que prenguéis número d'espera, fins que em toqués el torn per pujar a l'autobus.»<sup>104</sup> A Picasso el convida al vernissatge i li envia un catàleg i invitacions per a l'exposició; cal fixar-se en el peu de la nota que li envia el 27 d'abril en la qual s'hi pot llegir: «JOAN MIRÓ / Artiste Peintre».<sup>105</sup> I efectivament, des del 29 d'abril fins al 14 de maig de 1921, a la Galerie La Licorne s'hi farà l'«Exposition de Peintures et Dessins de Joan Miró», on hi

<sup>97</sup> Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 2 de desembre de 1920, dins *Epistolari*, 208.

<sup>98</sup> Massot, *Joan Miró*, 179-180; Escudero i Montaner, «Cronologia», 484; LBMC, 308. Gargallo feia classes a l'Escola de Bells Oficis, a Barcelona, i per tant, deixava lliure el taller durant el període lectiu. Vegeu també Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, [21 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 215-216 i Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 26 de març de 1921, dins *Epistolari*, 220.

<sup>99</sup> Raillard, *El color dels meus somnis*, 53.

<sup>100</sup> Vegeu Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, [abril-maig de 1921], dins *Epistolari*, 232. En aquesta carta ja hi consta l'adreça de l'Hôtel Namur.

<sup>101</sup> Raillard, *El color dels meus somnis*, 53.

<sup>102</sup> Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, 25 de febrer de 1921, dins *Epistolari*, 218.

<sup>103</sup> Joan Miró, Joan Miró a Joaquim Sunyer, París, 20 de març de 1921, dins *Epistolari*, 219.

<sup>104</sup> Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, 15 d'abril de 1921, dins *Epistolari*, 225.

<sup>105</sup> Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, [París, 27 d'abril de 1921], dins *Epistolari*, 229.

presentarà vint-i-nou pintures realitzades entre el 1915 i el 1920 i quinze dibuixos.<sup>106</sup> Raynal, en el prefaci del catàleg, escriu: «Ens n'adonem, doncs, que és en els moments que és més audaç que Miró executa les seves teles més captivadores, de manera que és en les obres en les quals s'escampa més aquesta qualitat que cal buscar la figura d'un temperament de pintor ja força afirmat.»<sup>107</sup> De l'exposició en parlen André Salmon, Florent Fels, René-Jean o Pérez-Jorba, entre d'altres. És justament aquest darrer que a *El Dia Gráfico* n'ofereix un resum molt positiu: «En el nostre artista, sobretot, és de celebrar el fort, molt fort temperament de pintor, per no dir la intensa, molt intensa sensibilitat pictòrica.»<sup>108</sup> A Leiris sobre aquesta exposició, Miró, en aquelles notes autobiogràfiques que li envia el 1929, li explicarà que gairebé ningú es va fixar en ell i que no va vendre res.<sup>109</sup> Cosa que no s'assembla gaire al que li explica a Dalmau en una carta que li envia després d'inaugurar-se l'exposició: «Per fi ja tenim oberta l'exposició! Jo estic contentíssim del vernissatge. Hi vingueren gent de important representació dintre el mon de l'art, i a tots va interessar molt.»<sup>110</sup>

Abans de l'exposició a Ràfols li havia explicat: «Jo estic treballant molt; ara treballo en un cap de noia; he fet un bodegó molt gros, i quan hagi acabat tot aixó vull començar dos grans teles de figura. A les nits dibuixo nú. [...] Jo treballo an el taller den Gargallo, no sé si us ho vaig dir, i dormo en un hôtel, aixís es que aixó em va de primera.»<sup>111</sup> El bodegó gros és la *Nature Morte - Le Gant et le journal*,<sup>112</sup> una relectura de les natures mortes anteriors que s'allunya del camp i l'element rural, –tal i com va fer en el seu moment amb *Nord-Sud*,<sup>113</sup> i que connecta directament amb el Miró que s'està obrint camí en el món artístic francès, aquell que dina amb Raynal, visita Picasso i amb qui contacten els seus marxants, Kahnweiler i Paul Rosenberg. El Miró que ha conegut molta gent,

<sup>106</sup>LBMC, 309-310. La Galerie La Licorne, que s'havia inaugurat la tardor de 1920 i pertanyia al Doctor Girardin, estava situada al 110, rue La Boétie. El catàleg il·lustrat de l'exposició de Miró tenia prefaci de Maurice Raynal. A LBMC, 310-311, fig. 1, s'hi reproduïx la coberta i una doble pàgina del catàleg.

<sup>107</sup>Maurice Raynal, «Joan Miró», prefaci, catàleg d'exposició *Joan Miró*, París, Galerie La Licorne, 29 abril-14 maig 1921, citat a LBMC, 310. Original en francès: «Nous remarquerons donc que c'est aux heures où il est le plus audacieux que Miró exécute ses toiles les plus saisissantes, de sorte que c'est dans les œuvres où s'épanouit le plus cette qualité qu'il faut rechercher la figure d'un tempérament de peintre déjà très affirmé.» Miró va fer referència a aquest prefaci en la carta a Dalmau de finals de febrer. Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, [21 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 216.

<sup>108</sup>Joan Pérez-Jorba, «Crónica de París: Joan Miró y su pintura en El Unicornio», *El Día Gráfico*, 6 de maig de 1921, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 137. Original en castellà: «En nuestro artista, por encima de todo, es de celebrar el fuerte, muy fuerte temperamento de pintor, por no decir la intensa, muy intensa sensibilidad pictórica.» Per a més informació sobre la recepció crítica d'aquesta exposició, vegeu Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 135-141, LBMC, 310 i Massot, *Joan Miró*, 182-185.

<sup>109</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 25 de setembre de 1929, dins *Selected Writings and Interviews*, 111.

<sup>110</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, [París, 30 d'abril de 1921], dins *Epistolari*, 230.

<sup>111</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 26 de març de 1921, dins *Epistolari*, 220.

<sup>112</sup>DLP1 núm. 77, 70.

<sup>113</sup>DLP1 núm. 30, 32-33.



### I. Jocs de carn i d'esperit

entre ells, Max Jacob, a qui troba molt simpàtic i amb molt de talent.<sup>114</sup> Miró simbolitzat pel guant, el bastó, la carpeta, i Picasso referenciat a través d'aquella gerra magníficament decorada amb un gall i el diari que reposa sobre la carpeta, i en el qual s'hi llegeix «Le Jo», –*Le Journal*, o fins i tot, «el jo»–. Miró s'ha allunyat dels amics catalans, tot i que en això també hi han tingut a veure aquella sèrie de bromes de mal gust ocorregudes cap a l'abril de 1921, les quals el tenien a ell com a objectiu. L'allunyament, però, no és únicament personal, sinó que també és estètic.<sup>115</sup>



7.8. Joan Miró. *Nature morte - Le Gant et le journal* (1921)

Pel que fa al cap de noia, es tracta del *Retrat d'una ballarina espanyola*,<sup>116</sup> una ballarina propera al realisme màgic, –per la presència de l'element fantàstic en la representació del personatge–, que també s'assembla a aquella *Olga amb mantellina* realitzada per Picasso el 1917.<sup>117</sup> Amb tot, es tracta d'una reproducció fidel de la portada del *Mundo Gráfico* del 3 de desembre de 1920, en la qual hi apareixia representada la cantant Conchita Pérez.<sup>118</sup>

<sup>114</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 26 de març de 1921, dins *Epistolari*, 220. Vegeu també Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, [21 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 215-216, Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, [25 de febrer de 1921], dins *Epistolari*, 218 i Massot, *Joan Miró*, 196-200, 217-218. A la biblioteca personal de l'artista hi ha alguns llibres de Max Jacob com ara Max Jacob, *Le Cornet à Dés* (París: Librairie Stock, 1922), Max Jacob, *Le Siège de Jérusalem: Grande tentation céleste* (París: Henry Kahnweiler, 1914) o Max Jacob, *Le laboratoire central: Poésies* (París: Au Sans Pareil, 1921). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>115</sup>Massot, *Joan Miró*, 191-195. L'autor ho explica a partir dels quaderns Kodak de Ricart, les memòries de Pere Ynglada i la correspondència entre Ricart i Ràfols. La broma que va molestar més a Miró va ser aquella en la qual els seus amics li volien fer creure que li havia sortit una aura al voltant del cap.

<sup>116</sup>DLP1 núm. 80, 73.

<sup>117</sup>Pablo Picasso, *Olga amb mantellina*, 1917, oli sobre tela, 64 × 53 cm., Fundación Bernard y Almine Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid, reproduïda a Combalá, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 25. Al costat s'hi reproduïx l'obra de Miró.

<sup>118</sup>Massot, *Joan Miró*, 180-181. A la pàgina 181 s'hi reproduïx la portada del diari just al costat de l'obra de Miró.



7.9. Joan Miró. *Retrat d'una ballarina espanyola* (1921)



7.10. Retrat de la cantant Conchita Pérez. Portada de *Mundo Gráfico*, 3 de desembre de 1920

Retrat que, curiosament, acabarà tenint Picasso, tal com va explicar Miró:

*La ballarina espanyola*, de fet, era un quadre que pertanyia a en Dalmau; en Dalmau, que havia fet la meua primera exposició individual a Barcelona l'any 1918, havia organitzat a París, l'any 1921, una exposició d'obres meves a la Galerie La Licorne, una exposició que no va funcionar gens. Després en Dalmau va fer fallida, no tenia sentit dels negocis, gens. Però el propietari de la galeria, el doctor Girardin, un col·leccionista cèlebre, tenia una amiga, una exballarina de l'Òpera. Ho va arreplegar tot; tot, s'ho va quedar. [...] Loeb havia comprat tota la cava d'en Girardin, i per tant també aquesta *Ballarina espanyola*. L'havia deixat com a penyora a en Picasso, juntament amb altres quadres, quan, un bon dia, vaig a veure Pierre Loeb i em diu, tot rient: «Sabeu qui ha comprat “La ballarina”? Picasso! Ho fa per fotre's de nosaltres!»<sup>119</sup>

Girardin mai li havia pagat ni un cèntim a Miró, i Loeb li havia «recomprat»; el negoci li havia sortit rodó.

Així mateix, una de les dues grans teles de figura que li ha explicat a Ràfols que vol començar, és la *Ballarina espanyola*,<sup>120</sup> que realitza sobre cartró negre i que és quasi idèntica a aquella altra que

<sup>119</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 41-42.

<sup>120</sup>DLP1 núm. 79, 72.

Miró dedica a Maurice Raynal, i que està directament connectada amb uns dibuixos de 1919.<sup>121</sup> La cara d'aquesta ballarina és inquietant, ja que només té un ull i a dins la boca, de llavis ben vermells, s'hi veuen unes dents petites i afilades. L'altra gran tela a la qual ha fet referència en la carta de Ràfols és el *Nu dempeus*.<sup>122</sup> La ballarina ha tornat a acomplir amb el seu paper de transició i un cop acabada, ja no hi ha por de fer el *Nu dempeus*, un nu que és monumental. En aquesta obra, la model protagonista està col·locada lleugerament de perfil i duu el mateix pentinat al qual Miró sempre havia sigut fidel, –pentinat que també es pot veure en aquells dibuixos realitzats a finals de 1920, en els quals Miró hi dibuixava unes noies de línies molt delicades–.<sup>123</sup> La figura, que té una cara peculiar, –amb un ull rodó i un altre fet amb un traç i acompanyat de la que serà l'única cella de la cara–, està dempeus en una mena de passarel·la o pedestal i queda darrera del que sembla un marc geomètric, que podria ser tant d'una finestra com d'una porta. El fons és ben blau i contrasta vivament amb el color de la carn de la noia. Tot i aquesta monumentalitat, la figura desprèn un cert aire no humà, de màquina, de nina articulada, tal com podrien fer pensar aquella mena de cargols que hi ha als turmells, el mèlic semblant a un botó, una de les ròtules, i els pits, els quals segueixen aquella línia ja tant característica de Miró: un apuntant al costat i l'altre endavant. Tots aquests elements són d'un blanc llampant, a joc amb les ungles dels peus i d'unes mans força inquietants, ja que una d'elles sembla més aviat la garra d'un animal.

Amb tot, si el pentinat de la model és el de sempre, el cos és més aviat semblant als d'aquells nus que comença a dibuixar el 1921, molt menys estilitzats però més voluptuosos.<sup>124</sup> Uns nus que segurament fa a la Grand Chaumière, aquell indret que Anglada va descriure així: «Haviem arribat a l'acadèmia i, a l'estudi, hi havia concurrència atapeïda, gent extravagant, dones pintoresques, artistes bohemis, maquillatges, cigarrets; l'atmosfera densa li donava un to de cafè concert.»<sup>125</sup> De fet, Miró havia dit a Ràfols que a la nit feia nus, i és que l'artista estava en un procés de revisió i de reinterpretació de tot el que havia fet abans des d'un nou punt de vista; i això l'inclouïa a ell mateix. Per això aquest nu no s'assembla gens al *Nu dempeus* de 1918,<sup>126</sup> talment com les natures mortes d'aquell estiu de 1921 tampoc s'assemblen gens a les que havia fet entre el 1915 i el 1916.<sup>127</sup>

<sup>121</sup>DLD1 núm. 180, 91. Els dibuixos de 1919 són DLD1 núms. 178-179, 90-91.

<sup>122</sup>DLP1 núm. 78, 71.

<sup>123</sup>DLP1 núms. 192-193, 97.

<sup>124</sup>DLD1 núms. 192-196, 97-99.

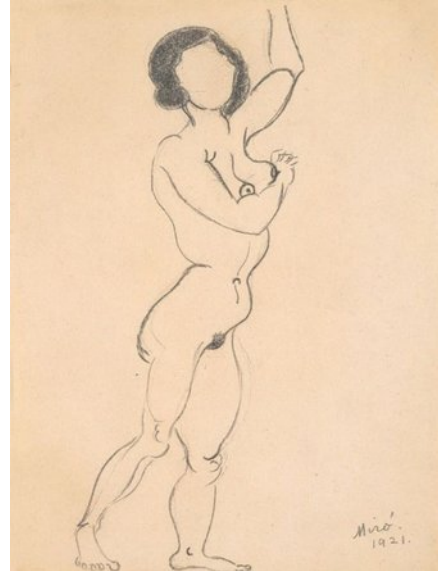
<sup>125</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 147. Vegeu també Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 98-101.

<sup>126</sup>DLP1 núm. 57, 50-51.

<sup>127</sup>DLP1 núms. 9-19, 22-27.



**7.11.** Joan Miró. *Nu dempeus* (1921)



**7.12.** Joan Miró. *Nu dempeus* (1921)

## 8. La masia redemptora

Des del seu primer viatge a París, Miró havia anat decantant la balança, cada vegada més, cap a la banda de la sexualitat no culpable, la de la procreació responsable i la virilitat creativa, –amb els perills que això suposava–, i tornar a treballar en el paisatge era un reequilibri d'aquesta balança cap a la banda de l'esperit que el posava en contacte directe amb aquell heroi virtuós i místic, i alhora amb un estat d'esperit al qual no volia renunciar, ja que era del tot necessari per a la seva existència com a persona i com a artista. Però aquest retorn al paisatge es produïa des d'un punt diferent que l'obligava a recapacitar i fer una mena de síntesi, de la qual en aquell moment l'artista no n'era massa conscient. Així mateix, en paral·lel amb aquest procés d'equilibris i reequilibris, hi havia també un ús cada vegada més freqüent de la llengua francesa, tal i com demostra aquella carta enviada a Picasso, –a qui fins aleshores havia escrit en castellà–, just abans de marxar de París, el dia 8 de juny de 1921, en la qual li demanava si podia anar-lo a veure per acomiadar-se.<sup>1</sup>

És així que l'estiu de 1921, després de les natures mortes, les teles dedicades a la temàtica de la ballarina, i la tela i els dibuixos de nus, Miró es focalitza de nou en el paisatge des d'una perspectiva doble; d'una banda, la que integra tot allò treballat fins al moment, i de l'altra, la que recupera certs valors que havia deixat un xic apartats i que tenien a veure amb aquell paisatge entès com a reclòs de la veritat que li havien ensenyat els seus primers mestres, molt especialment Urgell. El resultat final no és cap altre que *La Ferme*,<sup>2</sup> una mena de metamorfosi que transporta aquella virilitat creativa cap al paisatge de la veritat, tal com ho deixen entreveure aquelles paraules dites a Permanyer: «Vaig tardar gairebé un any a acabar-la, i no pas per cap dificultat de treball manual, no: la causa de tanta lentitud, era que allò que veia experimentava una metamorfosi. [...] No em vaig proposar de fer una síntesi de la meua obra precedent, sinó que em va venir a mesura que treballava la tela. Haig de confessar que mai no vaig tenir consciència que amb “La masia” acabava el període realista i començava una nova època, perquè no tenia ni idea d'allò que a partir

<sup>1</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 8 de juny de 1921, dins *Epistolari*, 238. També aquell mateix 1921 havia començat a titular les seves obres en francès, com per exemple *Nature Morte - Le Gant et le journal* (DLP1 núm. 77, 70).

<sup>2</sup>DLP1 núm. 81, 74-75.

d'aleshores em proposava l'atzar.»<sup>3</sup> Síntesi a la qual ja havia fet referència molt abans en l'entrevista que Sweeney li havia fet per a la *Partisan Review*: «“La masia” és una síntesi del que hi havia abans. Sempre havia admirat les pintures antigues d'esglésies catalans i els retaules gòtics. La necessitat de l'autodisciplina sempre ha estat un factor essencial en la meva obra, Un quadre havia d'estar ben fet fins al mil·límetre –havia de mantenir l'equilibri fins al mil·lilitre. [...] També hi havia la disciplina del cubisme. Vaig aprendre l'estructura d'un quadre del cubisme [...] Hi havia la influència de dos dels meus primers mestres: Urgell i Pascó.»<sup>4</sup>



8.1. Joan Miró. *La Ferme* (1921-1922)

De tota manera, no es tracta d'un punt exacte que serveixi per a evolucions historicistes, i és que si es té en compte el que Miró va dir a Dalmau durant l'estiu de 1920, és molt probable que aquesta obra es comencés a gestar en aquell moment: «Un d'aquets dies començaré a fer uns dibuixos i apunts, estudis per a un quadre important que ting pensat: un noi, un gos negre al costat, una regadora a terra; al fons el jardí de casa. Aquesta tela serà mot grossa, quan jo sàpiga la mida ja li encarregaré el bastidó.»<sup>5</sup> Tot i les intencions manifestades, no serà fins l'estiu següent, quan ja és a Mont-roig, que Miró treballarà en el paisatge. Li ho diu a Picasso en una carta del 25 de juliol, escrita en francès, cosa que a partir de llavors ja serà habitual.<sup>6</sup> A Ràfols, uns dies més tard, li explica que treballa molt en dos paisatges: «Trebalo dos teles; l'una més gran que aquella del

<sup>3</sup>Lluís Permanyer, «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», *Gaceta Ilustrada*, núm. 1124 (23 d'abril de 1978): 45-56, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 159-160.

<sup>4</sup>Sweeney, «Joan Miró; Comment and Interview», 208, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 160.

<sup>5</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig, 18 de juliol de 1920, dins *Epistolari*, 189.

<sup>6</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Mont-roig, 25 de juliol de 1921, dins *Epistolari*, 239.

pollastre que vegéreu a Barnã. Son dos paisatges que m'ocuparán fins a l'hivern, fins a l'època de tornar a París.»<sup>7</sup> Miró, que no vol ensenyar les teles mentre les realitza, afirma: «S'ha fabricat massa pintura i es fa massa poc ART.»<sup>8</sup>

A començaments d'octubre, li explica a Ràfols que es quedarà sol al mas amb els masovers, fent pràctiques de cuina i tasques de la llar amb la masovera; també li diu que ha llogat de nou l'estudi de Gargallo, on a partir d'ara també viurà.<sup>9</sup> Al març següent, des de Barcelona, escriu a Ràfols: «Jo penso acabar la tela la setmana vinenta. Ja us escriuré.»<sup>10</sup> Però no l'acaba, tal com demostra una carta del 30 de juny per a Ràfols, –quan Miró ja ha tornat a Barcelona després d'estar a París–, en la qual explica que finalment s'havia endut l'obra a París i que hi havia treballat durant un mes més.<sup>11</sup> Però París no és Mont-roig, i per això quan hi arriba sent aquella necessitat de tenir les herbes dels camps per tal de poder seguir treballant, –necessitat que no calmarà amb aquelles herbes que ha collit al Bois de Boulogne per tal de substituir-les–, i és que de fet, no serà fins que no li arribin les herbes que ha demanat que li enviïn, –i que arribaran totes seques–, que podrà continuar la feina. A Vallier li va explicar d'aquesta manera:

Però el que m'interessava sobretot era l'arbre del mig, un eucaliptus. Tenia la sensació que era vivent, que tenia vida secreta, i jo volia desentrellar el seu misteri. A París, en posar-me a treballar de nou en el quadre, vaig comprendre de seguida que hi havia alguna cosa que no funcionava. Trobava a faltar el motiu. Aleshores, per poder treballar del natural, per fer les herbes que són a primer pla, vaig anar a collir-ne al bosc de Boulogne i me les vaig endur al taller. Però, una vegada allà, vaig adonar-me que no podia pintar les herbes de Mont-roig a partir de les del bosc de Boulogne, i, per poder continuar el quadre, vaig acabar demanant que m'enviessin herbes autèntiques de Mont-roig a dins d'un sobre. Van arribar totes seques, és clar. Però si més no, gràcies a aquestes flors, vaig poder continuar la feina,<sup>12</sup>

Però què hi ha en *La Ferme* que la fa una obra tan especial? En el quadre s'hi representa un dia qualsevol d'estiu a mas Miró, aquell indret que l'artista estima amb devoció. Com en els paisatges de 1918, també s'hi poden veure tot els detalls; les pedres, les branques, les fulles, els solcs de l'hort

<sup>7</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig 31 de juliol de 1921, dins *Epistolari*, 240.

<sup>8</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 15 d'agost de 1921, dins *Epistolari*, 241.

<sup>9</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 2 d'octubre de 1921, dins *Epistolari*, 242.

<sup>10</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 17 de març de [1922], dins *Epistolari*, 246.

<sup>11</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 30 de juny de 1922, dins *Epistolari*, 251. Miró devia arribar a París durant el mes d'abril, segons la postal que li va enviar a Ràfols el 15 d'abril de 1922. S'hi va estar fins a meitats de juny tal com ho confirmen la carta enviada a Picasso des de París del 16 de juny, i aquesta carta enviada a Ràfols des de Barcelona, del 30 de juny. Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 15 d'abril de 1922, dins *Epistolari*, 247; Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 16 de juny de 1922, dins *Epistolari*, 250.

<sup>12</sup>Vallier, «Avec Miró», citada en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 159.

*La masia redemptora*

perfectament delineats, el camí amb les petjades, el galliner, –un element que el seu amic Ricart havia representat en un quadre de 1918 anomenat justament *El galliner*–,<sup>13</sup> les marques del pas del temps a la façana de la masia, cadascuna de les teules que hi ha a la teulada, i una munió d'animals; des de l'ase que es veu parcialment dins la casa fins al petit caragol, passant pel gos que borda, els coloms, el gall, les gallines, els conills i la cabra. També hi ha una dona d'esquena que renta la roba en un safareig, tota concentrada. Es tracta d'Àngels Valverdú Nuet.<sup>14</sup> Ben a prop hi ha el pou i el cobert on s'hi guarda el carro. En el centre de la composició, un gran eucaliptus, i a la part superior dreta, un sol que més aviat sembla una lluna.



8.2. Enric C. Ricart. *El galliner* (1918)

Balsach ofereix una lectura espiritual d'aquesta obra que permet connectar amb una narració concreta, la d'aquell heroi virtuós, que en fusionar-se amb el paisatge, tot i no infringir cap llei, deixa de ser cast, i en conseqüència, en algun moment pateix, tot i que finalment n'acaba sortint victoriós. Segons com es miri, Miró s'ha sacrificat per aquella responsabilitat que li atorga el fet de ser un dels representants de la parella neomalthusiana. D'aquesta manera, treballar en *La Ferme* li permet entendre i reflexionar sobre aquell sofriment que es trasllada en una visió pròpia de la passió de Jesús, la qual estaria representada a través dels *Arma Christi*, els elements que simbolitzen els moments més importants de la Passió de Crist, tal com havien fet els mestres medievals en les seves obres. Vet aquí aquestes armes: en el galliner; l'escala, el pilar, el gall, el mocador nuat i la vara amb la qual van acostar a Jesús, l'esponja xopa de vinagre, –que es representaria a través de la llavor que apareix en primer terme–. També la branca amb rametes, i la menjadora amb les beses daurades, que simbolitzarien la corona d'espines i les monedes d'or. Just davant del galliner, i al

<sup>13</sup>Enric C. Ricart, *El galliner*, 1918, oli sobre tela, 64,5 × 73 cm., Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, reproduïda a Joan M. Minguet, dir., *Pintura catalana: Les avantguardes* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2019), 100-101.

<sup>14</sup>Martí Rom, *Pal de ballarí*, 139.



### I. Jocs de carn i d'esperit

costat d'una regadora, el diari on s'hi pot llegir «L'INTR», en referència al diari francès *L'Intransegeant*, però que també recorda l'INRI (*Iēsus Nazarēnus Rex Iuadeōrum*), aquell cartell de mofa que coronava la creu de Jesús. L'obra traspua elevació, espiritualitat i simbolisme, tal com indiquen aquella escala i aquella cabra amb el colom al llom que resta sobre unes caixes. També el sol, simbolitzat per aquella roda del carro, i la lluna, que ocupa el lloc del sol, són els símbols de l'eclipsi que es va produir en el moment de la mort de Jesús. Però després de la mort, al cap de tres dies, es va produir la resurrecció de Crist, i per això en aquesta obra no hi falten els símbols del renaixement, com ara la taula en forma de lletra alfa, que significa l'inici de tot, l'arbre del centre, aquell magnífic eucaliptus que és el de la vida i el de la regeneració cíclica segons Ramon Llull, els conills, que segons com, semblen llebres, símbol de fecunditat, i sobre tot, aquell estrany nadó assegut, pròxim a la dona que renta, i que com en els retaules gòtics, està pintat de color groc, un color proper a l'ocre que és el color del sagrat.<sup>15</sup>

Miró va parlar a Trabal d'aquest sofriment, i també del voler desfer-se d'influències franceses, –fet que pel que sembla no contemplava la llengua–, i va dir:

Després d'aquesta exposició vaig tornar aquí. I altra vegada Montroig m'acollí amb tota la seva claror i amb tota la seva vida. Aleshores vaig voler cloure tot aquell període meu que des de Monroig veia tan clar, i vagi fer «La masia». Nou mesos de treball constant i pesat! Nou mesos cada pintant-hi i esborrant i fent estudis i tornant-los a destruir! «La masia» fou el resum de tota la meua vida al camp. Des d'un gran arbre a un petit cargolet, vaig voler posar-hi tot el que jo estimava al camp. Crec que és insensat de donar més valor a una muntanya que a una formiga, (i això els paisatgistes no ho saben veure) i per això no dubtava de passar-me hores i hores per donar vida a la formiga. Durant els nou mesos que vaig treballar en «La masia» hi treballava set o vuit hores diàries. Sofria terriblement, bàrbarament, com un condemnat. Esborrava molt i començava a desfer-me d'influències estrangeres per posar-me en contacte amb Catalunya.<sup>16</sup>

Però en *La Ferme*, tal i com s'ha indicat, també hi ha la integració de nous elements als quals l'artista no vol renunciar. Miró treballa en aquesta obra durant nou mesos, –la mateixa durada que un embaràs–, i el resultat és una tela que és també aquell nadó que hi apareix. *La Ferme* recorda a *La taula*,<sup>17</sup> sobretot pel que fa a la part del galliner, i també al *Retrat d'una ballarina espanyola*,<sup>18</sup>

<sup>15</sup>Balsach, *Cosmogonies d'un món originari*, 30-51. Per a aquesta autora aquesta composició representa el dolor de Miró quan aquest torna de París i es troba desorientat, un dolor que només pot curar a Mont-roig.

<sup>16</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

<sup>17</sup>DLP1 núm. 74, 66-67.

<sup>18</sup>DLP1 núm. 80, 73.

per aquell toc de realisme màgic, i alhora, també fa pensar en aquells paisatges detallistes anteriors, en els quals es feia evident aquella component espiritual pròpia dels mestres del gòtic i dels primitius japonesos, així com la component geomètrica, en aquest cas expressada a través del galliner delimitat en vermell, que esdevé un dels símbols més importants de la composició. Geometria que és també la de Cézanne i del cubisme. El gall pot ser una *Arma Christi*, però també és la representació de Picasso. I és que Miró treballa minuciosament en aquell paisatge, com treballa en el seu món interior, o en les relacions que estableix amb si mateix. Aquella simbòlica de la Passió és una interpretació propera a l'experiència de la «carn» cristiana, que incorpora algunes analogies a la unió sexual amb finalitats procreadores. Miró, l'heroi virtuos s'ha unit amb el paisatge a través de la pràctica artística, amb un vigor que és com el de Picasso, i ha sigut fecund, com aquells conills. I és que Miró, a través d'aquell quadre ha nascut a Mont-roig, donant sentit a aquella castedat inicial, que ara és absorbida per aquell indret lluminós i vital, al qual l'artista retorna constantment, com a indret del seu renaixement o del seu esdevenir constant.

Un naixement que no està exempt de violència, per aquell xoc entre el francès i el català, el primer com a representant de certes realitats poc espirituals i poc responsables, fins i tot vicioses, de les quals l'artista se'n vol desmarcar, i el segon, com a representant d'aquell element primigeni que hi ha darrere la idea de raça i de les responsabilitats acceptades. Per això en aquella entrevista a Trabal es fa palesa la connexió del seu art amb el fet de ser català, i per això vol desfer qualsevol equívoc que pugui suposar que visqui durant una part de l'any a París: «Jo crec que sóc qui és més al costat de Catalunya entre els pintors d'aquest país, malgrat que passi temporades fora I així també ho creuen a l'estranger. Cap de les crítiques estrangeres m'ha presentat mai com a afiliat a cap altre país. Sempre se m'ha dit català i prou. El meu nom veureu que sempre a tot arreu és “Joan”, molt diferentment d'altres pintors de Barcelona que en són fora. Per la meva banda us asseguro que on jo sóc més feliç és a Catalunya, a Montroig, que és on crec que és més Catalunya: el pur català crec que és Tarragona.»<sup>19</sup>

També li va parlar de l'agressivitat que sentia mentre pintava aquell quadre i de les peripècies que va passar un cop acabat:

Quan pintava «La Masia» sentia doncs, una gran agressivitat per la gent d'aquí, que es creia que era d'aquí. Com més creixen les arrels de la terra, més creix l'agressivitat contra la gent d'aquí que no és

---

<sup>19</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

### I. Jocs de carn i d'esperit

pas d'aquí [...] «La Masia» em feia sentir una agressivitat física i tot. Quan la vaig acabar, vaig tornar a París i fou aquesta tela la que em féu enfonsar allí. No hi havia pas manera que cap marxant es quedés amb «La Masia». Ni que vulgués mirar-se-la. Vaig escriure a molta de gent i res. En Plandiura a qui també li vaig oferir, no hi va voler saber res. A la fi En Rosenberg, segurament per compromís amb Picasso, acceptà de tenir-la en dipòsit a casa seva, però la clavà a les caves i la hi deixà un grapat de temps. Al cap del qual neguitejat per tants de mesos, vaig tornar a veure Rosenberg que, complaent, em feu aquesta proposició: “Ja sabeu que a París actualment la gent habita cambres petites i cada dia més, degut a la crisi que es passa. Els departaments són baixos de sostres reduïts, bé doncs per què no fem una cosa? Podríem fer en vuit trossos aquesta tela i vendre-la a la menuda...” Rosenberg parlava seriosament. Al cap d'un parell de mesos més vaig retirar aquesta tela de Can Rosenberg i me la vaig endur al taller, convivint amb ella en plena misèria.<sup>20</sup>

Hemingway va ser qui va acabar comprant la tela: «La nostra amistat amb Hemingway féu que finalment, “La Masia” passés a les seves mans (no recordo si me'n donà dos o tres mi francs, això passava el 1923), i després Hemingway l'oferí a la seva muller.»<sup>21</sup>

I, efectivament, abans de tornar cap a Barcelona, Miró escriu una carta a Picasso el dia 16 de juny, en la qual li demana per veure'l, i decideix deixar *La Ferme* a Léonce Rosenberg,<sup>22</sup> tal com li explica a Ràfols en una carta del 30 de juny, ja escrita a Barcelona: «La meua tela és a can Léonce Rosenberg i ha tingut molt éxit.»<sup>23</sup> És també en aquesta carta que escriu: «Més convençut que mai de les meves idees estètiques i amor creixent immensament per catalanitat artística o sigui en contra fals afrancesament català.»<sup>24</sup> Fent evident la part física d'aquella catalanitat artística: «Aquet treball junt amb l'activitat que demana París el freqüentar gent i esser home de mon i la màxima activitat espiritual que tot això demana em deixava sense temps material per contestar als amics. A les nits anava a un gimnàs a boxejar. El meu treball intel·lectual de tot el dia demanava una descongestió física. Altrament, cal fer salut per arribar a una edat madura en potencialitat física i per tan cerebral per arribar a fer la nostra obra. La responsabilitat de la nostra generació és immensa i cal molt

---

<sup>20</sup>*Ibid.*

<sup>21</sup>*Ibid.* En una carta a Gasch enviada des de Mont-roig del 10 d'octubre de 1925, Miró va dir que *La Ferme* pertanyia a Evan Shipman. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 10 d'octubre de 1925, dins *Epistolari*, 290. Per a més informació sobre com *La Ferme* va arribar a ser de Hemingway, vegeu Martí rom, *Pal de ballari*, 143-144 i Massot, *Joan Miró*, 322-326. Hemingway va explicar la seva versió de la història a Ernest Hemingway, «The Farm», *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 28-29, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f34.item>. Es tracta del número especial dedicat a Joan Miró sota la direcció de Christian Zervos.

<sup>22</sup>LBMC, 311.

<sup>23</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 30 de juny de 1922, dins *Epistolari*, 251.

<sup>24</sup>*Ibid.*

treball i molt estudi per executar-la.»<sup>25</sup> Treball físic necessari per al cos, i també per a l'esperit. Potencialitat creativa i gestació espiritual, i és que tal com diu Miró: «“La Ferme”, que fou el resum d'una part de la meva obra i al mateix temps la gestació de part de la meva obra que devia fer després.»<sup>26</sup>

Cap a finals de juliol de 1922, i un cop retornat a Mont-roig, Miró escriu una postal a Picasso amb la imatge d'un capitell del claustre de la catedral de Tarragona; en la qual es pot veure per un to cada vegada menys formal, que la relació entre tots dos artistes s'ha anat fent més estreta,<sup>27</sup> Però serà en la carta enviada uns dies més tard a Roland Tual, visitant freqüent del 45 Rue Blomet, i amic d'André Masson, –el pintor que viu al taller del costat del que té llogat Miró– que es fa evident aquella recuperació de la part més espiritual, que no obstant, no oblida l'obligació procreadora, i que descarta qualsevol comportament viciós. Es tracta d'una carta molt aclaridora, ja que Miró hi fa una analogia directa entre la creació i la procreació, ambdues lligades a aquell cos sa i viril i en contacte amb la natura, propi de les posicions neomalthusianes, que alhora, també té un esperit ben nodrit:

Durant la vida de descans faig vida de salvatge. Gairebé nu, faig gimnàstica i corro com un diable sota el sol i salto a la corda. A la nit, quan acabo la feina, em banyo al mar. Estic convençut que una obra seriosa no comença fins a l'edat madura i per arribar a aquesta edat, si s'és capaç de complir-la, hem de fer una vida molt sàvia. A més, estic convençut que una obra forta i irreprotxable requereix un cos vigorós i sa. Jo no veig a ningú aquí, i la meva castedat és absoluta. Xoc sensible respecte a la meua vida mundana i de relacions a París, una cisa que no he de descuidar més.<sup>28</sup>

I continua:

Ara treballo figures i natures mortes, i faig set hores de feina cada dia. No m'he dedicat a les coses de què us parlava a París, com ara plantes i ocells i cargols. L'esforç que em va representar el darrer quadre no m'ha permès d'emprendre aquests temes.

Busco per la cuina coses senzilles, qualsevol mena de cosa, una espiga de blat, unes graelles..., i en faig un quadre. Per poder donar una emoció comunicativa a aquestes coses, les hem d'estimar moltíssim. Si un no ho fa, pot estar ben segur que farà un quadre que no interessarà gens. Cada dia em torno més exigent amb mi mateix, i això vol dir que refaré un quadre si un dels costats està desplaçat només un mil·límetre cap a l'esquerra o cap a la dreta.

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup>FJM 1918b, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona, dins Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 160.

<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Mont-roig, 23 de juliol de 1922, dins *Epistolari*, 253.

<sup>28</sup>Joan Miró, Joan Miró a Roland Tual, Mont-roig 31 de juliol de 1922, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 220.

### I. Jocs de carn i d'esperit

A l'habitació que em serveix d'estudi sempre hi tinc llibres i lleigeixo quan faig una pausa de la feina. Això em requereix una vibració espiritual constant.

Quan pinto, amanyago el que faig i l'esforç pe donar a aquestes coses una vida expressiva em desgasta d'un manera terrible. A vegades, després d'una sessió de treball, em deixo anar a la cadira, completament extenuat, com si acabés de fer l'amor! Perdoneu per aquest llenguatge cru amb que m'expresso, amic meu, però no puc trobar unes altres paraules. Un amic, un crític d'art de París, em va dir que jo era massa exigent i que quan una cosa t'agradava durant una estona, havies d'aturar-te allí. Estic totalment en contra d'aquesta idea tan estesa. Té massa atractiu.<sup>29</sup>

Tampoc oblida la responsabilitat individual:

Estic segur que nosaltres, els joves que hem tingut la sort de néixer després de Picasso, tenim un objectiu d'importància cabdal. Estic segur que vivim una època meravellosa i molt afortunada que sabrà recollir els fruits. Època que exigeix un gran sentit de la responsabilitat individual. Ens cal, estimat amic, fer coses que se sostinguin al costat de les coses clàssiques. Sovint les coses modernes són només sospirs d'amor i no el fruit que ha de néixer!<sup>30</sup>

Les obres a les quals fa referència en aquesta carta són: *Fleurs et papillon*, *Nature Morte I (L'Épi de blé)*, *Nature Morte II (La Lampe à carbure)*, *Nature Morte III (Gril et lampe à carbure)*, *Nature Morte (Intérieur au journal)* i *Intérieur (La Fermière)*.<sup>31</sup> Ampliacions del món representat a *La Ferme*, i alhora, visites als objectes que aquest conté; l'espiga de blat, el llum de carbur, la graella, el paper de diari; i els personatges que hi habiten, com la masovera. Aquestes natures mortes acabaran en mans de Rosenberg tal com demostra una nota del 20 de juny de 1923, en la qual hi consten les sis natures mortes que li confia, i que corresponen a aquestes obres començades a Mont-roig, que l'artista acabarà entre l'hivern i la primavera següents a París.<sup>32</sup>

El 7 de setembre, Miró escriu una carta a Léonce Rosenberg expressant-li la voluntat de presentar *La Ferme* al «Salon d'Automne», carta en la qual li dona totes les indicacions necessàries.<sup>33</sup> Miró li

---

<sup>29</sup>Joan Miró, Joan Miró a Roland Tual, Mont-roig 31 de juliol de 1922, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 166.

<sup>30</sup>*Ibid.*, 222.

<sup>31</sup>DLP1 núms. 82-86, 75-79.

<sup>32</sup>A LBMC, 313, fig. 5, s'hi reproduueix una imatge d'aquesta nota. En la nota no s'especifiquen quines obres són, però molt probablement són aquestes sis obres.

<sup>33</sup>Joan Miró, Joan Miró a Léonce Rosenberg, Mont-roig, 7 de setembre de 1922, citat a LBMC, 312. A LBMC, 312-313, fig. 1, s'hi reproduueix la imatge d'aquesta carta.

torna a escriure una postal el 18 de setembre,<sup>34</sup> i Rosenberg li respon el 6 d'octubre explicant-li que el quadre es va portar al «Salon» el 23 de setembre i que encara no en té cap novetat. Serà el 10 d'octubre que el quadre serà acceptat per la Société du salon d'automne, tal com li confirma el marxant, notícia a la qual Miró respon amb una carta en la qual li explica que treballa en diverses teles que pensa acabar a París, i que no ensenyarà a ningú abans que ell.<sup>35</sup>



8.3. Joan Miró. *Nature morte I (L'Épi de blé)* (1922-1923)



8.4. Joan Miró. *Nature morte II (La Lampe à carbure)* (1922-1923)

Miró havia explicat a Ràfols en una carta de l'1 d'octubre enviada des de Barcelona: «Treballo les natures mortes, flors i figura, tot molt simple i treballant simultaneament varies coses plegades per reposar-me de l'esforç màxim que em va representar la meua darrera tela. Ara faig unes flors a l'ou; treballant amb aquesta tècnica hi disfruto de debó i logro unes qualitats, transparencies i potències de colors impossibles de lograr a l'oli.»<sup>36</sup> Es tracta de *Fleurs et papillon*,<sup>37</sup> tela que és força diferent de la resta d'obres amb les quals treballa en aquesta temporada, que aquesta vegada s'allargarà fins ben bé pels volts de Nadal. La tela comparteix el realisme màgic del *Retrat d'una ballarina espanyola* i també *La Ferme*, però d'alguna manera, escapa a la sensació d'interior que transmeten les natures mortes, amb aquell llum de carbur o la graella, i en canvi, esdevé una mena de paisatge. El gerro, d'un to marró clar que no trenca massa amb el to grogós de la paret ni del to marró i grisós del marbre sobre el qual està col·locat, està decorat amb unes flors blanques precioses de tiges i fulles delicades. Les flors contrasten vivament amb allò que conté el gerro; unes branques gruixudes, unes

<sup>34</sup>Joan Miró, Joan Miró a Léonce Rosenberg, Mont-roig, 18 de setembre de 1922, A LBMC, 312-313, fig. 2, s'hi reproduceix la imatge d'aquesta carta.

<sup>35</sup>Joan Miró, Joan Miró a Léonce Rosenberg, Mont-roig, octubre de 1922, citat a LBMC, 312.

<sup>36</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 1 d'octubre de 1922, dins *Epistolari*, 254.

<sup>37</sup>DLP1 núm. 82, 75. Miró tornarà a fer referència a aquesta pintura en unes anotacions de 1941, en les quals escriu: «com el gerro de flors pintat a l'ou fa anys». MOJM núm. 650, 167. Correspon a FJM 1358 (Quadern FJM 1323-1411), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

I. Jocs de carn i d'esperit

fulles verdes exuberants i dues flors, una vermella, d'hibisc, i una altra de groga. Al costat del gerro, hi voleia una papallona de tons blavosos, que sembla assistir estupefacta a l'espectacle del sorgiment violent d'aquests elements de dins del gerro, talment com si fos un naixement. No hi ha rastre de l'element rural que la resta d'obres comparteixen, però en canvi, i tal com havia escrit a t'octubre de 1921, connecten directament amb Fra Angèlic, Cézanne, van Gogh, i un determinat estat d'esperit: «Simultanéament amb això executaré un bodegó amb uns objectes fets per monges que he trobat i que son una meravella (unes flors de Blau Fra Angèlic) que ja us mostraré a Barcelona. / Ho pintaré aixó amb pintura a l'ou que requereix ofici i amor a la tècnica, i humilitat d'obrer i foc de volcá dintre l'ánima que cremi continuament, no a intervals (atacs de bogeria, falsa genialitat.)»<sup>38</sup>



8.5. Joan Miró. *Fleurs et papillon* (1922-1923)



8.6. Joan Miró. Dibuix per a calc preparatori de *Fleurs et papillon* (1922-1923)



8.7. Joan Miró. Fragment del calc utilitzat per passar el dibuix del paper vegetal a la tela (1922-1923)

Una particularitat important d'aquesta obra, tal com assenyala Gimferrer, és que es tracta de la primera obra de la qual es té el primer esbós complet: «En el cas de “Gerra de flors i papallona”, en canvi, des del tractament en paper carbó blau fins al dibuix-plantilla d'aquarel·la, el que tenim és ja, de cap a peus, la visió global de l'obra sencera. Potser no és pas casualitat que el primer esbós complet que tenim sigui l'únic que ens ha arribat que té per matèria una obra realista, una de les darreres i més tardanes teles directament realistes de Miró.»<sup>39</sup> Ara bé, si aquella papallona s'havia

<sup>38</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 2 d'octubre de 1921, dins *Epistolari*, 242. Vegeu també Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 31 de juliol de 1921, dins *Epistolari*, 240 i Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 17 de març de [1922], dins *Epistolari*, 246. En aquesta postal, Miró: li comenta a Ràfols que té enveja que hagi vist un convent decorat per Fra Angèlic i afegeix: «Aquell blau de què us parlava, eh?»

<sup>39</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 42, 44-45 fig. 69-71.

escapat del puf del *Nu del mirall*,<sup>40</sup> també connectava amb el Miró de la procreació creativa, aquell tan proper a Picasso. Com a petita anècdota aquella explicada per Erben quan en el taller de l'artista a Mallorca, aquest va posar una pedra al costat d'un gerro de tons clars decorat amb flors i fulles i li va dir que allò potent i allò trivial, allò brutal i allò íntim, sempre anava junt, tal hi com ho podia veure en la seva obra.<sup>41</sup>

En aquesta carta a Ràfols, Miró li demana si ha rebut la fotografia de *La Ferme*, i li dona el nom d'algunes revistes de París i Brussel·les en les quals està previst que aparegui la seva obra. També li explica que ha passat tot l'estiu a Mont-roig i que acaba d'arribar a Barcelona pel casament de la seva germana, que se celebrarà el 12 d'octubre, i que després tornarà a Mont-roig. El mes de novembre torna a escriure a Ràfols, i diu: «Segueixo treballant tot el dia, com un obrer intentant concebir les coses amb màxima passió, pensar-les molt, i resoldre-les amb tota fredor. / Tendència que deriva de la meua tela quina foto ja coneixeu. Actualment exposa al Salon d'Automne de París. / Ara em ve al cap la resposta de Poussin al interrogar-lo perquè havia arribat tan lluny. Je n'ai rien negligé.»<sup>42</sup> De *La Ferme* en parlen Raynal a *L'Intransigeant*, l'1 de novembre, –on diu que en l'obra de l'artista s'uneixen els seus dons de dibuixant i colorista–,<sup>43</sup> i Pérez-Jorba a *La Publicidad* del 9 de novembre, que el qualifica d'exemple d'austeritat i d'ordenada alegria.<sup>44</sup> Després d'aquella exposició, el quadre tornarà a can Rosenberg, fins que Miró anirà a buscar-la per exposar-la a Le Caméléon en motiu de la conferència que Mr. Schneeberger faria sobre poesia catalana el 9 d'abril de 1923.<sup>45</sup>

Val a dir que fa estrany que Miró parli d'obres, ja que ell a Mont-roig, els diumenges, després d'anar a missa va al Casino de Dalt, el dels carlins, on a vegades es queda al ball.<sup>46</sup> Podria ser que

<sup>40</sup>DLP1 núm. 71, 62.

<sup>41</sup>Erben, *El hombre y su obra*, 34-35.

<sup>42</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 12 de novembre de 1922, dins *Epistolari*, 256. El «Salon d'Automne» es va celebrar al Grand Palais dels Champs Elysées de París, de l'1 de novembre al 17 de desembre de 1922. Léonce Rosenberg havia inscrit l'obra a petició del mateix artista. LBMC, 312. En aquesta cronologia es suggereix que aquesta menció a Poussin podia ser deguda a què Miró hagués llegit les «Notes sur Poussin» d'Ozenfant, publicades a *L'Esprit Nouveau*, l'abril de 1921.

<sup>43</sup>Maurice Raynal, «Au Salon d'Automne», *L'Intransigeant*, 1 de novembre de 1922, 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7901633/f5.item>.

<sup>44</sup>Joaquim Pérez-Jorba, «Desde París: Los artistas catalanes en el Salón de Otoño», *La Publicidad*, 9 de novembre de 1922, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 142.

<sup>45</sup>LBMC, 313. Es tracta de «L'evolution de la poésie catalane» que va tenir lloc el dia 9 d'abril de 1923 a Le Caméléon. Del 16 al 31 de maig l'obra es va exposar en aquest mateix local juntament amb alguns dibuixos de Francesc Domingo. Vegeu també Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, [7 d'abril de 1923], dins *Epistolari*, 263 i Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 15 de maig de 1923, dins *Epistolari*, 264.

<sup>46</sup>Martí Rom, *Pal de ballarí*, 151. L'autor recull les paraules de Josep Ramon Ferré, net del primer encarregat de la finca de mas Miró. A Mont-roig hi havia dos casinos: el Centre Legitimista, on es reunien els carlins, i el Porvenir Democràtic, on es reunien els liberal-republicans. Aquests dos locals eren coneguts popularment com el Casino de Dalt



aquella referència a l'obrer tingués alguna cosa a veure amb Picasso? Picasso, ja des de la seva denominada època blava va expressar el seu menyspreu per les classes dirigents, menyspreu que es reforçaria en obres posteriors, en les quals hi havia referències al socialisme i la classe obrera. També recorda a Picasso el fet que a *Nature Morte (Intérieur au journal)*, Miró hi representi un diari en què s'hi pot llegir «JOUR».<sup>47</sup> Fins i tot la representació d'aquella masovera a *Intérieur (La Fermière)*, també podria lligar amb aquesta idea, si s'entén com a acostament a un món de puresa moral, tot i que Miró, parlant amb Sweeney, hi va fer referència des d'un punt de vista totalment formal: «Per exemple, quan vaig pintar “La masovera” vaig pensar que havia fet el gat massa gros i això desequilibrava la pintura. Aquest és el motiu dels dobles cercles i de les dues línies angulars a primer terme. Semblen simbòlics, esotèrics, però no son cap fantasia. Els hi vaig posar perquè el quadre tingués un equilibri.»<sup>48</sup>



8.8. Joan Miró. *Intérieur (La Fermière)* (1922-1923)

La masovera, certament, és monumental, tan monumental com el *Nu dempeus* de 1921.<sup>49</sup> Tenen altres semblances, com ara aquelles ungles de les mans i dels peus també blanques. Amb tot, la masovera transmet un altre tipus de fortalesa, potser hi té a veure que els seus ulls i els seus llavis, no tenen res a veure amb els d'aquell nu, sinó que recorden als del *Retrat de la vaileta* de 1919;<sup>50</sup> això sí, molt més cansats. Ara bé, tot i el cansament, aquella masovera que va poder amb la

---

i el Casino de Baix per la seva ubicació física dins del poble. En el primer s'hi trobaven persones de tarannà religiós, i en l'altre les classes populars i una classe burgesa emergent de caire més obert. Martí Rom, *Pal de ballarí*, 112-113.

<sup>47</sup>DLP1 núm. 86, 77.

<sup>48</sup>DLP1 núm. 87, 78-79; Sweeney, «Joan Miró; Comment and Interview», 208, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 162.

<sup>49</sup>DLP1 núm. 78, 71.

<sup>50</sup>DLP1 núm. 70, 62.

paciència de Miró,<sup>51</sup> agafa amb força les potes d'aquell conill que de ben segur sacrificarà per a l'hora de dinar. La masovera real és Adelaida Castellnou, justament la mare d'aquella vaileta del retrat,<sup>52</sup> però és també la representació de la dona forta catalana, la que alimenta als seus descendents, –per això aquells pits marcats sota el vestit–, una dona que encara que estigui cansada, continua endavant. Miró, com la masovera, també estava exhaust després de *La Ferme*, però, com ella, també va continuar endavant; necessitava simplicitat, una simplicitat que era monumental, tal com va dir a Chevalier: «Si però això no era un retorn, com dieu, perquè no hi va haver un retorn a allò que havia fet abans. Era un progrés. Vaig començar a fer representacions frontals. Per la seva monumentalitat, enriqueixen la pura exterioritat de l'objecte i, alhora, el simplifiquen. Vaig pintar en dimensions planes amb colors purs, gairebé mai les ombrejaven. Les relacions eren molt contrastades i abruptes –que de fet, és una cosa molt catalana, molt sòlida i molt real–.»<sup>53</sup>

I és que, fins i tot quan estava cansat, Miró no oblidava que l'art era una qüestió de raça, això sí, sense màcula de pecat. Anys més tard, el juny de 1929, Miró va enviar una carta a René Gaffé, quan aquest va adquirir *Intérieur (La Fermière)*, en la qual va escriure:

No us podeu imaginar mai el drama que la realització d'aquesta tela representa per a mi, tela que té un gran valor de lluita, és a dir humana, en la meua carrera. Creieu-me bé que si faig tombarelles i acrobàcies sobre la corda fluixa, no és pas d'una manera gratuïta, ben al contrari. Si poso en risc constantment el que he assolit abans, és perquè no descuido ni un sol minut a fer músculs per a fer-ho. M'agradaria sotmetre aquests senyors més o menys intel·ligents que ens omplen el cap amb bestieses més o menys imbècils a alguns minuts d'un dia de l'entrenament que jo suportava molt metòdicament i veurieu com es desinflen ràpidament.<sup>54</sup>

La partida en la qual s'havien enfrontat carn i esperit, de moment, havia acabat en unes valuoses taules.

---

<sup>51</sup>Amón, «Tres horas con Joan Miró», 297.

<sup>52</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 110, 151.

<sup>53</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 263-264, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 162.

<sup>54</sup>Joan Miró. Joan Miró a René Gaffé, Paris, 19 de juny de 1929, citat a LBMC, 345. Original en francès: «Vous ne pourrez jamais vous imaginer le drame que la réalisation de cette toile représente pour moi, toile qui a un très grande valeur de lutte donc humaine dans ma carrière. Croyez bien que si je fais des culbutes et des acrobaties sur la corde raide ce n'est aucunement d'une façon gratuite, bien au contraire. Si je risque à tous les instants ce que j'ai gagné auparavant c'est que je ne néglige ni une seule minute de me faire les muscles pour cela. Je voudrais soumettre ces messieurs plus ou moins intelligents qui nous bourrent le crâne avec des sottises plus ou moins imbéciles à quelques minutes d'un jour de l'entraînement que je subis très méthodiquement, et vous verriez comme ils se dégonflent vite.»



## **II. Llenguatges d'un disig problemàtic**

---



## 1. Un cor travessat per una fletxa

Miró havia dit a Picasso a finals de desembre de 1922 que arribaria a París durant la primera quinzena de gener, però finalment hi arriba a començaments de març.<sup>1</sup> El motiu del canvi de plans havia sigut que la mare de Miró havia recaigut de la grip, arribant a estar molt malament, tal com l'artista li explica a Ràfols en una postal, ja enviada des de París, el 4 de març de 1923.<sup>2</sup> Un cop arribat a la capital francesa, Miró acaba les obres iniciades durant l'estiu, aquelles que deixarà en dipòsit a Léonce Rosenberg en una nota datada del 20 de juny.<sup>3</sup> Just l'endemà d'aquesta nota, Miró signarà una postal, de manera conjunta amb Michel Leiris i André i Odette Masson, destinada als Kahnweiler i enviada des de Saint-Pierre-lès-Nemours, on Leiris hi tenia una casa.<sup>4</sup> Es tracta d'un moment important; i és que falta ben poc per un canvi radical en el llenguatge mironià que comportarà una relació diferent amb la realitat, i alhora amb aquell procés d'interioritzar i exterioritzar allò que es té davant, que permetia arribar a la veritat. Malet ho escriu així: «A partir d'ara la seva pintura serà l'expressió dels moviments de l'ésser viu, la seva captació en l'origen.»<sup>5</sup> I segueix: «Però a partir del 1923, que Miró en lloc d'interioritzar visions va passar a exterioritzar vivències o estats d'ànim, la seva obra es convertí en una generalització sobre la base de les coses viscudes.»<sup>6</sup>

A Rosenberg, en una postal del 6 de juliol d'aquell 1923 enviada des de Mont-roig, li explica que vol fer una veritable ofensiva.<sup>7</sup> A Ràfols, en una carta de finals de setembre, en la qual li explica que ha llogat definitivament l'estudi de la rue Blomet, li escriu:

Jo treballa moltíssim, amb absoluta regularitat i mètode. Aquest any ataco de ferm el paisatge i per reposarme els bodegons. He lograt ja desferme en absolut del natural i els paisatges no tenen res que veure amb la realitat exterior. Son, no obstant, més Montrotgins que fets d'après nature. Treballo

<sup>1</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Barcelona, 29 de desembre de 1922, dins *Epistolari*, 258.

<sup>2</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, [4 de març de 1923], dins *Epistolari*, 259.

<sup>3</sup>Vegeu Part I Cap. 8, nota 32.

<sup>4</sup>LBMC, 313; Massot, *Joan Miró*, 256-257. A LBMC, 313, fig. 4, s'hi reproduïx la imatge d'aquesta postal.

<sup>5</sup>Malet, *Joan Miró* (1993), 10.

<sup>6</sup>*Ibid.*, 13.

<sup>7</sup>LBMC, 313.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

sempre a casa i sols ting el natural com a consulta. Intromissió de figures (algunes d'elles de gran tamany) i besties. [...] Sé que segueixo camins perillosíssims, us confesso que a voltes m'entra un pànic propi del caminant que es troba en camins inexplorats abans que ell; reaccio desseguida, gracies a la disciplina i serietat en que treballa, i al moment la confiança i l'optimisme torna a empenyem.<sup>8</sup>

Uns dies més tard, Miró remata: «En plé treball i en plé entusiasme. / Animals monstruosos i animals angelicals. Abres amb orelles i ulls. I pagesos amb barretina i escopeta i fumant una pipa. / Tots els problemes pictòrics resolts. Cal explorar totes les xispes d'or de la nostra ànima.»<sup>9</sup> Segons el que diu en aquestes cartes, es pot endevinar que les teles a què fa referència serien: *La Terre labourée* i *Paysage catalan (Le Chasseur)*; tot i que segurament també devia ser en aquest moment que va començar a treballar en *Pastorale*.<sup>10</sup> En la primera carta a Ràfols, també havia dit: «Son obres que están en estat d'embrió, repulsives i incomprensibles com a fetos.»<sup>11</sup> I és que malgrat tots aquells canvis en el llenguatge i en l'aproximació a la realitat, es manté la metàfora de la tela com a producte de la fecundació.

A Trabal li va explicar sobre aquesta època, que un cop tornat a Mont-roig, va estar-se un any destrossant tot el que feia; contextualitzant-ho temporalment, just en el moment en què hauria començat la seva rebel·lió interior. També li va dir que havia tornat a París sense res, en ple estat de rebel·lia, totalment en contra de tot allò realista, i només amb una vaga idea de *La Terre labourée*.<sup>12</sup> I li va mencionar la seva amistat amb alguns joves intel·lectuals francesos com ara Michel Leiris, Armand Salacrou, Roland Tual i Georges Limbour, sense oblidar aquella visita que Picasso li havia fet al taller i durant la qual l'artista malagueny li hauria dit que després d'ell mateix, Miró seria l'única persona capaç de fer un pas endavant en el món de la pintura.<sup>13</sup>

Un dels canvis més significatius és el fet que a partir d'aquell estiu de 1923, –i llevat d'aquell dibuix que havia fet l'any anterior per a *Fleurs et papillon*–,<sup>14</sup> començarà a fer dibuixos preparatoris de

<sup>8</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 26 de setembre de 1923, dins *Epistolari*, 267.

<sup>9</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 7 d'octubre de 1923, dins *Epistolari*, 269.

<sup>10</sup>DLP1 núms. 88-90, 80-83.

<sup>11</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 26 de setembre de 1923, dins *Epistolari*, 267.

<sup>12</sup>DLP1 núm. 88, 80-81.

<sup>13</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4. Vegeu també Joan Miró, «Memoires de la rue Blomet», transcrit per Jacques Dupin, 1977, dins LBMCM, 314-315.

<sup>14</sup>DLP1 núm. 82, 75. Fins aleshores només havia fet alguns dibuixos preparatoris d'alguns elements concrets que després van aparèixer en teles de 1918, com ara un pagès amb rasclet, l'ase o els troncs de palmera. Vegeu MOJM núms. 144-148, 62-63.

totes les teles que projecta fer, associant l'obra a un procés, i allunyant-la del fet espontani més romàntic, cosa que permetrà observar el procés a través del qual l'artista es va desprendre progressivament de la realitat, –una realitat, que en certa manera, encara es manté força en *La Terre labourée*–, i que es transforma en un llenguatge més esquemàtic en el cas de *Paysage catalan*.<sup>15</sup>

En la primera d'aquestes teles, s'hi poden identificar alguns dels elements que ja eren presents en algunes de les teles de 1918, aquelles relacionades amb l'etapa fecunda. Així, hi ha els bancals perfectament delimitats amb la masia al fons que ja eren presents a *L'hort amb ase*, el diari que també apareixia a *La Ferme*,<sup>16</sup> ara transformat en «Jour», amb referència a *Le Journal*, que ja havia aparegut en la *Nature Morte - Le Gant et le journal*<sup>17</sup> amb aquell «Le jo», i també en aquella *Nature morte (Intérieur au journal)* de l'estiu anterior<sup>18</sup> i en la qual s'hi reproduïen les mateixes lletres que a *La Terre labourée*. Pel que fa als animals, molts d'ells ja eren presents en *La Ferme*; la gallina, l'euga i el poltre, el caragol, el gos, els conills, el bou i la sargantana amb barret; –aquella sargantana que Raillard es pensava que era un dimoni–.<sup>19</sup> Hi ha també l'atzavara, a l'esquerra, i a la dreta, aquell Pi del Baltasar que apareixia en la *Platja de Mont-roig* de 1916 i en el dibuix revisitat de 1918.<sup>20</sup> Aquest cop, l'arbre està representat amb una pinya gegant, un ull que sorgeix d'entre les fulles i una orella enganxada al tronc. És aquell arbre amb orelles i ulls que li diu a Ràfols. Un ull de traç romànic que ja apareixia en alguns dels retrats mironians, com ara en l'*Autoretrat* de 1919.<sup>21</sup> A Taillander li va explicar: «D'altra banda, no m'és difícil explicar-vos d'on surten altres personatges, aquells que tenen ulls per tot arreu: un ull a la cara, un ull a la cama, un ull a l'esquena, o els ulls de les tiges, com en la punta de quelcom semblant a una banya. Provenen d'una capella romànica on hi ha un àngel, les ales del qual han estat reemplaçades per ulls. Un altre àngel romànic té ulls a les mans, just al palmell. Ho vaig veure a Barcelona quan encara era un nen. A més l'ull sempre m'ha fascinat.»<sup>22</sup> Potser Miró havia visitat el Museu d'Art de la Ciutadella, on, el juny de

<sup>15</sup>Per a més informació sobre els dibuixos preparatoris de *La Terre labourée* (DLP1 núm. 88, 80-81), *Pastorale* (DLP1 núm. 89, 82) i *Paysage catalan* (DLP1 núm. 90, 82-83), vegeu MOJM nùms. 192-206, 76-78, Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 64, Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 65-70 i Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 170-179.

<sup>16</sup>DLP1 núm. 81, 74-75.

<sup>17</sup>DLP1 núm. 77, 70.

<sup>18</sup>DLP1 núm. 86, 77.

<sup>19</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 49.

<sup>20</sup>DLP1 núm. 25, 30; DLD1 núm. 173, 89.

<sup>21</sup>DLP1 núm. 72, 64-65.

<sup>22</sup>Yvon Taillander, «Miró: Maintenant je travaille par terre...», *XXè siècle*, núm. 43 (desembre 1974): 15-19, dins *Selected Writings and Interviews*, 282. Versió en anglès de l'original en francès: «On the other hand, it's not hard for me to tell you where those other figures come from, the ones that have eyes all over them: an eye on the face, an eye on the leg, an eye on the back, or the eyes on stems, as though on the tip of some kind of horn. They come from a Romanesque chapel where there is an angel whose wings have been replaced by eyes. Another Romanesque angel has eyes in its hand, right in the palm. I saw that in Barcelona when I was still a baby. Moreover, the eye has always fascinated me.»



## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

1924 es van exposar, sobre absis de fusta, els frescos romànics que un equip d'arquitectes, –entre ells, Ràfols–, havien tret de les esglésies del Pirineu entre el 1919 i el 1923.<sup>23</sup>

Analitzant allò representat en el quadre, s'observa que emmarcant la masia per l'esquerra, –que per les notes es pot saber que es tracta del Mas d'en Poca–,<sup>24</sup> hi ha un altre arbre; una figuera, de la qual en surt del mig, un pal recte que acaba en una copa en forma de triangle. En aquest pal hi ha tres banderes; en una banda, la catalana i la francesa; en l'altra, l'espanyola. La bandera francesa torna a aparèixer en el pal de l'atzavara; el pal de ballarí.<sup>25</sup> El mateix Miró n'hi va parlar a Raillard: «“Terra llaurada” és un desenvolupament de “La masia”: hi ha els animals, les sargantanes, el cargol. Però també hi ha un trencament. Els plans ja no hi són triats segons la perspectiva, sinó de manera afectiva. Vaig triar els animals, les plantes petites, tot allò que conté un ritme.»<sup>26</sup> I sobre l'arbre, concreta: «Com en el somni. Per mi, un arbre no és un arbre, una cosa que pertany a la categoria del vegetal, sinó una cosa humana, algú vivent. És un personatge que parla, que té fulles. Inquietant fins i tot. Vós ja sabeu que de vegades poso un ull o una orella en els arbres. És l'arbre que hi veu i que hi sent.»<sup>27</sup> A Taillander, li va explicar en relació amb l'ull i l'orella, que aquesta darrera era un element que havia utilitzat poques vegades en la seva obra, però que l'ull, en canvi, pertanyia a la mitologia, com l'arbre, i que per això estaven revestits de la mateixa sacralitat que podia tenir una civilització antiga. L'arbre humà que respira i escolta.<sup>28</sup>



1.1. Joan Miró. *La Terre labourée* (1923-1924)

<sup>23</sup>Massot, *Joan Miró*, 292. Vegeu també I, cap. 2, nota 26 i I, cap. 5, nota 94.

<sup>24</sup>Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 170, fig. 52 i. Es tracta del full FJM 593b (quadern FJM 591-668 i 3129-3130), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>25</sup>Martí Rom, *Pal de ballarí*, 162-164.

<sup>26</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 48.

<sup>27</sup>*Ibid.*, 49.

<sup>28</sup>Taillander, «Maintenant je travaille par terre», 282.

Pel que fa a *Paysage catalan*, l'explicació que li va donar a Picon, és sens dubte, una de les més clares:

*Això és el garrofer, l'arbre de Mont-roig.] El mar al fons, all, un ull, el sol en forma d'ou amb tots els raigs... El pagès català s'ha convertit en un triangle amb l'orella, l'ull, la pipa, els pèls de la barba, la mà. Això que amb prou feines es distingeix és la barretina, el capell dels pagesos al nostre país. També hi ha el cor, les entranyes, el sexe d'aquest bon home. A l'esquerra, l'avió Tolosa-Rabat que volava per damunt nostre un cop a la setmana, representat en el quadre per la roda de l'hèlix, l'escala i dues banderes, la francesa i la catalana. També hi ha l'eix París-Barcelona i l'escala que tant m'obsessionava. Lluny, hi veiem el mar amb un vaixell. Molt més a prop, una sardina que es menja una mosca. En el quadre, amb lletres grosses, hi vaig escriure *Sard*, i alguns hi han volgut llegir Sardana (és més poètic!). Però en realitat és la sardina: es reconeix!. A la dreta, hi veiem les graelles, que esperen el conill, les brases i un pebrot. També hi ha les onades, les gavines. Com podem veure, la sardina és paral·lela a la línia de l'horitzó. Sempre m'he preocupat molt de la construcció plàstica, i no sols de les associacions poètiques. Això és el que em diferenciava dels surrealistes.<sup>29</sup>*

Tot i que va ser a Taillander a qui li va aclarir el que feia aquell caçador: «A aquest caçador se li veu el cor. Està pixant. Se li veu el sexe. Un avió travessa el cel mentre es veu el vaixell d'un pescador com pesca. També hi ha una arbre molt alt, un garrofer, en un costat hi ha un fusell, i, a l'altre, un peix, les primeres lletres del mot sardina i un foc per a coure el peix.»<sup>30</sup>



**1.2.** Joan Miró. *Paysage catalan (Le Chasseur)* (1923-1924)

<sup>29</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 66-68. Martí Rom explica que l'avió, en realitat, feia la línia postal entre Tolosa-Dakar, i que es va inaugurar el 1919. Vegeu Martí Rom, *Pal de ballari*, 173.

<sup>30</sup>Taillander, «Maintenant je travaille par terre», 17-18, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 176.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Amb tot, si els paisatges són els mateixos; el llenguatge, és tot un altre. Aquí cal matisar, però, que els jocs de Miró amb el llenguatge no van començar en aquell moment, sinó que ja havien començat almenys un parell d'anys abans, quan, just coincidint amb la seva primera exposició a París, tot allò que es relacionava amb ell com a artista va començar a incorporar una nova variable: la llengua francesa. De fet, els mots en aquesta llengua ja s'havien anat escolant en les cartes des de 1918, com aquell «VIVE LA FRANCE!» que li havia escrit a Dalmau;<sup>31</sup> una manera de fer testimonial que anirà canviant a partir del seu primer viatge a París, el 1920. I és que, en les cartes, cada vegada escriurà més paraules en francès, fins que ja n'escriurà algunes totalment en aquesta llengua, com aquella postal conjunta enviada a Junoy, l'abril de 1921,<sup>32</sup> o la correspondència amb Picasso, exclusivament en francès des del juny de 1921.<sup>33</sup> També és el 1921 que apareixerà el francès en els títols de les obres, com en la ja esmentada *Nature Morte - Le Gant et le journal*, obra en la qual, a més, també es fa referència a un diari francès, *Le Journal*, que a partir d'aquest moment serà l'escollit per a futures obres, –i a excepció d'aquell *L'Intransegeant*, també francès, de *La Ferme*–. Així mateix, el francès serà cada vegada més present en els seus quaderns de notes.

Ara bé, aquell canvi al francès, potser anava més enllà d'una simple estratègia comercial, i també podia tenir a veure amb aquell procés explicat per Julia Kristeva d'*autoobjecció* i d'*autosilenci* del propi llenguatge imposat pel mateix artista estranger, mentre aquest es va construint un nou «jo», – en aquest cas, un «jo» que parla en francès–?<sup>34</sup> En tot cas, –i deixant de banda l'acostament psicoanalític–, Miró es construïa i es relacionava amb si mateix a través de la pràctica artística, cosa que explica aquelles banderes que apareixen a *La Terre labourée*, i també a *Paysage catalan*. Confluència del català i del francès en una banda, i del castellà, en una altra; del Miró català, del Miró francès, i també del Miró que veu com el castellà, des d'aquell 1923, amb la Dictadura de Primo de Rivera, s'imposa.<sup>35</sup> En el seu estudi de la rue Blomet, dues banderes; la catalana i la francesa,<sup>36</sup> les mateixes que apareixeran el 1924 a *La Lampe à pétrole*.<sup>37</sup> Vet aquí, doncs, com es basteix aquell altre Miró que escolta, parla, escriu, llegeix i pensa en francès.

<sup>31</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, Mont-roig 15 d'agost de 1918, dins *Epistolari*, 100.

<sup>32</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Maria Junoy, [París, 25 d'abril de 1921], dins *Epistolari*, 227. Aquesta postal està signada per Sunyer, Garriga, Espinal, Inglada i Miró.

<sup>33</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, [París, 8 de juny de 1921], dins *Epistolari*, 238.

<sup>34</sup>Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, trad. Leon S. Roudiez (Nova York: Columbia University Press, 1991), 6, 15. Vegeu també Margaret Rigaud-Drayton, «Word and Image in Apollinaire's "Lettre-Océan"», dins *Text and Image in Modern European Culture*, eds. Natasha Grigorian, Thomas Baldwin i Margaret Rigaud-Drayton (West Lafayette: Purdue University Press, 2012), 133-142. En aquest text l'autora s'inspira en les idees de Kristeva a l'hora d'analitzar el poema «Lettre-Océan» d'Apollinaire.

<sup>35</sup>Massot, *Joan Miró*, 261.

<sup>36</sup>*Ibid.*

<sup>37</sup>DLP1 núm. 91, 84.

Joaquim Sala-Sanahuja, en la nota a la traducció de les converses amb Raillard, escriu:

Les converses van ser en francès. Miró considerava el francès com la llengua en què s'havia format intel·lectualment. S'hi expressava amb una precisió notable: en la seva conversa el mot és tan precís com ho és, en el dibuix, el traç que acaba i culmina l'obra. Amb tot, en llegir l'edició original francesa, el lector podia constatar en les paraules de Miró una tensió infreqüent en aquella llengua: l'expressió abrupta i seca, sense ornamentació, el contrast, el xoc de registres (sovint escenificat amb un gest, amb una ganyota, un tret que destaca Georges Raillard), i finalment aquell despullament en la concreció que traïa als meus ulls el català soterrat de Miró.<sup>38</sup>

Miró, d'altra banda, quan Raillard li va preguntar sobre els títols de les obres en francès, va respondre: «Sí sempre en francès. Heu de tenir en compte que vaig començar a pintar de debò a París.»<sup>39</sup> Va donar la mateixa resposta quan li va demanar per la llengua dels poemes: «Sí. Perquè és a Paris, en realitat, que em vaig formar intel·lectualment. Per això el francès és per a mi la llengua del treball intel·lectual, de la reflexió. Quan penso en un projecte, penso sempre en francès. Per a les notes de treball, les que prenc en uns carnets, és diferent, les escric en català, la meua llengua usual, la que parlo cada dia amb la meua muller. Quan es tracta de reflexionar, però, de bastir alguna cosa, llavors en francès.»<sup>40</sup>

El cert és que el procés de Miró té a veure amb aquell dandisme de Baudelaire que va lligat al fet de ser modern i d'entendre la modernitat com a actitud. És a dir, a entendre l'artista com aquell qui «heroïtza» el temps en el qual viu i que és capaç de reconèixer-hi allò de contingent i d'efímer. Una mena d'asceticisme que implica una elaboració difícil que alhora té a veure amb la relació que cal establir amb si mateix. Cal inventar-se, no descobrir-se. Donar-se forma a través de l'art, fent un exercici d'extrema atenció a allò real que es confronta a través d'una pràctica de la llibertat que alhora que ho respecta, també ho transgredeix, tal com el poeta francès explicava a «Le peintre de la

---

<sup>38</sup>Joaquim Sala-Sanahuja, «Nota a la traducció», dins *El color dels meus somnis*, 9,

<sup>39</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 35.

<sup>40</sup>*Ibid.*, 64-65.

Vie moderne».<sup>41</sup> Miró, que tenia una edició de 1925 de *L'Art romantique*,<sup>42</sup> en la qual hi havia aquest text, era un gran entusiasta de Baudelaire i havia assenyalat alguns poemes de *Les Fleurs du mal*. També hi havia deixat, entre dues pàgines, un retall escrit amb llapis en el qual hi havia anotat: «Baudelaire/L'Irréparable/Le Balcon/Huymans pag. 117 "À Rebours"».<sup>43</sup> Es tractava d'aquell Huysmans de qui va parlar a Duthuit, que amb la seva necessitat de revolta i desig d'escapar, l'havia ajudat molt durant un període de solitud.<sup>44</sup> I és que Miró, com aquell antiheroi protagonista d'*À rebours*, després de submergir-se en aquella societat parisenca temptadora i plena de compromisos, es retira a Mont-roig acompanyat d'allò que més l'interessa. Comparteix gustos amb Jean des Esseintes, i és que entre els poetes preferits del protagonista de la història de Huysmans hi ha Baudelaire i Mallarmé, aquell Mallarmé que havia quedat fascinat per la poesia justament gràcies a Baudelaire. I també Poe, el poeta de l'amor cast que compara amb Baudelaire, el poeta dels amors cruels. En aquella pàgina 117 del llibre de Huysmans s'hi parlava de «L'Irréparable» i «Le Balcon» de Baudelaire,<sup>45</sup> i és que tal com Miró va dir a Raillard: «Potser és Baudelaire qui va engegar-ho tot a rodar, qui va traspalsar-ho tot, la poesia, la pintura, quan va mostrar que s'havia de "barrinar el cel"».<sup>46</sup>

<sup>41</sup>Foucault, «What is Enlightenment?», 32-50. Foucault partint del text de Kant de 1784, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? [Responent la pregunta: Què és la Il·lustració?]», que el filòsof alemany va redactar com a resposta a la pregunta formulada pel *Berlinische Monatsschrift*, presenta la modernitat com una actitud, entesa aquesta com una manera de relacionar-se críticament amb la realitat contemporània. És així que proposa una forma de subjectivació que no fomenti la pròpia subjectivitat, –entesa aquesta com la relació amb si mateix, amb els altres i amb les coses–, en cap doctrina ni en cap ciència prèviament establerta, i ho fa a través dels exemples de Kant, que insistia en l'obligació de treballar cadascú en si mateix i en atrevir-se a pensar, i Baudelaire, qui amb assajos com «Le Peintre de la vie moderne» (1863) i textos crítics com «De l'héroïsme de la vie moderne», del seu *Salon de 1846* (París: Michel Lévy Frères, 1846), instava els artistes a submergir-se en el present per tal de transfigurar-lo i poder inventar-se. Segons Foucault, el dandisme seria un exemple d'allò que ell reclama, és a dir, l'aplicació de valors estètics sobre un mateix i la pròpia existència; o el que és el mateix, entendre la pròpia vida com una obra d'art. Vegeu també I, cap. 3, nota 91.

<sup>42</sup>Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, vol. 3 d'*Œuvres complètes* (París: Calmann-Lévy, 1925). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>43</sup>Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, vol. 1 d'*Œuvres complètes* (París: Calmann-Lévy, s.d.) Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. La nota manuscrita es troba entre les pàgines 288 i 289. A la biblioteca personal de l'artista hi ha diverses obres d'aquest autor, com per exemple, Charles Baudelaire, *Journaux intimes fusées, mon coeur mis a nu* (París: G. Crès et Cie., 1920). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>44</sup>Georges Duthuit, «Où allez-vous Miró?», *Cahiers d'art*, núm. 8-10 (1936), dins *Selected Writings and Interviews*, 152. Versió en anglès de l'original en francès.

<sup>45</sup>Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (París: G. Charpentier et Cie., 1884). A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de Joris-Karl Huysmans, *À rebours: avec une préface de l'auteur écrit vingt ans après le roman* (París: Au Sans Pareil, 1924). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En unes anotacions de començaments dels anys trenta, Miró va escriure entre diferents lectures, «Là-Bas / Huysmans». Es tracta del full FJM 1463b (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Es referia a Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* (París: Librairie Plon, 1891), exemplar que es conserva en la biblioteca personal de l'artista. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. El fet que el títol estigui ratllat pot indicar que l'artista ja se l'havia llegit.

<sup>46</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 66.

És per això que cal fixar-se en aquell xoc de registres que assenyala Sala-Sanahuja i intentar esbrinar què havia passat aquell 1923 per tal que es produís aquell canvi en el llenguatge pictòric, que d'alguna manera també tenia a veure amb allò que havia passat amb la llengua francesa. Un primer indici és aquella postal enviada a Picasso del 7 d'abril en la qual el convidava a la conferència de Le Caméléon, i en la qual escriu que, sens dubte, Madame Picasso oblida l'assumpte del seu festeig.<sup>47</sup> Poc més d'un mes després li envia una carta des de la rue Bertholet per anunciar-li que durant la segona quinzena de maig *La Ferme* s'exposarà a Le Caméléon juntament amb els dibuixos de Domingo. Aquesta carta, en la qual hi dibuixa un cor sagnant travessat amb una fletxa, la comença així: «A la recerca d'una madame Miró, d'un taller i d'un marxant. Un assumpte complicat!»<sup>48</sup> Les coses amb Rosenberg no acabaven d'anar bé, i pel que feia al taller, només en podia disposar per treballar-hi.<sup>49</sup> Faltava saber què passava amb *Madame* Miró i què volia dir aquell cor sagnant travessat per una fletxa. El cor apareixerà en d'altres pintures i dibuixos que farà a partir d'aquell moment, com per exemple en el *Portrait de Madame K.* o en *La Famille*.<sup>50</sup> Sembla que l'experiència de Miró pel que fa a la sexualitat comença a anar més enllà de la procreació i de la parella neomalthusiana, i en això hi havien tingut molt a veure les experiències viscudes a París amb aquell nou cercle d'amics que havia fet a la rue Blomet.

Miró va llogar el taller de la rue Blomet a Gargallo el 1921 per treballar-hi, l'any següent hi va poder viure i treballar, i l'amistat amb el veí de taller es va anar refermant. L'estiu de 1922, Masson li escriu una postal des de París, un cop retornat de Sant-Benoît-sur-Loire, on havia anat a visitar Max Jacob, –que s'havia reclòs en aquell convent per fugir de la vida mundana parisenca, cosa que tenia a veure amb aquella conversió al cristianisme de 1915, en la qual Picasso havia fet de padrí de bateig, i que tenia com a objectiu últim el poder alliberar-se del «vici» de l'homosexualitat–.<sup>51</sup> Aquell agost, Leiris també havia anat a visitar Jacob i allà s'havia trobat amb Tual i Dubuffet que l'havien introduït a la rue Blomet.<sup>52</sup> A Dupin, en unes notes que va fer el 1977 per una publicació sobre la rue Blomet que finalment no va aparèixer, Miró li va confessar que la rue Blomet havia

<sup>47</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, [7 d'abril de 1923], dins *Epistolari*, 263. Vegeu I, cap. 8, nota 45.

<sup>48</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 15 de maig de 1923, dins *Epistolari*, 264. Original en francès: «A la recherche d'une Mme. Miró, d'un atelier, et d'un marchand! C'est une drôle d'affaire!»

<sup>49</sup>Massot, *Joan Miró*, 249-251. L'autor explica que l'any 1923, Miró no va poder disposar del taller de la rue Blomet per a viure-hi, sinó que només hi podia treballar, ja que Llorens Artigas i Domingo el feien servir com a habitatge. En arribar a París, Miró es va instal·lar a l'Hôtel d'Haute-Loire, al boulevard Raspail i poc després es va traslladar a la rue Bertholet, on Jean Dubuffet hi tenia un petit pis moblat, en el qual hi havia allotjat Max Jacob. Quan aquest va marxar a Sant Benoît i Dubuffet va marxar a Suïssa, l'habitatge va quedar buit i el va ocupar Miró.

<sup>50</sup>DLD1 núm. 93, 86; DLD1 núm. 192, 100.

<sup>51</sup>Massot, *Joan Miró*, 197.

<sup>52</sup>LBMC, 311; Michel Leiris, «45, rue Blomet», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 18 (març-abril 1984): 11. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 233-246.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

sigut un lloc decisiu per a ell, un moment decisiu, ja que havia sigut allà on havia descobert tot el que era, i tot el que seria.<sup>53</sup> Curiosament, també va ser en una trobada amb Max Jacob a la Savoyarde que Miró va conèixer a André Masson, i que va descobrir que serien veïns de taller.<sup>54</sup>

Pel que fa a l'espai físic, a Dupin li explica: «La rue Blomet pertanyia a les classes populars de París. Al número 45 s'hi entrava per un passadís que passava davant la garita de la portera i portava a un pati on hi havia un lilàs i uns quants estudis modestos.»<sup>55</sup> Ell mateix, en una nota de 1924-1925 titulada «Taller Paris», escriu: «Al entrar, com a vestíbol, un prestatge; al damunt una gerreta i una figura mallorquina i una carbassa. / Al damunt del baúl una peixera amb dos peixos; per separar la peixera de la funda un drapet. / Al costat de la porta mapa d'Europa, calendari, mistera i piçarra. / A la paret, al damunt silló rodona d'alfombra (Hôtel de Ville) i petxines i banderes. / Al plafó del llit, sobre la rafia, aquelles coses rodones de Guatemala, alguna nina i algún joguet per les palmes.»<sup>56</sup> A Picon li va explicar sobre aquesta nota:

Aquí vaig escriure: a l'entrada un prestatge, i damunt del prestatge un petit càntir, un siurell de Mallorca, una carbassa... Són objectes que trobareu aquí... També tenia un bagul per a guardar-hi la meua roba i posar-hi les teles quan viatjava; em servia de moble, el cobria amb unes tovalles... Al damunt, m'hauria agradat posar-hi una peixera amb peixos, però no ho vaig fer: sembla que porta malastrugança... Vaig anotar les meves intencions un mapa d'Europa, una capsa per a guardar-hi els llumins, una pissarra per a anotar-hi les cites (no és que en tingués gaires...) També hi havia dues poltrones que em van costar cinc o sis francs als encants, una estoreta de palla comprada al «bazar de l'Hôtel de Ville», banderetes, petxines... Un oncle meu em va portar alguns objectes que jo volia penjar a la paret com si fos una constel·lació, ja aleshores! –i algunes joguines fetes de fulles de palmera que encara tinc.<sup>57</sup>

L'artista, que treballa en silenci en el seu taller net i ordenat, no es perd les tertúlies que s'organitzen en el taller del seu desorganitzat veí que és capaç de pintar en el més absolut caos i que viu amb la

<sup>53</sup> Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314. A LBMC, 315, figs. 1-3, s'hi reproduïxen fotografies d'alguns dels membres del grup de la rue Blomet.

<sup>54</sup> Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314; André Masson, «À Joan Miró pour son anniversaire», dins *André Masson: Le rebelle du surréalisme: Écrits*, ed. Françoise Levailant (París: Hermann, 1994). 86. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 200-201, 211-229.

<sup>55</sup> Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314. Original en francès: «La rue Blomet appartenait au petit peuple de Paris. Au 45, une fois passé un couloir et la loge de la concierge, on débouchait dans une cour où se dressaient un lilas et quelques ateliers modestes.»

<sup>56</sup> MOJM núm. 258, 87. Es tracta de FJM 612b (quadern FJM 591-668 i 3129-3130), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>57</sup> Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 75.

seva dona Odette i la seva filla Lili, –aquella nena que tant agrada a Miró, amb qui juga i a qui li dona caramels–.<sup>58</sup> Masson fa referència a aquell entorn, i a més d'assenyalar les lectures que hi feien, explica que jugaven a dominó, fumaven opi i feien boxa amb Miró, entrenats per Hemingway.<sup>59</sup>

Leiris, n'ofereix un bon retrat d'aquell entorn físic que també era un espai simbòlic, on poetes i pintors desafiaven les normes de les convencions units per aquell desig del meravellós que trencava amb la realitat quotidiana, o almenys la intentava transformar, i que es relacionava amb la investigació poètica.<sup>60</sup> Miró és veí d'estudi de Masson, el pintor que fa de líder, –sense ser-ho, ni voler-ho–, de poetes com Leiris, Limbour i Tual, però també d'actors com Artaud o de dramaturgs com Salacrou. Per a tots ells, la poesia en les seves diferents formes és essencial i sagrada, i serveix de punt d'unió d'unes personalitats diverses que van per camins diferents, però que coincideixen en la necessitat de crear obres que trenquin límits, estructures i regles prefixades, en les quals la raó lògica pugui ser anul·lada, sense que això posi en perill una coherència, que tal com diu Leiris, ha de ser comparable a la d'un organisme viu o a la d'una estructura musical. Es tracta de poesia, però també de dansa, de música, de filosofia i també de desig carnal.<sup>61</sup> És un espai, que a diferència del que passarà amb Breton, és lliure de dogmes, on es respira un ambient d'amistat i d'intercanvi d'idees del qual tots en treuen profit. Junts conversen, escolten música, beuen, juguen i llegeixen els autors que els agraden. Miró també explica a Dupin que a vegades s'ajunten amb els integrants del grup de la rue du Château; Tanguy, Prévert, Duhamel, i que altres artistes els visiten de tant en tant, com Artaud, Dubuffet, Juan Gris i Robert Desnos.<sup>62</sup> També surten pels carrers de París, i tal com li explica a Raillard, quan tenen diners van a sopar a les Mille Colonnes, i a prendre cafè amb llet a un petit cafè de la rue Blomet. A la nit, a vegades van a *Le Bal Nègre*, un local que Desnos va mencionar a *L'Intransegeant*, convertint-lo així en local de moda. Fins aleshores només l'havien freqüentat obrers i soldats antillans, i per descomptat, els artistes. París és ple de cafès, bistrots i cafès-concert entusiasmats amb el jazz i la música afro-caribenya. Hi ha una fal·lera per ballar, i Miró va a classes de tango.<sup>63</sup>

<sup>58</sup>Massot, *Joan Miró*, 230.237. L'autor fa un breu retrat dels integrants d'aquest grup i dels moments en què s'hi van anar afegint. També explica com el grup va confluïr amb el del cercle de Kahnweiler, que des de l'octubre de 1922 va passar a ser el marxant de Masson.

<sup>59</sup>André Masson, «45, rue Blomet», *Atoll*, núm. 2 (setembre-novembre 1968): 15-21, dins *Le rebelle du surréalisme*, 76-84.

<sup>60</sup>Leiris, «45, rue Blomet», 12-13.

<sup>61</sup>*Ibid.*, 14.

<sup>62</sup>Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314.

<sup>63</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 53; Massot, *Joan Miró*, 254; Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314.



## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

Si el 1923, Miró acaba l'any treballant en *La Terre labourée* i *Paysage catalan*, quan al març arriba a París, el primer que fa és anar a recollir les seves teles a can Rosenberg, ja que aquest, en una carta enviada el gener, li havia manifestat la dificultat que tenia per col·locar-les als clients.<sup>64</sup> A partir d'aquell moment, treballarà sense descans. A Gasch en una postal del 3 de maig li diu: «En ple treball activíssim com mai de la meua vida potser [...]»<sup>65</sup> Està treballant en obres com *La Lampe à pétrole*, *Portrait de Madame K.*, *Danseuse espagnole*, *Les Joujoux* i *La Famille*, dibuix aquest darrer, datat del 16 de maig de 1924.<sup>66</sup> A Dupin li va explicar que Picasso el va anar a veure a la rue Blomet i que es va entusiasmar amb la *Danseuse espagnole*.<sup>67</sup> Miró estava bloquejat i no era capaç de continuar-la, i Picasso li havia suggerit que el deixés tal com estava. Hauria sigut en aquest moment que Picasso li hauria dit aquella frase que s'ha esmentat abans, i que tant devia agradar a Miró.<sup>68</sup>

En una d'aquestes obres, *La Famille*, al centre hi ha una mare gegant, amb un cap que és una mena d'esfera negra de la qual surten uns cabells electritzats. El tronc és una línia, a la qual s'hi ajunten uns pits petits i un cor en flames. Al final d'aquesta línia, una gran vulva allargada, amb un pèl talment electritzats com els cabells, emmarcada en un quadrat on hi ha un petit número «2» inscrit. El cap sembla una ceba, la vulva també. En un dibuix preparatori l'artista havia fet referència a ulls de gat, estrelles, arbres i cebes.<sup>69</sup> Ben a prop de la dona, hi ha una mena de flama i una fletxa que la travessa, tot fent diana en uns braços filiformes que la uneixen amb la figura del pare i del fill. El pare és a l'esquerra de la composició, té el diari a la mà; és el diari que apareix darrerament en les teles de Miró, *Le Journal*, tot i que al dibuix només s'hi llegeix «Jour». Els cabells semblen un bigoti i on hi hauria d'haver el bigoti hi ha una esfera negra de la qual surten uns pèls que fan pensar en un bigoti; també sembla una ceba. Una línia horitzontal travessa la vertical que fa de cos i cap; a cada extrem un ull, i al mig, una pipa fumejant. La línia que fa de cos arriba a dos triangles que fan la funció de cames. En el centre, el sexe estranyament representat. A l'altra banda de la mare, el nen. El cap és una esfera dividida en dues meitats, una clara i una fosca, de la clara en surten quatre pèls curts i gruixuts. Els braços i el tronc són també més gruixuts que els de les altres figures; semblen

<sup>64</sup>Léonce Rosenberg, Léonce Rosenberg a Joan Miró, París, 18 de gener de 1924, citat a LBMC, 316.

<sup>65</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 3 de maig de 1924, dins *Epistolari*, 273.

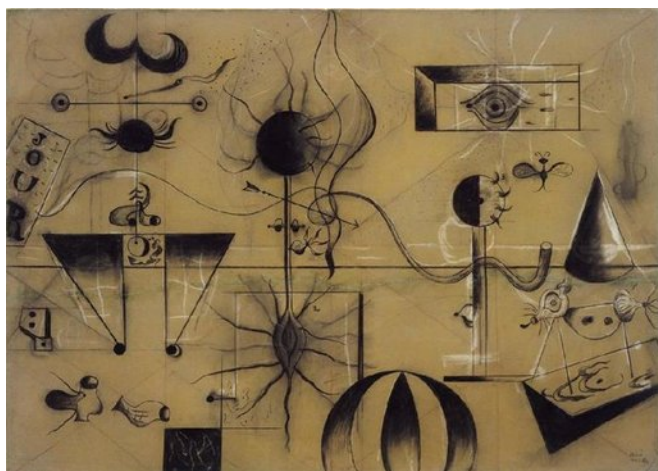
<sup>66</sup>DLP1 núm. 91, 83, DLP1 nús. 93-95, 86-88 i DLD1 núm. 192, 100. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 46-84 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 82-85.

<sup>67</sup>DLP1 núm. 94, 86-87.

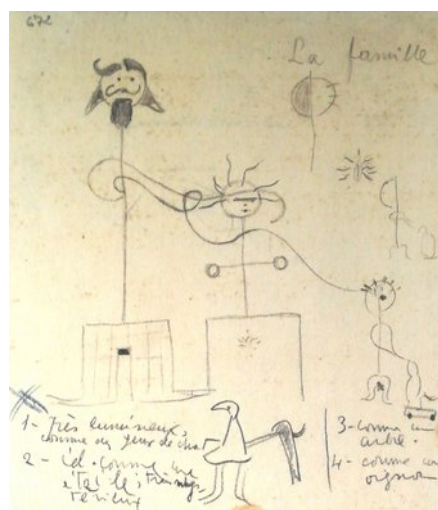
<sup>68</sup>Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314. Vegeu II, cap. 1, nota 13.

<sup>69</sup>MOJM núm. 216, 80. Es tracta del dibuix preparatori FJM 672a, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquest dibuix va escriure: «La famille // 1- Très lumineux, / comme des yeux de chat // Ciel comme une / étoile; très mystérieux // 3- comme un / arbre // 4- comme un oignon.» (La família // 1- Molt lluminós, / com uns ulls de gat // Cel com una / estrella; molt misteriós // 3- com un / arbre // 4- com una ceba.) Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 71-72.

branques d'arbre, tal com escriu el mateix Miró en aquell dibuix preparatori abans citat. El nen no té cames, però s'hi pot veure un sexe com mig tapat, de costat, enganxat a aquell tronc que acaba en una mena de suport. A la vora del nen, una mena de cavall de joguina, un insecte; la papallona?, i davant la dona, una gran pilota. Ho observa tot un gran ull a través d'una finestra; potser s'ha escapat de *La Terre labourée* o de *Paysage catalan*



1.3. Joan Miró. *La Famille* (1924)



1.4. Joan Miró. Dibuix preparatori per a *La Famille* (1924)

Raillard li va dir que aquella era una obra molt violenta, Miró va fer referència a una vessant del seu pensament, una violència personal, i després va afegir: «“La família”, sí. Hi ha l'home –el marit–, la dona i el vailet. El senyor llegeix el diari i fuma amb pipa. Aquest quadre, el vaig fer a la rue Blomet.»<sup>70</sup> I Raillard va respondre: «Enumereu com si no res els personatges del quadre, com si es tractés de la clàssica fotografia de família. Però el quadre es compon d'elements disgregats, a la deriva, en germinació davant un ull errant i fit que apareix en un mateix pla. Aquesta família és una cosa ben distinta d'una “família”. De la mateixa manera que les vostres “dones” són una cosa ben distinta de les “dones”.»<sup>71</sup>

<sup>70</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 32.

<sup>71</sup>*Ibid.*

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

Aquell cor de la dona de *La Famille* és el mateix que apareix a *Paysage catalan* i a *Portrait de Madame K.*; l'ull, és el que es pot veure a l'arbre de *La Terre labourée* i a *Paysage catalan*, i la flama, podria ser aquella de *La Lampe à pétrole*, obra en la qual hi ha també un senyor amb bigoti en un retrat, una pipa i aquell «Jour», ara girat com en un mirall. El senyor, la pipa, el bigoti, el diari; vestigis de reflexió sobre si mateix. També hi ha un cavallet a *Les Jojoux*,<sup>72</sup> acompanyat d'un con, els mateixos elements que apareixen a *La Famille*, i que ja té poc a veure amb aquell cavallet que apareixia a *El cavall, la pipa i la flor vermella*.<sup>73</sup> Totes aquestes obres comparteixen una sensació d'inquietud; són plenes d'elements que recorden a la màquina que busca imitar l'ésser viu, però també a la joguina; tal com ho mostren, per exemple, aquells símbols geomètrics per representar el sexe femení al *Portrait de Madame K.*, aquella clau per donar corda que apareix enganxada al tronc de la *Danseuse espagnole*, aquell cavallet de *La Famille*, o els animals de *La Terre labourée* i de *Paysage catalan*, però són inquietants, sobretot, perquè són obres saturades d'una sexualitat latent, i plenes de formes que suggereixen, o directament dibuixen, els òrgans sexuals.



1.5. Joan Miró. *Danseuse espagnole* (1924)

Leiris en el seu text sobre la rue Blomet parla de desig carnal, però el cert és que ell no és massa diferent de Max Jacob pel que fa a les angoixes i la culpa que sent després d'haver sucumbit a les passions, com ara aquella nit fatal d'alcohol i prostitutes en la qual té una breu aventura amb Marcel

<sup>72</sup>DLP1 núm. 95, 88.

<sup>73</sup>DLP1 núm. 76, 68-69.

Jouhandeau. Jacob s'angoixava per la seva sexualitat, Jouhandeau, com Jacob, també es mortificava pel desig irrefrenable que sentia pel cos masculí i la contradicció que això suposava amb el seu catolicisme.<sup>74</sup> Leiris, turmentat entre els impulsos suïcides, els intents inútils de no caure en les temptacions del desig i la culpa convertida en angoixa, s'enamora de Louise (Zette) Godon, la germana petita de l'esposa de Kahnweiler, –que en realitat era filla i no pas germana–. Ha deixat a Daisy S., –l'anglesa que sortiria a *L'Âge d'homme* com a Kay i que s'havia divorciat per ell–,<sup>75</sup> i ara necessita imposar-se la castedat, la puresa.<sup>76</sup> No molt lluny deu estar Miró quan en una carta que escriu a Leiris l'agost de 1924, li explica que està fent un retrat d'una encantadora amiga de París i escriu: «jo parteixo de la idea de palpar-ne molt castament el cos, començant pel costat. [...] A sota en el sexe (jo insisteixo aquí en les meves intencions molt castes i respectuoses), un cometa amb la cua lluminosa, cabellera rossa. En una mà té una flor al voltant de la qual emergeix una papallona, l'altra mà vol agafar un ou que gira, un cercle lluminós al seu voltant. A l'angle superior de la tela, estrelles. / Això amb prou feines és pintura, però m'és absolutament igual.»<sup>77</sup> Miró i Leiris comparteixen, doncs, aquest anhel de castedat, de controlar un desig que els pertorba físicament i anímicament. Coses d'aquell dispositiu de sexualitat que s'havia erigit sobre l'experiència de la «carn» cristiana. I si Leiris buscava la castedat per aconseguir l'amor de Zette Godon, podia ser que Miró ho fes pel de Dora Bianka, –la possible protagonista d'aquell retrat mencionat a Leiris–?; o bé tot allò tenia a veure amb una noia nòrdica, una ballarina o una trapezista?<sup>78</sup>

Labrusse explica que al darrere d'un dels dibuixos preparatoris que Miró va fer per al *Portrait d'une danseuse* de l'any 1928,<sup>79</sup> hi figura un petit croquis amb la inscripció «Bianka», i que en un altre fragment d'aquest dibuix s'hi pot llegir un «Portrait de Mme.», cosa que segons l'autor, faria força evident la relació amb Dora Bianka, i amb el *Portrait de Madame K.*, el *Portrait de Madame B.*, i la *Danseuse espagnole*, que va realitzar, també, el 1924,<sup>80</sup> Val a dir que d'elements comuns no en

<sup>74</sup>Massot, *Joan Miró*, 257. A la biblioteca personal de l'artista hi ha alguns llibres d'aquest autor, com ara Marcel Jouhandeau, *Les Pincengrain*, 3<sup>a</sup> ed. (París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924) o Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau intime* (París: Gallimard, 1926). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>75</sup>Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (París: Gallimard, 1939). Es tracta d'un relat autobiogràfic escrit entre el 1930 i el 1935. dedicat a Georges Bataille, que hauria sigut qui li hauria suggerit la cura psicoanalítica després de la qual havia començat a escriure l'obra.

<sup>76</sup>Massot, *Joan Miró*, 257, 264, 270.

<sup>77</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 269. Aquesta descripció correspondria al dibuix FJM 650a (quadern FJM 591-668 i 3129-3130), en el qual hi ha escrit entre d'altres coses: «Portrait de Mlle. K.». MOJM núm. 233, 83. A Agnès de la Beaumelle, «Le défi des X, en exergue», dins *La Naissance du monde*, 20, fig. 1, s'hi reproduïx aquesta carta.

<sup>78</sup>Massot, *Joan Miró*, 271.

<sup>79</sup>FOS núm. 4, 29.

<sup>80</sup>DLP1 núm. 93, 86; DLP1 núm. 98, 90; DLP1 núm. 94, 86-87; Rémi Labrusse, «Joan Miró, Portrait d'une danseuse, Paris, 1928», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, núm. 98 (hivern 2006-2007): 81, 89, nota 8. Els dibuixos

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

faltan: les geometries, el cap i aquells pits separats i distribuïts segons un eix; no ha d'estranyar, ja que com s'ha vist fins ara, la ballarina per a Miró és un símbol lligat a la sexualitat, i podria ben bé ser que en aquell moment, el símbol s'acostés força a la realitat. Una idea que vindria a reforçar aquella papallona que s'ha escapat del puf de mas Miró i que ara vola al costat del nen de *La Famille* o en el *Portrait de Madame K.* A Raillard li va dir: «Em fascinaven, els insectes! Recordo clarament que la muller de Breton, Simone, m'havia regalat un llibre sobre els insectes: el llibre de Fabre. Em va apassionar. Em sento fascinat per qualsevol insecte, les mosques, els mosquits.»<sup>81</sup> Últim apunt, aquell donat per Gimferrer que assenyala que en un dels dibuixos preparatoris de *Portrait de Madame K.*, hi apareix una inscripció en la qual s'hi llegeix: «*Portrait de Mlle. K.*»<sup>82</sup> Llavors, la senyoreta K., era la senyora K., i també, la senyora B.? I totes elles, eren Dora Bianka?

Però qui era Dora Bianka? Dorota Kucembianka era una artista d'ascendència francesa nascuda a Varsòvia el 1895. Havia estudiat a l'École des Beaux-Arts, i com Miró, el 1918, havia fet la seva primera exposició. El 1919, amb vint-i-quatre anys, es va casar a Londres amb un capità d'enginyers australià i se'n va anar a viure a Coburg. Dorota, ara convertida en Dorota Kelynack Kucembianka, no s'hi acabarà d'habituar, i el 1923 tornarà a París, any que coincidirà amb la rebel·lió interna de Miró. Dora va al circ Medrano i al Cirque d'Hiver i dibuixa els clowns que tant l'entusiasmen; els Fratellini, Porto, Grock, Chocolat... En pocs mesos es fa coneguda com a pintora d'escenes de circ i les exposicions aviat es multipliquen, exposant al «Salon d'Automne» i al «Salon des Indépendants» de 1923 i 1924. Miró també va al circ, freqüenta cafès on es reuneixen els artistes, assisteix a algunes de les festes parisenques i visita exposicions. Devia ser en algun d'aquests llocs que es van conèixer. Ara bé, si ella era la protagonista del *Portrait de Madame K.*, –tal com ho suggereix la inicial del seu cognom de casada, però també la del seu cognom de soltera–, això voldria dir que a la primavera de 1924, ja devia fer algun temps que es coneixien.<sup>83</sup> Amb tot, els dubtes són raonables ja que en la carta a Leiris li parla d'una cabellera rossa, i Dora Bianka, era morena. A més, també hi

---

preparatoris per aquesta obra són FJM 9927b amb 9928, 9929a, 9930 sobre la mateixa pàgina (quadern FJM 534-545 i 571-578), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En el dibuix preparatori 9929a hi hauria aquesta inscripció: «Danseuse agulla de cap i pluma canari/ sobre / una gran fusta / amb Ripolin blanc / molt brillant // Portrait de Mme.» Laugier, «Notices des œuvres», 381, fig. 123. Segons explica Labrusse, la inscripció de «Bianka» estaria feta amb llapis a la part del darrera d'aquesta petita fulla enganxada sobre el paper (FJM 9929b) .

<sup>81</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 49. A la biblioteca personal de l'artista es conserven obres relacionades amb els insectes com J. H. Fabre, *Moeurs des Insectes* (París: Librairie Delagrave, 1924). i les sèries I, II i IV de Léo-Paul et Paul-A. Robert, *Insectes papillons* (Neuchâtel: Éditions Delachaux et Niestlé, s.d.), així com les sèries II i III de Léo-Paul Robert, *Les oiseaux dans la nature* (Neuchâtel: Éditions Delachaux et Niestlé, s.d.) Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.

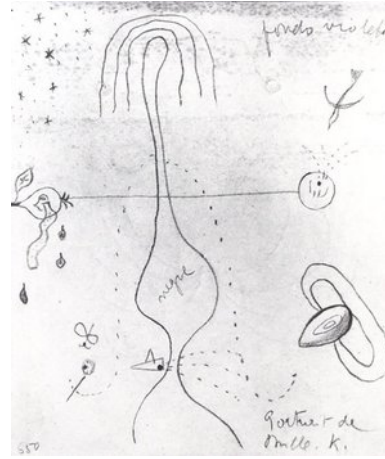
<sup>82</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 74-77. Vegeu II, cap. 1, nota 77.

<sup>83</sup>Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 272-283.

ha aquell *Bouquet de fleurs (Sourire de ma blonde)*,<sup>84</sup> obra que realitza aquell estiu de 1924, amb el mateix groc de fons i amb elements que recorden el *Portrait de Madame B.*



1.6. Joan Miró. *Portrait de Madame K.* (1924)



1.7. Joan Miró. *Portrait de Mlle. K.* Dibuix preparatori per a *Portrait de Madame K.* (1924)

Tot i no poder assegurar del cert que Miró s'enamorés d'una dona casada; el que si que ho és és que, fos qui fos la destinatària del seu amor, la desitjava d'una manera que anava més enllà d'aquell afany pictòric procreador dels anys anteriors. I això permet una lectura d'aquelles obres de la primavera de 1924 en un sentit de reflexió sobre les relacions entre sexualitat i família, que es traduïa en una família saturada de sexualitat. Miró, aquell pintor procreador, necessita noves maneres de fer, i la reflexió a través d'allò que fa, el porta a un lloc on abans ja havien estat artistes com Picabia amb obres com aquella *Fille née sans mère*.<sup>85</sup> I és que Miró formava part d'una societat, que tal com explica Foucault, apuntalava el seu futur, no només en el nombre i la virtut dels seus ciutadans, no només en les regles dels seus matrimonis i en com s'organitzaven les famílies, sinó també en la manera com cadascú utilitzava el seu sexe.<sup>86</sup>

En aquest sentit es pot entendre aquell dibuix dedicat a la família que ben bé podria ser aquella família pertorbada pels jocs de la sexualitat que demana ajuda a metges, psiquiatres o capellans per tal de separar el sistema de l'aliança del domini de la sexualitat, oblidant, d'altra banda, que aquests mateixos experts havien incitat les famílies a preocupar-se'n en tant que tasca essencial i problema

<sup>84</sup>DLP1 núm. 101, 92-93.

<sup>85</sup>Francis Picabia, *Fille née sans mère*, 291, núm. 4 (juny 1915): 2, dibuix reproduït a Ring, «New York Dada and the crisis of masculinity», 298.

<sup>86</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 18.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

gros. Ni tan sols aquella psicoanàlisi freudiana, que tant agradava als surrealistes, s'allunyava de la família, ja que tot i arrencar la confessió de la sexualitat del control i de l'àmbit familiar, trobava en aquesta com a principi de la seva formació i desxiframent, la llei de l'aliança, els jocs barrejats d'aquells que es casaven i el parentiu, és a dir, l'incest. Així, es garantia que en el fons de la sexualitat de cadascú hi apareixeria la relació pares-fills i que el dispositiu de sexualitat es mantindria unit amb el sistema d'aliança. Els dispositius d'aliança i de sexualitat girant un en relació amb l'altre, i si en la pastoral cristiana, la llei de l'aliança codificava aquella «carn» i li imposava, des de bon començament, una cuirassa jurídica, amb la psicoanàlisi, la sexualitat donava cos i vida a les regles de l'aliança tot saturant-les de desig.<sup>87</sup> Leiris, Jacob, Jouhandeau, no en queden massa lluny.



1.8. Joan Miró. *Portrait de Madame B.* (1924)



1.9. Retrat de Dora Bianka, cap a l'any 1933.

Així, doncs, Miró viu en el seu propi cos un xoc entre dues maneres d'entendre el desig, –el desig que cal erradicar de l'experiència de la carn, el desig que cal alliberar de l'experiència de la sexualitat moderna–, que d'alguna manera qüestiona totes aquelles reflexions assolides fins aquell moment a través de la pràctica artística. A Trabal li diu:

Tornava a produir i partint de la realitat vaig aconseguir perdre el contacte de la realitat, com en «Danseuse espagnole», i sobretot, en «Portrait de Mme. Ka». Desprenent-me de tota influència pictòrica i del contacte amb el natural, pintava sentint un menyspreu absolut de la pintura. Pintava per

<sup>87</sup>*Ibid.*, 66-68.

necessitat i per fer quelcom més que pintura. La idea de la pintura no té cap valor espiritual, de cap mena. Pintava d'aquella manera perquè no podia transigir amb cap d'altra. Sentia un esperit d'agressivitat, però a la vegada d'aristocràcia. No vaig vendre res. Res.

Sentia en absolut un menyspreu de la meua obra. Com l'hi sento ara i com sento el mateix menyspreu del meu esdevenidor. D'això que la gent en diu «pervindre». Vaig poder fer tot això encoratjat per tota aquella gent, que eren els meus companys i amb els quals hem viscut com a germans, la qual companyonia «aquí» no es coneix pas, aquí es impossible.<sup>88</sup>

Per això aquestes obres cal entendre-les com una mena de superposició, talment com passa entre el dispositiu d'aliança i el dispositiu de sexualitat. Així, sobre allò que havia representat d'alguna manera, Picasso, –i que incloïa jocs amb el llenguatge–, s'hi col·locava allò altre que tan bé representava Picabia, i per això l'estètica cubista es barrejava amb la dadaista, la del llenguatge transgressor, encara que de vegades aquesta darrera es pogués confondre fàcilment amb l'estètica purista i maquinista de *L'Esprit Nouveau*; per aquella idea compartida d'entendre el cos com a màquina. És així, que la graella organitza algunes de les seves obres; *La Lampe à pétrole*, *La Famille*, *Danseuse espagnole*, i d'altres que també comença aquella primavera i que acabarà l'any següent, com *Carnaval d'Arlequin o Tête de paysan catalan*.<sup>89</sup> Sobre la *Danseuse espagnole* li diu a Picon: «El 1924 vaig fer un gran quadre a la Rue Blomet. Aquí veiem els dos dibuixos que em van servir com a punt de partida. El tercer el vaig dividir en requadres: vaig quadricular el full i vaig numerar cada divisió. Sí, vaig treballar així durant una breu etapa.»<sup>90</sup>

Fins que arribarà un moment en què aquesta manera de fer cubista, –i particularment aquella que va més associada a l'ordre–, quasi bé desapareixerà. Per això no es tracta d'una superposició plàcida, sinó més aviat violenta. Serà el moment en què el desig s'haurà imposat a la llei; això sí, el desig en el sentit de la sexualitat moderna, és a dir, no aquell que cal suprimir com en el cristianisme, sinó aquell que cal alliberar. Això explicaria que un d'aquells dibuixos preparatoris de la *Danseuse espagnole*, justament aquell en el qual es menciona una papallona, fos tan semblant a aquelles màquines de Picabia.<sup>91</sup> I encara més si es té en compte que els cors de Miró potser tenien a veure

<sup>88</sup>Trabal, «Un conversa amb Joan Miró», 4.

<sup>89</sup>DPL1 núm. 115, 104-105, DLP1 núm. 109, 98. Sobre els dibuixos preparatoris d'aquestes dues obres i les altres tres esmentades, vegeu MOJM núm. 213, 79, MOJM núms. 216-217, 80, MOJM núms. 225-229, 81-82 i MOJM núms. 261-263, 88.

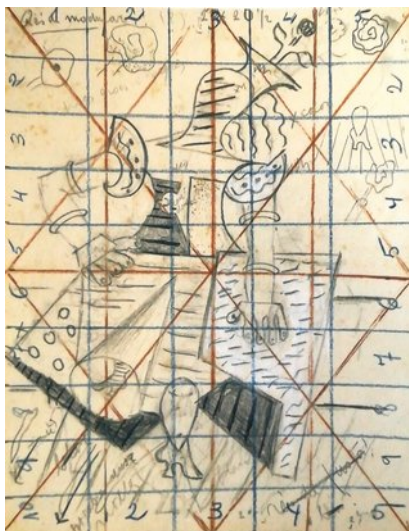
<sup>90</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 82. Vegeu també MOJM núms. 225-229, 81-82.

<sup>91</sup> MOJM núm. 227, 82 Es tracta del dibuix FJM 4478, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquest dibuix hi ha inscrit: «(Colors papallona:) // a base de: / Ultramar + siena natural / Ultramar / Roig Pouzoles + cadmium // Fondo blau / a terra fusta».

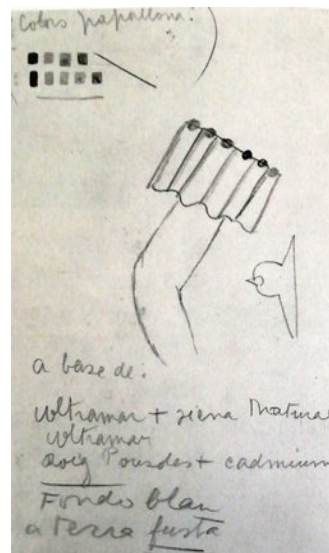


## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

amb aquell cor sagnant i en flames coronat per una creu, fet per Picabia, i que havia aparegut el setembre de 1922 en la portada del número 4 de la nova sèrie de la revista *Littérature*.<sup>92</sup>



**1.10.** Joan Miró. Dibuix preparatori per a *Danseuse espagnole* (1924)



**1.11.** Joan Miró. Dibuix preparatori per a *Danseuse espagnole* (1924)

Pel que fa al cubisme, Leiris, en el seu text, reconeix que tots estaven marcats per la revolució cubista, així com per allò que en el pla literari representava aquesta revolució, de la qual se'n sentien hereus i responsables, i és que convé no oblidar que el cubisme fou una de les avantguardes més rupturistes amb la tradició. Això els feia pròxims a aquell Breton que l'octubre de 1924 publicava el seu manifest surrealista, tot i que tal com Leiris matisa, la posició no era exactament la mateixa, ja que els de la rue Blomet defugien sotmetre's a qualsevol afirmació teòrica.<sup>93</sup> Miró n'hi parla a *Trabal* d'aquest allunyament del cubisme: «Ja en fer el retrat de Mme. Ka (que fou fet posant), em proposava fer una cosa realista, i aleshores anava eliminant, fins a sentir-me, en aquest moment de la meva revolta completament anti-cubista, i fins a eliminar el cubisme de la meva obra.»<sup>94</sup> Green ho explica d'aquesta manera: «El 1924 no és la pintura en general allò que Miró subverteix, sinó la pintura cubista en particular; recicla amb ironia les convencions del cubisme tardà.»<sup>95</sup> I referint-se a la *Danseuse espagnole* de 1924 escriu: «El 1924 fa un pas endavant i produeix una complexa

<sup>92</sup>Francis Picabia, il·lustració de la portada, *Littérature*, núm. 4 (1 de setembre de 1922), <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/4ns/pages/00cover.htm>.

<sup>93</sup>Leiris, «45, rue Blomet», 12, 14.

<sup>94</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

<sup>95</sup>Green, «El darrer i el primer pintor», 50. En aquest assaig l'autor planteja que des de 1923 i 1924, i fins a les pintures a partir de collages de 1933, l'obra de Miró seria un intent d'assassinar la pintura.

representació fragmentada que cal situar entre el cubisme i una altra cosa.»<sup>96</sup> Si l'objectiu era atacar el cubisme tardà, tal com explica Green, és fàcil pensar que la introducció de l'element eròtic a través d'obres com el *Portrait de Madame K.* i la *Danseuse espagnole*, era un element perfecte per subvertir els valors d'aquest cubisme tan auster i intel·lectualitzat, que d'altra banda, hauria sigut un dels objectius del surrealisme, com a moviment lligat a l'inconscient i digne hereu de l'antiracionalisme de dadà.<sup>97</sup> Ara bé, cal demanar-se si aquest era realment l'objectiu de Miró, o almenys, l'únic.

En aquest sentit, no quedaria massa lluny la visió de Lubar, pel que fa a la graella que estructura algunes de les teles de 1924 i 1925. Segons aquest autor, –i tot partint d'aquella frase que Miró, tot referint-se als cubistes, hauria dit a Masson: «Trencaré la seva guitarra», i a la qual Masson afegeix: «Jo faré sagnar els ocells, i el ganivet immobilitzat de les pintures cubistes, finalment serà aprofitat»–.<sup>98</sup> aquestes obres ja no serien cubistes, cosa que portaria a entendre aquella graella com una mena de gàbia i presó de la raó que paralyzaria el desig i atraparia la mirada en el seu mallatge geomètric; allò que atraparia la graella en el seu interior, doncs, seria el subjecte que desitja en la pintura, i Miró seria el protagonista d'un atac-paròdia del cubisme des de dins, que qüestionaria el sistema tradicional de la mirada a través de la representació d'un subjecte dominat pels seus instints i pulsions que està atrapat en una gàbia-graella. L'acte de mirar ja no seria neutre, sinó que es vincularia al desig.<sup>99</sup> Es tractaria d'una paròdia com aquella del Moratín de *La derrota de los pedantes*, autor sobre el qual Miró diu a Ràfols, el setembre de 1923, que és «estupendo».<sup>100</sup> I és que Moratín buscava assenyalar la connexió del neoclassicisme i la raó amb els models renaixentistes per tal de deixar enrere la disbauxa barroca, a través de la història d'un grup de mals poetes que intentaven assaltar el Parnàs, herois degradats i representants de l'anarquia estètica, que aviat serien derrotats pels amics del déu Apol·lo, icones de la virtut racional. Potser aquell estiu de 1923 Miró encara es decantava més pel costat racional, o potser Miró feia una paròdia de la paròdia i assimilava aquells representants de l'anarquia estètica amb els dadaistes, i els herois de la virtut

---

<sup>96</sup>*Ibid*

<sup>97</sup>*Ibid.*, 51-52, 54-58.

<sup>98</sup> André Masson, «Du point où je suis», dins *Le Plaisir de peindre* (Pari: La Diane française, 1950), 136. citat a Robert Lubar, «Miró en 1924: "Je briserai leur guitare"», dins *La Naissance du monde*, 53. Original en francès: «"Je briserai leur guitare", ce à quoi Masson surajoute: "Je ferai saigner les oiseaux, et le couteau immobilisé sur les tables cubistes sera enfin saisi"».

<sup>99</sup>Lubar, «Je briserai leur guitare», 54-56.

<sup>100</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 26 de setembre de 1923, dins *Epistolari*, 268. A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de Leandro Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes; Poesías sueltas* (Madrid: Perlado, Páez y compañía, 1919). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. La primera edició d'aquesta obra fou Leandro Fernández de Moratín. *La derrota de los pedantes: Sátira contra los vicios de la poesía española* (Madrid: Benito Cano, 1789).

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

racional amb el cubisme més intel·lectualitzat. I és que realment el que s'havia fet des de la modernitat racional era, justament, desfer-se dels perills del pensament del Renaixement, aquell que estava modelat sobre la semblança.<sup>101</sup>

Pel que fa al moviment dada, Leiris explica que ja abans d'anar per primer cop a la rue Blomet, Tual li havia llegit un poema de Tristan Tzara, aquell en el qual el poeta es sorprenia pel fet que després de la mort d'Apollinaire, tot continués igual.<sup>102</sup> Dadà, paraula que en francès significa, justament, «cavallet de joguina», un joguet com ara aquells que Miró havia posat a *La Famille* i *Les Joujoux*. Esperit transgressor, i a vegades d'una agressivitat que ben bé pot ser aquella de la qual l'artista parla a Trabal. Miró, que a vegades quan surt per París porta monocle,<sup>103</sup> explica a Raillard que havia conegut Picabia a començaments de 1918 i que l'havia impressionat molt, «en vaig rebre una sotragada.»<sup>104</sup> Picabia havia fet venir a Tzara a París el 1920 per protagonitzar una verdadera explosió dadaïsta a la capital francesa.<sup>105</sup> Miró, tenia els dadaïstes al cap, tal com explica Gasch en un article de 1928, i es que mentre pintava *La Ferme* li havia dit que aquella tela agradaria als dadaïstes.<sup>106</sup> L'artista també s'hi refereix en alguna carta. A Ràfols, el novembre de 1920, li havia escrit: «Jo prefereixo més les ximpleries de Picabia, o de qualsevol ximplet dadaïsta, a les comoditats dels meus compatriotes a Paris, pispant de Renoir (que ara sols té valor clàssic) o fent una barreja “passada per aigua” de Sunyer i Matisse. Jo detesto els esperits endormits.»<sup>107</sup> I a Dalmau l'abril de 1921: «Els que puguen de cop son arrivistes, que cauen amb una gran facilitat, cosa que ni a vosté ni a mi ens convé. Dintre aquet género hi ha una part de xicots dadaïstes, que dintre uns anys ningú s'en recordará.»<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup>Favreau, Jean-François, *Vertige de l'écriture: Michel Foucault et la littérature (1954-1970)* (Lió: ENS Éditions, 2012), 147-199, pf. 15. En aquesta obra l'autor investiga les relacions de Foucault amb la literatura entre els anys 1954 i 1970, qui l'entenia com a eina per a posar en dubte les formes de coneixement establertes. Les aproximacions són diverses, així, hi hauria aquella adoptada en Michel Foucault, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (París: Plon, 1961, 1964), en la qual es vincula la literatura amb el llenguatge radical de la insensatesa, a través de Sade i la figura de l'escriptor boig que posaria en evidència les violències de la raó. També com una heretgia que busca tombar la filosofia clàssica, dedicant textos a autors i escriptors com Georges Bataille, Pierre Klossowski i Maurice Blanchot; però també com una fortalesa de signes erigida per a combatre l'ordre de les coses, tal com va fer en el llibre Michel Foucault, *Raymond Roussel* (París: Gallimard, 1963), bastint ja un clar precedent de l'abans esmentada *Les mots et les choses* (1966).

<sup>102</sup>Leiris, «45, rue Blomet», 11.

<sup>103</sup>Miró, «Mémoires de la rue Blomet», 314; Massot, *Joan Miró*, 250; Martí Rom, *Pal de ballari*, 167.

<sup>104</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 20, 102.

<sup>105</sup>Massot, *Joan Miró*, 163.

<sup>106</sup>Sebastià Gasch, «André Breton: "Le Surréalisme et la peinture" N. R. F. Paris 1928», *La Veu de Catalunya*, 15 de maig de 1928, 6, dins Joan M. Minguet, *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987), 104.

<sup>107</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 18 de novembre de 1920, dins *Epistolari*, 206.

<sup>108</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep Dalmau, París, 15 d'abril de 1921, dins *Epistolari*, 225.



1.12. Retrat de Angustias la gitana. Portada de *La Unión Ilustrada*, 25 de novembre de 1920



1.13. Joan Miró. Dibuix preparatori per a *Danseuse espagnole* (1924)

Cap al 1921, Miró coneix Tzara, i l'abril de 1923 li fa saber, com a Picasso, que exposarà *La Ferme* a Le Caméléon.<sup>109</sup> Tot i arribar a ser bons amics, les relacions amb ell no sempre eren fàcils, tal com li va explicar a Raillard.<sup>110</sup> A Picabia, el 1925, encara no el coneixia, ja que a començaments de juny, i en motiu de l'exposició a la Galerie Pierre que li organitzarà Jacques Viot des del 12 al 27 de juny, li escriu una carta demanant-li de conèixer-lo.<sup>111</sup> A Chevalier li va explicar que pintava sense premeditació, com si estigués somiant, i que devia aquesta manera de fer lleugera a dada, inspirant-se en els jocs, les joguines, els autòmats.<sup>112</sup> Però hi ha quelcom més a considerar i és que tal com Bonnefoy afirma, l'artista català hauria acabat enriquint aquell món d'idees, molt mental i intel·lectual, amb aquell acostament seu més físic i carnal.<sup>113</sup>

Tzara, abans d'arribar a París ja tenia contacte amb Breton a través de les seves respectives revistes; Breton, *Littérature*, –que havia fundat amb Aragon i Soupault el 1919–, i Tzara, *Dada*. Breton li havia demanat de conèixer a Picabia, i Tzara ho havia arreglat. Quan ell va arribar a París el 17 de gener de 1920, ja es coneixien. La unió entre tots ells no es va fer esperar, i a finals de gener ja es feia la primera presentació dadà a París. A partir d'allí, l'escena artística parisenca es va veure

<sup>109</sup>LBMC, 313. Vegeu I, cap. 8, nota 45.

<sup>110</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 23.

<sup>111</sup>Joan Miró, Joan Miró a Francis Picabia, París, 10 de juny de 1925, citat a LBMC, 320. A LBMC, 320-321, fig. 2, s'hi reproduïx la imatge d'aquesta carta. Picabia va respondre a Miró que no hi podia anar però que es podien conèixer quan tornés. Francis Picabia, Francis Picabia a Joan Miró, 14 de juny de 1925, citat a LBMC, 320. Pel que fa a la data en què Miró va conèixer a Tzara, és força incerta. Massot, *Joan Miró*, 200.

<sup>112</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 264.

<sup>113</sup>Bonnefoy, *Miró*, 16.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

envaïda per les manifestacions i provocacions dels dadaistes, com ara aquella del 26 de maig de 1920, data del «Tercer Festival Dada», que es va celebrar a la sala Gaveau, al 45 de la rue La Boétie, el mateix carrer on vivia Picasso.<sup>114</sup> Segons explica Ricart en les seves memòries, ell hi va anar, i potser Miró, també, si es tenen en compte aquelles paraules dites a Ràfols. Entre els noms que cita Ricart: Paul Dermée, Philippe Soupault, Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara i Francis Picabia.<sup>115</sup> I qui sap si Miró també va ser en aquella altra vetllada del 10 de juny de 1921, organitzada per Tzara a la Galerie Montaigne on es van exposar obres de Duchamp, Ernst i Soupault. El que és cert és que quan Miró treballa la primavera de 1924 en les seves teles, el moviment dadà ja ha sigut aniquilat; l'escissió havia començat amb aquell judici farsa contra Maurice Barrès del 13 de maig de 1921, en el qual la transcendència perseguida per Breton es veia anul·lada per la mofa de Tzara. Tot i que va ser el 6 de juliol de 1923, en aquella «Soirée du coeur à barbe», –en la qual els dadaistes havien de llegir poemes i s'havia de representar *Le Coeur à gaz* de Tzara, i que va acabar amb batussa general i amb la presència de la policia–, que es va produir l'episodi final de la baralla entre Breton i Tzara, i la mort de dadà.<sup>116</sup> Picabia, se n'havia allunyat molt abans,<sup>117</sup> i el novembre de 1922 era a Barcelona, a les Galeries Dalmau, on s'exposaven els seus retrats d'espanyoles al costat de composicions geomètriques i màquines esquemàtiques, ones i diagrames d'equips elèctrics, copiats de revistes. Breton, que en va fer la presentació, va opinar que la broma de la representació ja havia durat massa.<sup>118</sup>

Curiosament Miró, com Picabia, s'havia inspirat en les representacions de revistes per fer les seves ballarines espanyoles.<sup>119</sup> Dos anys més tard, el desembre de 1924, Cassanyes li va donar un catàleg d'aquesta exposició a Miró. El que li interessava de Picabia, tal com el mateix artista va explicar a Amón, era l'eflavi humà que d'ell se'n despenia, així com l'arriscat de la seva actitud vital. Faltaria afegir el seu desig d'anar més enllà de la pintura i la inventiva constant, així com aquella voluntat d'assassinar l'art manifestada per Picabia,<sup>120</sup> I és que, en aquella manera de fer hi havia molta

<sup>114</sup>Massot, *Joan Miró*, 164-165, 168.

<sup>115</sup>Mas, *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*, 127-129.

<sup>116</sup>Massot, *Joan Miró*, 257-259.

<sup>117</sup>*Ibid.*, 188.

<sup>118</sup>LBMC, 312; Massot, *Joan Miró*, 186-188, 223-224, 228. L'exposició «Picabia» a les Galeries Dalmau de Barcelona es va fer del 17 de novembre al 8 de desembre de 1922, i Breton va fer una conferència a l'Ateneu, titulada «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe» que ja anunciava els seus escrits posteriors.

<sup>119</sup>Massot, *Joan Miró*, 224. Miró s'havia inspirat en una coberta de *La Unión Ilustrada*, per fer la *Danseuse espagnole* de 1924. MOJM núm. 225, 81. No era la primera vegada, ja que el *Retrat d'una ballarina espanyola* de 1921 havia sigut inspirat per una portada de *Mundo Gráfico*, en la qual apareixia Conchita Pérez. Vegeu I, cap. 7, nota 118. Picabia s'havia interessat en la temàtica de les «espanyoles» ja des de començaments de segle, i cap al 1920 va tornar a recuperar aquesta temàtica.

<sup>120</sup>LBMC, 319; Amón, «Tres horas con Joan Miró», citat a Massot, *Joan Miró*, 225.

d'aquella voluntat de poder nietzscheana que buscava trencar amb conceptes com «raó» o «veritat», entesos com a falsos i com a negació de la vida. Calia afirmar aquella vida negada i reprimida durant segles per tradicions com la platònica, la cristiana o la kantiana, i fer una transvaloració d'aquells «deures» i «valors» que no tenien cap mena de sentit vital, pel fet que buscaven el sentit fora de la vida mateixa; ja fos en les idees platòniques, en el cel cristià o en el deure kantian, i en canvi, calia entendre la vida com a gaudi, com a voluntat, com a creació; en definitiva, calia entendre la vida com a festa i com a joc dionisiac.<sup>121</sup> Leiris, en el seu text de la rue Blomet havia parlat d'embriagar-se de forma plaent i de mesurar la importància del desig carnal com una de les grans claus de la vida, i de tota activitat artística, i per això es comportaven com si una mena de Dionís els hagués dominat secretament.<sup>122</sup>

A Dupin, Miró li va enumerar les lectures i els autors que predominaven a la rue Blomet; Salacrou llegia i traduïa poemes de Byron, Limbour llegia Saint-Pol-Roux i Jarry. Tots ells llegien Rimbaud, Lautréamont, Dostoievski i Nietzsche, –del qual Masson i Leiris n'eren fanàtics–.<sup>123</sup> Anys abans ja li havia dit a Sweeney que s'atipava tota la nit de poesia, i principalment de poesia com la de *Le Surmâle* de Jarry.<sup>124</sup> Masson també en dona testimoni directe d'aquestes lectures i afegeix a la llista més noms com ara el de Sade, Roussel i Reverdy, entre d'altres, i aclareix que no era únicament per l'interès literari o el pretext filosòfic que els triaven, sinó perquè eren trencadors d'horitzons tradicionals i creadors de nous valors; Nietzsche havia destruït allò que quedava del concepte de veritat a cops de martell, Sade, a cops de fuet, recordava sense parar que l'home era un dels animals més cruels, Dostoievski havia il·luminat els racons soterranis de l'ambigüitat, el lloc dels desitjos dubtosos o insatisfets, i sense màscara de gas!<sup>125</sup>

Desig, necessitat de subvertir i la potència del llenguatge per actuar com a contra-discurs, com a manera de superar la decadència de l'experiència que suposaven la modernitat i la raó. Força propera aquesta idea a aquella de Foucault, quan en interessar-se pel poder del llenguatge per subvertir els discursos seriosos, –i abans d'assenyalar-lo com a instrument amb una potència

<sup>121</sup>Ramon Alcoberro, «Friedrich Nietzsche (1844-1900): Una introducció», dins *Filosofia I*, comp. Ramon Alcoberro (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 1998), 2-4.

<sup>122</sup>Leiris, «45, rue Blomet», 14.

<sup>123</sup>Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314. A la biblioteca personal de l'artista hi figuren obres de tots aquests autors que esmenta.

<sup>124</sup>Sweeney, «Joan Miró. Comment and Interview», dins *Selected Writings and Interviews*, 208. Miró es refereix a Alfred Jarry, *Le Surmâle: Roman moderne* (París: Éditions de La Revue Blanche, 1902). A la biblioteca personal de l'artista, aquesta obra es pot trobar en el tercer volum de les obres completes de Jarry. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. 3 (Montecarlo: Éditions du livre, 1948). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>125</sup>Masson, «45, rue Blomet», 77.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

suficient per dissoldre aquell subjecte de coneixement que presentaria més endavant—,<sup>126</sup> comença pel llenguatge radical de la no-raó a través de Sade, l'escriptor boig, tenint en compte els punts de contacte o de fricció amb el món i amb l'ordre dels sabers.<sup>127</sup> La literatura de Sade és, pel que fa al discurs, el mateix que la bogeria és a la raó; una senyal de dilapidació, una inversió dels valors que posa al descobert aquella gran tragèdia en la qual la raó s'hauria format a partir del sotmetiment de la no-raó.<sup>128</sup> D'altra banda, convé no oblidar que la literatura «escandalosa» de Sade acomplia a la perfecció amb aquella necessitat de detall pel que feia a tot allò relacionat amb els actes, els pensaments, els desitjos que reclamava la pastoral cristiana.<sup>129</sup>

Tual és el promotor de les lectures col·lectives de Sade i Lautrémont,<sup>130</sup> i per això Miró ha pogut fer com el marquès, és a dir, ha inventat un espai on ha sigut possible expressar la part maleïda, restaurant-ne el seu reialme, i ho ha fet amb violència, una violència que té la seva raó de ser en aquella mateixa bona intenció que l'ha anomenat violència.<sup>131</sup> Sade és el que uneix el desig amb l'escriptura, és qui representa l'encavalcament, tant de l'episteme clàssica, —la de la representació—, amb l'episteme moderna, —la del subjecte de coneixement que parla, viu i treballa—, com d'aquell poder centrat en la sang i la mort que acaba fent de suport a un poder centrat en el sexe i la vida.<sup>132</sup> Sade i Miró, doncs, llibertins i subversors en els quals s'uneix la llei sense llei del desig i la necessitat de la representació discursiva, i alhora, extrems d'aquest discurs que poc a poc es veurà envaït per la violència, la vida, la mort, el desig i la sexualitat. Cal tenir en compte, però, que els moments històrics no són els mateixos.<sup>133</sup>

<sup>126</sup>Foucault, *Las palabras y las cosas*, 7, 9-10, 305, 369-372. Vegeu I, cap. 1, nota 43. En aquest llibre Foucault atorga a certes ciències humanes com l'etnologia, la psicologia, i sobretot, la lingüística (i per extensió, la literatura), el poder de posar en dubte tot aquell saber construït per les ciències humanes.

<sup>127</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 13-23.

<sup>128</sup>*Ibid.*, 13-23, pf. 18.

<sup>129</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 15.

<sup>130</sup>Massot, *Joan Miró*, 219-220.

<sup>131</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 27-68, pfs. 1, 69. Foucault, a *Folie et déraison* presenta la no-raó com una experiència insistent que faria evident el revers de les regularitats de la nostra civilització. La no-raó com a anomalia recurrent i significant que definiria en negatiu els seus contorns.

<sup>132</sup>Foucault, *Las palabras y las cosas*, 206-209; Foucault, *La voluntad de saber*, 15-16, 88-90. Per a més informació sobre l'evolució del tractament de la figura de Sade en els escrits de Foucault, vegeu Favreau, *Vertige de l'écriture*, 331-393. Així, Sade hauria passat de ser aquell creador de distopies sanguinàries a convertir-se en el primer «serialista» del llenguatge, una mena d'operador de processos que s'hauria anticipat a Mallarmé o convertit en el còmplice anacrònic de Borges. En aquest sentit, és aclaridor el que va dir el filòsof en una entrevista que li va fer G. Dupont el 1975, amb referència a entendre Sade com una mena de símbol de l'alliberament sexual, i és que segons Foucault, calia tenir en compte que l'erotisme de Sade era el propi d'una societat disciplinària, és a dir, regulada, anatòmica, jeràrquica, en la qual el temps es distribuïa amb cura, els espais es dividien, i l'obediència i la vigilància eren per tot arreu. Per això, hauria arribat el moment de deixar la figura de Sade enrere i inventar un erotisme no disciplinari. Michel Foucault, «Sade, sergent du sexe» (entretien avec G. Dupont), *Cinématographe*, núm. 16 (desembre 1975-gener 1976): 3-5, dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, eds. Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange, vol 2, 1970-1975 (París: Gallimard, 1994), 818-822. Pel que fa a les epistemes, vegeu I, cap. 1, nota 43.

<sup>133</sup>Foucault, *Las palabras y las cosas*, 206-207, 209.

A aquell Miró travessat pel desig, li interessaven els gestos de Sade i aquella capacitat que té de posar al descobert la violència d'allò carnal. També hi podia tenir a veure que Apollinaire l'hagués presentat com a filòsof de la moral i com a un dels esperits més lliures que mai hagi existit—;<sup>134</sup> Apollinaire havia introduït els futurs surrealistes en les lectures de Sade,<sup>135</sup> i per això Desnos el 1923 va escriure que totes les seves aspiracions ja havien sigut formulades pel marquès, que havia sigut el primer en plantejar la integritat de l'ésser sexual de cadascú com a indispensable per a la vida. Per això considerava Sade un heroi de la llibertat intel·lectual i d'uns principis per als quals valia la pena sacrificar-ho tot.<sup>136</sup> Experiència de la sexualitat que no es deslligava de l'amor, —entès com la màxima expressió de la llibertat irracional de la ment davant de les limitacions socials—, ni tan sols en els aspectes més perversos, que implicava l'acostament a Sade i el fet d'entendre'l com el representant de les maneres més boges d'estimar.<sup>137</sup> No és estrany que en un d'aquells fullets que els surrealistes van publicar el 1924 hi escrivissin: «Si estimeu l'amor, estimareu el surrealisme»<sup>138</sup> Amor, llibertat i el meravellós amb molt regust de Sade, com ara en aquell *La liberté ou l'amour!* que Desnos publicaria el 1927, protagonitzat pel Corsaire Sanglot i Louise Lame, i que Miró tenia per duplicat.<sup>139</sup> I és que Desnos, —que el 1934, en el número especial de *Cahiers d'art* dedicat a Miró, va escriure sobre aquell entorn de la rue Blomet, en el qual ell també havia acabat vivint quan va succeir a Masson en el taller que aquest darrer havia deixat buit—,<sup>140</sup> era un d'aquells amics amb qui Miró parlava de les seves obres: «En canvi, parlàvem del que fèiem amb Masson, amb els amics que passaven pel seu taller. Desnos, amb el qual jo tenia una bona amistat, m'animava.»<sup>141</sup>

Això explica que en aquelles obres de la primavera de 1924 hi hagi força d'aquelles distopies o utopies negatives de Sade, que temps enrere ja havien anunciat les de Hieronymus Bosch, i que

<sup>134</sup>Neil Cox, «Critique of pure desire, or when the surrealists were right», dins *Surrealism: Desire Unbound*, 248.

<sup>135</sup>Jennifer Mundy, «Letters of desire», dins *Surrealism: Desire Unbound*, 11; Annie Le Brun, «Desire - A surrealist "invention"», dins *Surrealism: Desire Unbound*, 299-300.

<sup>136</sup>Robert Desnos, «De l'érotisme: Considéré dans ses manifestations écrites du point de vue de l'esprit moderne» (1923), citat a Le Brun, «Desire - A surrealist "invention"», 305. Publicat pòstumament a Robert Desnos, *De l'érotisme: Considéré dans ses manifestations écrites du point de vue de l'esprit moderne* (París: Éditions Cercle des Arts, 1953).

<sup>137</sup>Cox, «Critique of pure desire», 261-262.

<sup>138</sup>Original en francès: «Si vous aimez l'amour, vous aimerez le Surréalisme.» Es tracta d'un dels setze fulletons publicats pels surrealistes el 1924 en motiu de l'obertura de l'oficina central de les recerques surrealistes al 15, rue de Grenelle de París. A Mundy, «Letters of desire», 20, fig. 11, s'hi reproduïx la imatge d'aquest fulletó.

<sup>139</sup>Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour!* (París: Éditions du Sagittaire, 1927). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquest exemplar està dedicat per l'autor. A mas Miró hi ha una altra edició d'aquesta mateixa obra, concretament, Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour!* (París: Gallimard, 1962). Biblioteca personal de Joan Miró, Fundació Mas Miró, Mont-roig del Camp. En aquest exemplar hi ha unes quantes pàgines atrapades per un fullet on s'anuncia la publicació d'aquesta edició.

<sup>140</sup>Robert Desnos, «Joan Miró», *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 25-26. dins LBMC, 370. Es tracta del número especial dedicat a Joan Miró sota la direcció de Christian Zervos.

<sup>141</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 51.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Miró, –en el seu sentit heterotòpic prèviament investigat a través de les natures mortes–, havia aconseguit transformar, amb una certa solució de continuïtat, en aquestes obres en les quals la descomposició i la dislocació es fan evidents. Cosa que inclouria aquella violència sexual directament figurada o metamorfosada pels insectes, a la qual apunta Labrusse, tot connectant-la amb la imatgeria del poeta simbolista Jarry.<sup>142</sup> Convé no oblidar, tampoc, que Sade es situa just en el mateix punt que els primers eugenistes pel que fa al trànsit de la sang a la sexualitat. Ara bé, si els eugenistes, en ocupar-se del perfeccionament de l'espècie, redueixen el tema de la sang a una gestió del sexe força coercitiva, mentre, alhora, a partir de la idea de la raça s'esborren les particularitats aristocràtiques d'aquesta sang per tal de retenir únicament els efectes controlables del sexe, Sade, ben al contrari, col·loca el seu discurs en aquell poder de la sobirania i de la sang; sang del suplici i del poder absolut, i alhora sang valuosa d'aquella casta aristocràtica que ostenta el dret de mort sobre els seus súbdits, la sang dels quals no té cap mena de valor; és la sang que ha reabsorbit el sexe.<sup>143</sup> Com ho va fer anar Miró en el *post scriptum* d'aquella carta a Leiris de l'octubre de 1924?: «Sempre aristocràcia en art.»<sup>144</sup> Devia ser aquell mateix esperit aristocràtic del qual en parlaria més endavant a *Trabal*: «Sentia un esperit d'agressivitat, però a la vegada d'aristocràcia.»<sup>145</sup> I en això tornava a connectar directament amb aquell Baudelaire que defensava l'aristocràcia de l'artista, una aristocràcia que era la de l'esperit i que implicava una certa indigència social per aquell menyspreu a tot allò burgès. El plaer d'allò desagradable, doncs, com a part d'aquest menyspreu.

Miró, en una mena de retroversió històrica, que tenia a veure amb aquella necessitat d'allunyar-se de la raó, que, alhora, també tenia molt a veure amb el desig que el travessava, es col·loca en aquell trànsit que abans havien ocupat Sade i els eugenistes com a representants dels encavalcaments entre la simbòlica de la sang i l'analítica de la sexualitat, és a dir, els trànsits entre la mort i la vida, i s'endinsa en tot allò que es relaciona amb la violència d'allò carnal, acomplint així, també, amb allò del desagradable baudelairià. Miró es troba cara a cara amb allò que fins aleshores havia reconegut com «el mal», amb la ferocitat de l'amor, i necessita treballar-hi. Vet aquí el fragment que Miró havia marcat en llapis en un dels toms d'*Histoire de Juliette*:

<sup>142</sup>Rémi Labrusse, «Miró lecteur de Jarry: de l'illisible a l'invisible», dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, ed. Musée Matisse (Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009), 25-34.

<sup>143</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 88-90.

<sup>144</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 31 d'octubre de 1924, dins LBMC, 318, fig. 1. Original en francès: «Toujours de l'aristocratie en art.»

<sup>145</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

Va ser llavors, que en adonar-me'n de les meves sensacions, vaig experimentar, tal com m'havien anunciat els meus professors, en comptes del sentiment dolorós de la pietat, una certa commoció produïda pel mal que jo creia fer; en refusar aquests dolors, i que feien circular en els meus nervis una flama més o menys semblant a aquella que ens crema cada vegada que trenquem un impediment o que subjuguem un prejudici. Vaig comprendre des de llavors, com en podia ser de voluptuós posar aquests principis en acció; i va ser des d'aquell moment que vaig sentir, que tan bon punt com l'espectacle de l'infortuni causat per la sort, podia ésser d'una sensualitat tan perfecta en les ànimes disposades o preparades pels principis, com aquells que m'havien inculcat, l'espectacle de l'infortuni, causat per un mateix, devia millorar aquest gaudi; i com sabeu que el meu cap va sempre molt lluny, no us podeu pas imaginar allò que jo concebo de possible i de deliciós sobre això. El raonament era simple; si sentia plaer en la sola negativa de posar l'infortuni en una situació feliç; que no sentiria si fos jo mateix la causa primera d'aquest infortuni. Si és dolç oposar-se al bé, em deia, deu ésser deliciós de fer el mal. Evocava, acariciava aquesta idea, en els moments perillosos en els quals el físic besa els plaers de l'espirit... Instants en els quals un es refusa per igual, que llavors res s'oposa a la irregularitat dels anhels o a la impetuositat dels desitjos, i que la sensació rebuda, només es viva en funció de la multitud dels obstacles que un trenca, o de la seva santedat <sup>146</sup>

---

<sup>146</sup>En la biblioteca personal de Miró, entre d'altres obres d'aquest autor, hi ha els toms 2, 3, 4 i 6 de Donatien Alphonse François de Sade, *Histoire de Juliette: Ou les prospérités du vice* (1797). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Miró havia marcat a la pàgina 6 del tercer tom, des de «malheureux et qui fit» fins «l'on se refuse». Original en francès:: «Ce fut alors qu'en me rendant compte de mes sensations, j'éprouvai, ainsi que me l'avaient annoncé mes instituteurs, au lieu du sentiment pénible de la pitié, une certaine commotion produite par le mal que je croyais faire, en rejetant ces malheureux, et qui fit circuler dans mes nerfs une flamme à peu près semblable à celle qui nous brûle chaque fois que nous brisons un frein ou que nous subjuguons un préjugé. Je conçus dès-lors, combien il pouvait devenir voluptueux de mettre ces principes en action; et ce fut de ce moment que je sentis bien, qu'aussi-tôt que le spectacle de l'infortune causée par le sort, pouvait être d'une sensualité si parfaite sur des âmes disposées ou préparées par des principes, comme ceux que l'on m'inculquait, le spectacle de l'infortune, causée par soi même, devrait améliorer cette jouissance; et comme vous savez que ma tête va toujours bien loin, vous n'imaginez pas ce que je conçus de possible et de délicieux sur cela. Le raisonnement était simple; je sentais du plaisir au seul refus de mettre l'infortune dans une situation heureuse; que n'éprouverai-je donc pas, si j'étais moi-même la cause première de cette infortune. S'il est doux de s'opposer au bien, me disais-je, il doit être délicieux de faire le mal. Je rappelai, je flattai cette idée, dans ces momens dangereux où le physique s'embrace aux voluptés de l'esprit... Instants où l'on se refuse d'autant, qu'alors rien ne s'oppose à l'irrégularité des vœux ou à l'impétuosité des desirs, et que la sensation reçue, n'est vive qu'en raison de la multitude des freins que l'on brise, ou de leur sainteté.»

## 2. R. R. o la sobirania de la línia

La campanya d'estiu-tardor de 1924 és una campanya prolífica. Miró treballarà en les tres teles començades el 1923: *La Terre labourée*, *Paysage catalan (Le Chasseur)* i *Pastorale*,<sup>1</sup> i en d'altres projectes curiosament pensats i anotats en aquell «Quadern Mont-roig» que havia iniciat l'estiu de 1923, just en el moment en què es comença a relacionar de manera diferent amb la realitat.<sup>2</sup> A finals d'aquella campanya, Miró hauria treballat en una vintena de teles, en una quinzena de dibuixos sobre fusta i en una altra vintena de dibuixos sobre paper Ingres.<sup>3</sup> En donen fe les notes d'aquell mateix quadern, en què Miró hi apunta allò que necessita i allò que s'ha d'endur. I així, al costat del motor per a la sínia o l'alcohol per a cremar, i dels pantalons prims, les sabates blanques, el bastó o els bessons de camisa senzills que necessita per a l'any següent, hi ha inscrits els dibuixos sobre fusta i noms de teles com «Mme. B», «Paysage» o «Paysan».<sup>4</sup> És també el moment d'obres com *Maternité*, *Le Baiser*, *L'Ermitage* o *Bouquet de fleurs (Sourire de ma blonde)*, tal com demostren les anotacions en una altra de les pàgines d'aquest quadern, una pàgina que curiosament comença amb l'entrada «Regal».<sup>5</sup>

En aquest quadern, Miró marca amb una «X» els dibuixos preparatoris que s'han materialitzat. Són aquelles «X» que li diu a Leiris en la carta d'agost: «Figuració d'una de les meves últimes X, (no trobo aquí la paraula, no vull dir tela, no vull dir més pintura).»<sup>6</sup> Miró ha trobat una nova manera de fer a través del llenguatge, tal com explica en aquesta mateixa carta:

---

<sup>1</sup>DLP1 núms. 88-80, 80-83.

<sup>2</sup>Quadern FJM 591-668 i 3129-3330, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>3</sup>LBMC, 318. Pel que fa als dibuixos, aquests correspondrien a DLD1 núms. 198 -226, 101-116. Pel que fa a les pintures, aquestes correspondrien a DLP1 núms. 88- 90, 80-83 (començades el 1923), DLP1 núm. 92, 85, DLP1 núms. 96-115, 88-105 (a excepció de DLP1 núm. 110, i núm. 112, que serien de 1925), DLP1 núm. 121, 108 i DLP1 núm. 133, 116. Algunes d'aquestes obres, com ara *Carnaval d'Arlequin* (DLP1 núm. 115, 104-105) i *Tête de paysan catalan* (DLP1 núm. 109, 98) és molt probable que fossin començades a París la primavera de 1924 i acabades en tornar el 1925.

<sup>4</sup>MOJM núm. 257, 87. Correspon al full FJM 611b (quadern FJM 591-668 i 3129-3330), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>5</sup>MOJM núm. 259, 87. Correspon al full FJM 613b (quadern FJM 591-668 i 3129-3330), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Pel que fa a les obres esmentades corresponen a DLP1 núm. 99, 91, DLP1 núm. 96, 88, DLP1 núm. 102, 93 i DLP1 núm. 101, 92-93.

<sup>6</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 269.

Treballo furiosament; tots vostès, els meus amics literats, m'han ajudat molt i m'han facilitat la comprensió de moltes coses. Recordo la nostra xerrada, aquella en què vostè em va dir que solia començar per una paraula qualsevol, a veure el que en sortia. He fet un seguit de petites coses sobre fusta, en què parteixo de la forma que aquesta em proporciona. Aquesta manera de prendre com a punt de partida una cosa artificial és paral·lela, al meu entendre, a la manera en què els literats podrien partir d'un so qualsevol; les RR del cant d'un grill, per exemple, o la pronunciació aïllada, d'una consonant o d'una vocal, nasal o labial. Aquest so, per si sol, podria crear en vosaltres, els poetes, un estat metafísic sorprenent, fins i tot amb la simple pronunciació de vocals i consonants sense cap significat.

En fullejar el meu quadern jo també he observat el caràcter extremadament estremidor de certes pàgines en què faig dibuixos dissociats, destinats a les teles que preparo, i en què anoto nombrosos comentaris, noms de colors o simplement el monosíl·lab Sí. Quan sento que una idea ha de ser realitzada, intento fer tots aquests dibuixos. Quan ja he realitzat això, tinc la intenció de tots aquests dibuixos i d'altres, els objectes que aixequen el vol sobre una superfície plana, i escric lletres isolades, d'acord amb Breton quan diu que hi ha alguna cosa pertorbadora en una pàgina escrita.

Destrucció gairebé total de tot el que he deixat de l'estiu passat i que penso reprendre. Massa real encara! Em desfaig de tota convenció pictòrica (aquell verí). He observat, en alinear les meves teles simplement dibuixades, en tot cas lleugerament acolorides, al costat de teles pintades, que tocaven menys directament l'esperit: la intromissió de les matèries excitants (colors), encara que desproveïdes de tot sentit pictòric; *agitaven* la sang i l'alta sensació que t'*esgarrapava* l'ànima s'espantava. Vostè ja coneix el procés pictòric, 1. Línia pura, 2. Colors purs. 3. Matisos, encants, música de colors. Punt final de degeneració.<sup>7</sup>

Insisteixo en el caràcter més profundament commovedor d'aquestes teles només dibuixades, amb uns quants punts de colors, amb un arc del cel. Aquestes teles ens commouen en el sentit més elevat del mot, com el plor d'un infant al bressol. En l'altre cas, són els xiscles d'una puta enamorada.

És com si concebés les meves últimes teles d'una llampegada, absolutament després del món exterior (del món dels homes que tenen un parell d'ulls al clot de sota el front).<sup>8</sup>

Llegint aquesta carta és inevitable pensar en obres com *Pastorale*.<sup>9</sup> Allà hi ha l'arc de Sant Martí, els punts, les línies, les lletres que acompanyen el bou, un petit automatisme i aquella dona en forma de làmpada que només té un dels dos peus dibuixats, que tant recorda a la forma de *La Lampe à*

<sup>7</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 267-268.

<sup>8</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 181.

<sup>9</sup>DLP1 núm. 89, 82. Per a més informació sobre els dibuixos preparatoris d'aquesta obra, vegeu MOJM núms. 198-199, 77.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

*pétrole*, una forma que es reprèn en un dibuix d'aquell novembre, i que parla d'un gat a la saleta.<sup>10</sup> El color no hi té massa presència: una mica de blanc, una mica de blau, una mica de marró i una mica de negre concentrats i molt dosificats en alguns dels elements de l'obra. També hi ha les línies de l'arc de Sant Martí; la vermella, la groga i la verda, i les dels quatre cercles concèntrics que hi ha ben a la vora d'una mena de cuc. El 23 de setembre Miró fa un dibuix que es relaciona amb aquesta obra;<sup>11</sup> en aquest dibuix els punts s'han multiplicat i han esdevingut les espirals que li comenta a Leiris en una carta del 31 d'octubre, en la qual esmenta a Hokusai i a Rembrandt: «L'escala en espiral a “El filòsof” de Rembrandt. Hokusai va dir que ell volia fer una línia o un punt perceptible, això és tot. Una línia dibuixada en ziga-zaga sobre un tros de paper blanc, al final una espècie d'ou (un òvul) amb espurnes sortint-ne disparades...la bellesa dels astres i de les lletres. Interjeccions, dolor, sorpresa, esglai. Eloquència d'un crit emès per un nen davant d'una flor que s'ha obert.»<sup>12</sup> I és que en el dibuix hi ha moltes inscripcions, com el propi nom de l'obra a dalt a l'esquerra, i aquell «grenouille» o granota que dona una pista del que podia ser aquell petit autòmat de la pintura i que ascendeix cap a una altra anotació feta en lletra més petita; Miró hi indica la necessitat de dibuixar-hi insectes i flors.<sup>13</sup> En el dibuix, com en la tela, a més del bou, —que té cor—, i la dona-làmpada, que estan situats de manera diferent que en la tela, també hi apareix un cuc com sortint d'un tronc sobre el qual hi ha una mena d'animaló que substitueix el que en la pintura semblava un peix; tot plegat una mena de metàfora fàl·lica molt semblant al cuc de *La Bouteille de vin*, una tela també feta durant aquella campanya que Miró va dedicar als seus pares.<sup>14</sup> En un dels dibuixos preparatoris per aquesta tela havia escrit: «Dibuix / <Eròtic> / Obscè // Natura morta de / l'ampolla de vi.» Ho situa ben a la vora d'una ampolla que té la mateixa forma filiforme que la que utilitza Miró per representar la figura humana en d'altres obres d'aquell moment; hi té col·locada una etiqueta on s'hi pot llegir «Vin», i just al davant, una mena de punxó afilat travessa una fruita que sembla una figa.<sup>15</sup> Leiris el 4 de setembre en una carta enviada des de Nemours i signada també per Masson l'animava amb aquell «courage» que ha de tenir aquell que comença un nou camí.<sup>16</sup>

<sup>10</sup>DLP1 núm. 91, 84, DLD1 núm. 222, 113 (Causerie dans un salon). Vegeu també MOJM nùms. 209-210, 78-79 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 102.

<sup>11</sup>DLD1 núm. 217, 111.

<sup>12</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 31 d'octubre de 1924, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 292. Vegeu també LBMC, 318, fig. 1.

<sup>13</sup>MOJM núm. 200, 77. Es tracta del dibuix preparatori FJM 621a (quadern FJM 591-668 i 3129-3330), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

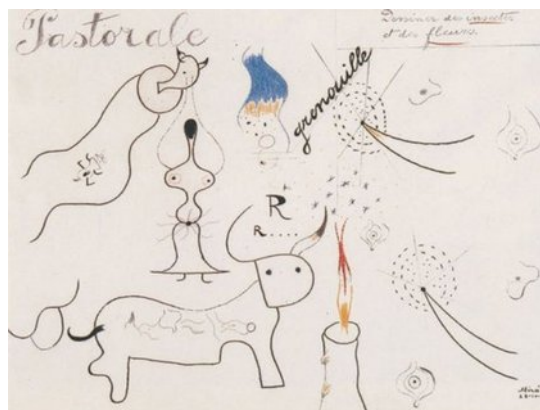
<sup>14</sup>DLP1 núm. 92, 85. Inscripció a la part inferior dreta: «Als meus pares / Miró / 1924.»

<sup>15</sup>MOJM núm. 219, 80. Es tracta del dibuix preparatori FJM 643a (quadern FJM 591-668 i 3129-3330), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també MOJM núm. 218, 80 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 57-58. Original en francès: «Dessin / <Erotique> / Obscène // Nature morte à / la bouteille de vin.»

<sup>16</sup>Michel Leiris, Michel Leiris a Joan Miró, Nemours, 4 de setembre de 1924, dins LBMC, 316-317, fig. 5.



2.1. Joan Miró. *Pastorale* (1923-1924)



2.2. Joan Miró. *Pastorale* (1924)

Fer perceptible la línia i el punt. Jocs de llenguatge i dobles sentits. «RR» li diu a Leiris en la carta del 10 d'agost, i «RR» és el que hi ha escrit a *Pastorale*, tant en la versió dibuix com en la versió pintura; tant en la versió final com en la preparatòria. «RR», cant del grill, soroll de granota, i també les inicials de Raymond Roussel, aquell escriptor amic de Leiris, a qui aquest va portar a veure l'exposició de Miró a la Galerie Pierre, el 1925, i que li hauria dit a Leiris que allò anava més enllà de la pintura.<sup>17</sup> Miró no va conèixer mai a Roussel, però el 5 de maig de 1924 havia anat amb tota la colla a veure l'estrena de *L'Étoile au Front*, tal com li va explicar a Raillard.<sup>18</sup> Que es tractava d'un escriptor que li interessava ho demostren els títols que hi ha a la biblioteca personal de l'artista, i també aquell exemplar de la *Vie de Raymond Roussel* que l'artista tenia en el seu taller de Mont-roig.<sup>19</sup>

<sup>17</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 22; LBMC, 316. 319. Miró va signar contracte amb Jacques Viot l'abril de 1924, i aquest li va organitzar una exposició personal a la Galerie Pierre de París del 12 al 27 de juny de 1925. Pel que fa a la relació entre Michel Leiris i Raymond Roussel, vegeu Massot, *Joan Miró*, 233 i també Jean Jasmin, ed., *Roussel & Co.: Michel Leiris* (París: Fayard, 1998). Massot explica que el pare de Leiris, Eugène, era agent de canvi en l'empresa de la família de l'escriptor Raymond Roussel.

<sup>18</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 22. Miró li va explicar a Raillard que aquell dia Leiris s'havia casat amb Zette i que després havien anat a l'estrena de Roussel. També li va dir que Roussel havia comprat una petita tela seva, però que no sabia dir-li quina. Miró es va confondre de data, ja que Leiris i Zette Godon es van casar el 2 de febrer de 1926. LBMC, 323.

<sup>19</sup>A més de Raymond Roussel, *L'Étoile au Front: pièce en trois actes en prose* (París: Librairie Alphonse Lemerre, 1925), també hi ha obres com Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, 2<sup>a</sup> ed. (París: Alphonse Lemerre éditeur, 1910), Raymond Roussel, *La Poussière de Soleils* (París: Librairie Alphonse Lemerre, 1926) i Raymond Roussel, *Locus Solus*, 2<sup>a</sup> ed. (París: Librairie Alphonse Lemerre, s.d.) Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Així mateix, en el taller de mas Miró hi un exemplar de François Caradec, *Vie de Raymond Roussel* (París:

Miró, a través dels companys de la rue Blomet, havia descobert aquell Sade que havia posat la llavor de la possibilitat de poder «pensar des de fora»,<sup>20</sup> però en tenia d'altres exemples d'aquell llenguatge que venia a substituir la consciència en el seu paper de matriu del pensament. Hi havia Nietzsche, aquell Nietzsche que feia present la contaminació del discurs i que tant agradava a Masson i a Leiris;<sup>21</sup> també Mallarmé i el moviment d'un llenguatge que afavoria la desaparició d'aquell qui parlava; no faltava Artaud i la violència del cos i del crit, que amb el seu teatre volia destruir els valors culturals artificials imposats per segles de dogmatisme racionalista, tot tornant al ritual primitiu per reflectir la veritable realitat de l'ànima humana: el drama de crueltat; Bataille encara no havia arribat a la vida de Miró, però en canvi, Roussel destruïa el llenguatge a través d'una atzar sistemàtic que es lligava a la repetició de la mort i l'enigma dels orígens desdoblats.<sup>22</sup> Tots ells eren creadors d'un espai ficcional que permetia l'expressió de totes aquelles experiències que sorgien o tendien cap a l'autodissolució. En Nietzsche, l'espai de la «força», en Roussel, el de la fantasia de la pròpia aniquilació i del procés erosiu de morir, en Bataille, el de la transgressió dels límits del «jo» a través de l'èxtasi eròtic.<sup>23</sup> Tots ells feien evident la contingència d'aquell home que s'havia constituït en la cultura occidental durant l'episteme moderna com allò que calia pensar i allò que calia saber, aquell home que només era accessible a través de les seves paraules, el seu cos i tot allò que produïa.<sup>24</sup> Des de l'interior del llenguatge, doncs, i no pas com a irrupció o alliberament, s'anunciava que l'home estava acabat, tot mostrant les vores que delimitaven el coneixement modern.<sup>25</sup> Es tractava del ressorgiment d'un llenguatge que ja no estava abocat a la dispersió i la fragmentació d'aquell discurs que havia fet possible la forma home, i que per tant, en dissoldre'l feia present tot allò que «no es podia pensar».<sup>26</sup> La menció a l'obra de Rembrandt en la carta a Leiris no pot ser casual, ja que és justament aquella manera de pensar, aquella pròxima a la dialèctica hegeliana, la que es vol fer descarrilar.<sup>27</sup>

---

Pauvert, 1972). Biblioteca personal de Joan Miró, Fundació Mas Miró, Mont-roig del Camp.

<sup>20</sup>Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, trad. Manuel Arranz Lázaro (València: Pre-Textos, 1997), 8-9.

Publicat originalment com Michel Foucault, «La pensée du dehors», *Critique*, núm. 229 (juny 1966): 523-546, dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, eds. Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange, vol 1, 1954-1975 (París: Gallimard, 2017), 546-567. En aquest text Foucault presenta a Holderlin i a Sade com els reveladors de l'experiència pura del *dehors*, una experiència que després haurien continuat altres pensadors, com ara Nietzsche.

<sup>21</sup>Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314; Leiris, «45, rue Blomet», 14.

<sup>22</sup>Foucault, *El pensamiento del afuera*, 10; Foucault, *Las palabras y las cosas*, 372; Vicenç Altaió. *Antonin Artaud, Bèstia confinada* 18 (Barcelona: Edicions Poncianes, 2020).

<sup>23</sup>Foucault, *El pensamiento del afuera*, 16.

<sup>24</sup>Foucault, *Las palabras y las cosas*, 300, 310, 334-335, 343.

<sup>25</sup>*Ibid.*, 372.

<sup>26</sup>*Ibid.*, 374-375.

<sup>27</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 13-23, pf. 26.

Miró dona sentit a aquells jocs dels poetes que van destinats a alliberar el llenguatge de les estructures prefixades, uns jocs a partir dels quals, ell pot elaborar un estil propi en el qual la poesia hi juga un paper fonamental. Masson explica que volien ser pintors-poetes, i Dupin afirma que la poesia va obrir davant d'ell un buit que purificava,<sup>28</sup> però també el mateix Miró explica que no distingeix en absolut entre la pintura i la poesia i que li surt il·lustrar les seves teles amb frases poètiques, i al revés, tot comparant-se amb els xinesos i els seus grans signes de l'esperit,<sup>29</sup> insistint, així, en aquella visió oriental d'entendre com un fenomen natural la relació entre la poesia i la pintura, degut a la interacció de sensacions que hi entren en joc.<sup>30</sup> Per això Miró, a més de jugar amb l'ordre, la mida o la textura de les lletres, i d'utilitzar figures com aquella al·literació o aquella homonímia que tant agraden a Duchamp, –transformat en Rose Sélavy–, i a Desnos, –qui apropiant-se de l'alter ego duchampià l'anomena «marchand du sel»–.<sup>31</sup> També utilitza l'obra de poetes com a font d'inspiració en les seves obres, com en aquell *Portrait de Madame B.*, inspirat en l'*Ubu roi* de Jarry,<sup>32</sup> o *Bouquet de fleurs*, pintura-poema que podia estar inspirada en aquella cançó tradicional francesa en la qual es parlava de lilàs i d'ocells, –entre els quals hi ha un colom blanc que canta a les noies que no tenen marit–, que era inicialment una marxa militar coneguda com *Le Prisonnier de Hollande*, i a la qual André Joubert du Collet li hauria posat lletra a començaments del segle XVIII convertint-la en l'*Auprès de ma blonde*, –el mateix títol que Juan Gris va inscriure en la partitura fragmentada de *Le Violon*, una de les seves natures mortes de 1913–.<sup>33</sup> Tot i que

---

<sup>28</sup>Masson, «À Joan Miró pour son anniversaire», 87; Dupin, *Miró* (2004), 431.

<sup>29</sup>Joan Miró citat a Pilar Cabañas, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró* (Barcelona: Electa, 2000), 55.

<sup>30</sup>*Ibid.*, 60.

<sup>31</sup>Katherine Conley, «Anamorphic love: The surrealist poetry of desire», dins *Surrealism: Desire Unbound*, 108, nota 12. Marchel Duchamp va crear l'alter ego Rose Sévaly («Eros, c'est la vie») cap al 1920. Robert Desnos entre el 1922 i el 1923 s'apropia de l'heterònim de Duchamp i inventa uns aforismes que es recolliran a Robert Desnos, *Corps et biens* (París: Gallimard, 1930). En un d'aquests aforismes Desnos escriu: «Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel», en clara al·lusió a Marcel Duchamp.

<sup>32</sup>DLP1 núm. 98, 90; Alfred Jarry, *Ubu roi* (París: Mercure de France, 1896). A la biblioteca personal de Miró, entre les moltes obres d'aquest autor, o dedicades a ell, hi ha Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu* (París, 1898). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Per a més informació sobre la influència d'Alfred Jarry sobre l'obra de Miró, vegeu Maria González Menéndez, «Alfred Jarry, le dieu sauvage des avant-gardes» (Tesi doctoral, Université Paris Sorbonne, 2012), Maria González Menéndez, «Alfred Jarry», «Ubu roi» i «Ubu: le triomphe d'une image avant la lettre», dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, 36-37, 38-39 i 40-51 i Maria González Menéndez, «Miró et Jarry: de la poésie à la peinture», din *Painting-Poetry / Peinture-Poésie*, 69-83.

<sup>33</sup>Margit Rowell, «The Poetics», dins *Joan Miró. Magnetic Fields*, 45; Rosenblum, «Picasso and the Typography of Cubism», 60; Juan Gris. *Le Violon (Auprès de ma blonde)*, 1913, oli sobre tela, 92,1 × 60 cm., Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia, reproduïda a Rosenblum, «Picasso and the Typography of Cubism», 59.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

potser també s'hi podria trobar alguna connexió amb les *Voyelles* de Rimbaud,<sup>34</sup> autor que també podria haver estat la inspiració d'aquell dibuix realitzat per Miró i protagonitzat per un escriptor.<sup>35</sup>

Les seves obres, doncs, poden ser referències més o menys directes, imatges que observa o imagina a partir de les lectures, però també inspiracions lliures a partir de diferents fonts o d'imatges que sorgeixen de les mateixes paraules i lletres que posa en les seves teles. Miró vol fer com Roussel, per a qui el llenguatge s'entén com a objectiu i com a únic espai de llibertat habitable, i és que la paraula ha recuperat els seus poders antics; ja no està ordenada ni limitada per la natura, i lliga l'escriptor al seu camí, donant així a la seva vida, una forma i un ritme. És l'espai de «l'ésser mateix del llenguatge».<sup>36</sup> Roussel, que ha dedicat tota la seva vida a l'escriptura fins que s'ha diluït en ella. Un espai on té més força la forma que el sentit, taula d'operacions o lloc sense lloc on la ficció s'elabora, es transforma i es buida; espai literari on l'escriptor troba el seu destí i dona forma a la seva vida. Es tracta del «llenguatge, pel llenguatge» propi de la recerca de la llibertat. Roussel, escriptor, i Miró, pintor, desfan la quadrícula, –no descosint, sinó teixint amb el mateix fil–, una tela diferent, per crear quelcom que es pugui sostenir sense ningú, per acabar acollint, com una tomba sagrada, el secret, i finalment el cos, de l'escriptor; del pintor.<sup>37</sup>

En aquest sentit, els quaderns que Miró omplia en aquest moment, no serien gaire diferents d'aquell *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que Roussel va pensar com a text «secret i pòstum», el qual més que revelar, ocultava la veritable força subterrània d'on sorgia el llenguatge.<sup>38</sup> En aquest text, l'escriptor explicava el seu mètode d'escriptura: «Aquest procediment –va escriure– es troba estretament emparentat amb la rima. En tots dos casos hi ha una creació imprevista deguda a

<sup>34</sup>Arthur Rimbaud, *Voyelles* (1871). Aquest sonet fou publicat per Verlaine a la revista *Lutèce*, núm. 5-12 (octubre 1883). A la biblioteca personal de Miró hi ha diversos llibres d'Arthur Rimbaud, com ara Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, 8ª ed. (París: Mercure de France, 1926). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. I també Arthur Rimbaud, *Poésies* (París: Mercure de France, 1920) i Arthur Rimbaud, *Les Illuminations* (París: Mercure de France, 1924). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.

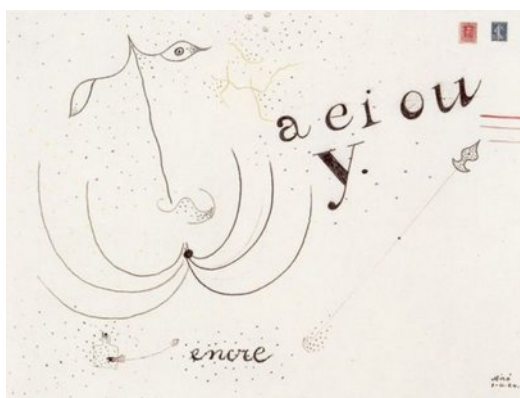
<sup>35</sup>DLD1 núm. 219, 112.

<sup>36</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 13-23, pf, 20, 255-256. Cal tenir en compte que Foucault fa una lectura dels textos rousselians totalment apolítica, és a dir, desvinculant-los del context polític i social del moment en el qual van ser escrits. Allan Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Balnchot, Roussel, Leiris, and Ponge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 37-50.

<sup>37</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 255-256. Per a més informació sobre l'aproximació de Foucault a Roussel, vegeu pàgines 257-330.

<sup>38</sup>Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (París: Librairie Alphonse Lemerre, 1935); Michel Foucault, *Raymond Roussel*, trad. Patricio Canto (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976), 14, 16. A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar de l'edició original d'aquesta obra de Roussel. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Així mateix, en unes anotacions de començaments dels anys quaranta, Miró va escriure el nom d'aquest llibre entre d'altres lectures. MOJM núm. 874. 222. Es tracta del full FJM 1411a (quadern FJM 1323-1411), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

combinacions fonètiques. Es tracta d'un procediment essencialment poètic. Un cop trobat cal saber utilitzar-lo correctament. I, de la mateixa manera que amb la rima es poden fer versos bons o dolents, amb aquest procediment es poden escriure obres bones o dolentes.»<sup>39</sup> Ras i curt, tot sorgia d'un fet estrictament vinculat amb el llenguatge: similituds fonètiques entre paraules; associacions estranyes entre els significats de les paraules; dobles sentits.<sup>40</sup> I així, aquells dibuixos preparatoris de Miró, són com aquesta mecànica revelada per Roussel en el text, però lluny de desvetllar alguna cosa, n'intensifiquen el secret.



2.3. Joan Miró. *L'Écrivain* (1924)

Val a dir que, a vegades, el dibuix preparatori és tan juganer com l'obra final, fent evident aquella materialització del llenguatge tan rousseliana, que portarà a Miró a endinsar-se en el collage sobre paper. Vet aquí aquells dibuixos fets entre el setembre i el novembre de 1924 en què hi enganxa segells, plomes, fulles o paper de plata. No tenen títols, però els sobrenoms són prou aclaridors: *Nu descendant l'escalier*, *L'Écrivain*, *La Promenade d'une belle anglaise* *Le Vent* i un darrer que és aquell dedicat a Leiris i en el qual hi ha una ploma i s'hi representen uns ulls units per una mena de línia corba, talment com si es tractés d'un collaret.<sup>41</sup> Leiris, –que als dotze anys havia assistit a l'estrena d'*Impressions d'Afrique*–, i que com Roussel, també juga amb el llenguatge,<sup>42</sup> és qui ho veu

<sup>39</sup>Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 265.

<sup>40</sup>Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation*, xi. Tal com explica Roussel a *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, quatre de les seves obres: *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Étoile au Front* i *La Poussière de Soleils* haurien sigut escrites segons aquesta coincidència. Favreau, *Vertige de l'écriture*, 257-330, pf. 58. A més de la versió original de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, i tal com s'ha indicat, totes aquestes obres es troben a la biblioteca personal de l'artista. Vegeu II, cap. 2, nota 19.

<sup>41</sup>DLD1 núm. 211, 108; DLD1 núm. 219, 112; DLD1 núm. 220, 112; DLD1 núm. 223, 114; DLD1 núm. 226, 116. Vegeu també MOJM núm. 231, 82 i núm. 251, 86.

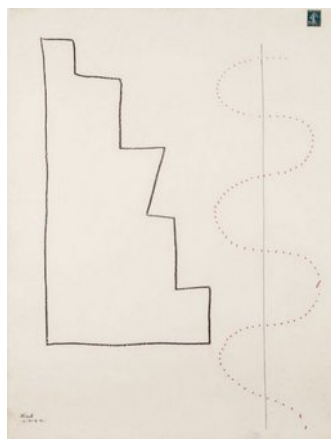
<sup>42</sup>Massot, *Joan Miró*, 234; Foucault, *Raymond Roussel* (1976), 30-31, 188-189. Vegeu també Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation*, 51-69. Aquest autor assenyala la importància dels jocs de llenguatge i dels dobles o múltiples significats en l'escriptura de Roussel i Leiris, i analitza el recull autobiogràfic de Michel Leiris, *La Règle du jeu*, 4 vols. (París: Gallimard 1948-1976), que acabaria de completar el primer text autobiogràfic de Leiris, *L'Âge d'homme*, de 1939. A la biblioteca personal de l'artista hi ha els quatre volums de *La Règle du jeu*, titulats, respectivament, *Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966) i *Frêle Bruit* (1976). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró,

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

tot, i es capaç d'entendre què està fent aquell Miró artista i escriptor, que deixa que el vent s'emporti tot allò tan arrelat fins aleshores, encisat per aquella bonica dama anglesa que passeja i que també és la protagonista d'aquell nu que baixa les escales, aquella obra que tant l'havia impressionat de Duchamp, el 1912, a les Galeries Dalmau.<sup>43</sup>



2.4. Joan Miró. *Le Vent* (1924)



2.5. Joan Miró. *Nu descendant l'escalier* (1924)

Alhora són uns dibuixos que porten a unes obres plenes de jocs amb les lletres i que desenvolupen aquell llenguatge filiforme com en aquell en el qual hi representa un autòmat,<sup>44</sup> tan proper a aquell llenguatge que Klee demostra en obres com aquella *Die Zwitscher-Maschine* del 1922.<sup>45</sup> Resulta que el mateix dia que Cassanyes li va donar el catàleg de l'exposició de Picabia, Miró li va fer saber el seu interès per Klee.<sup>46</sup> I és que l'artista admirava Klee, tal com li va explicar a Raillard: «em va fer sentir que hi havia alguna cosa més en tota expressió plàstica que no pas la pintura-pintura, que calia anar més enllà per arribar a zones més emotives i pregones. L'any 1923, Klee era molt poc conegut a París.»<sup>47</sup> A Dupin li va explicar que ell i Masson havien descobert Klee cap al 1923, a través de les reproduccions que hi havia en una llibreria del Boulevard Raspail, i més tard, en una

Barcelona.

<sup>43</sup>Massot, *Joan Miró*, 71. L'autor es refereix al *Nu descendant un escalier* (n. 2) de Duchamp. Vegeu I, cap. 3, nota 102.

<sup>44</sup>DLD1 núm. 218, 111. Vegeu també MOJM nús. 237-238, 83.

<sup>45</sup>Paul Klee, *Die Zwitscher-Maschine* [Màquina que trina], 1922, dibuix transferit a l'oli, 64,1 × 48,3 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, reproduït a TAJ Books, ed., *Paul Klee* (Cary: TAJ Books International, 2013), 28.

<sup>46</sup>El 23 de desembre de 1924, Miró va quedar amb Cassanyes per mostrar-li les seves darreres obres. Cassanyes li va donar un exemplar del catàleg de l'exposició de Picabia, amb prefaci d'André Breton. Miró li va fer saber el seu interès per Klee i li va demanar de contactar amb el crític d'art alemany Hans von Wedderkop, autor de l'obra *Paul Klee* (Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1920). LBMC, 319.

<sup>47</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 54.

petita galeria que feia cantonada amb la rue Vavin, el propietari de la qual anava a veure a Klee, de tant en tant, per tornar amb obres de l'artista.<sup>48</sup>

Així mateix, hi ha un altre element que convé no oblidar, i és que Picasso, com Miró, també s'allunya de les racionalitats ordenades i juga amb el llenguatge a *Mercure*, aquell ballet dedicat al déu Mercuri, en la qual el comte Étienne de Beaumont els havia donat carta blanca, a ell, a Satie i a Massine. I així, les Tres Gràcies apareixen transvestides i alguns personatges es representen amb escultures mòbils, alhora que explora una nova tècnica basada en línies contínues; un estil conegut com a cal·ligràfic o curvilini que serà present en obres posteriors.<sup>49</sup> Miró no s'aparta de Picasso, tal com li fa saber en aquella carta que li envia el 15 de novembre de 1924, en la qual li parla del darrer dia que havia estat a París, el 14 de juny, dia de l'estrena de *Mercure*, a la qual Picasso l'havia convidat.<sup>50</sup> Miró havia quedat astorat per aquell fons blau sobre el qual Picasso havia escrit «Étoile»,<sup>51</sup> i en la carta aclareix que són els monstres del ballet i la *Femme en chemise assise dans un fauteuil*, –tela que havia vist al taller de Picasso–, dues fortes impressions en la seva vida.<sup>52</sup> No menys important és allò que expressa al final de la carta, quan li recorda que admira l'artista i estima l'home, no abans sense haver fet referència a l'admiració d'aquella colla de joves pròxims al surrealisme, als crítics necis, a uns pintors castrats, mig eunucs, mig «pepones», i a aquells combats de boxa als quals assisteix amb Hemingway.<sup>53</sup> I és que Picasso és la potència sexual representada a través del torero, i vet aquí que el darrer dia d'aquell 1924, li torna a enviar una postal d'una corrida, talment com havia fet el darrer dia del desembre de 1923.<sup>54</sup> Picasso li permetia mantenir aquella

<sup>48</sup>Miró, «Memoires de la rue Blomet», 314-315; Massot, *Joan Miró*, 238-239, Margit Rowell, «Chronology», dins *Selected Writings and Interviews*, 25. El 1923 Klee havia fet a Suïssa una gran antològica i es van fer diverses monografies dedicades a la seva obra. Del 24 d'octubre al 14 de novembre de 1925 hi va haver una exposició de Klee a la Galerie Vavin-Raspail de París.

<sup>49</sup>Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 50-53.

<sup>50</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Mont-roig, 15 de novembre, 1924, dins *Epistolari*, 278. A LBMC, 318, fig. 2, s'hi reproduceix la imatge d'aquesta carta.

<sup>51</sup>LBMC, 316.

<sup>52</sup>Pablo Picasso, *Femme en chemise assise dans un fauteuil (Eva)*, oli sobre tela, 149,9 × 99,4 cm., The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Leonard A. Lauder Cubist Collection; Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Mont-roig, 15 de novembre, 1924, dins *Epistolari*, 278. A LBMC, 317, fig. 4 i fig. 6, s'hi reproduceix aquesta obra de Picasso i alguns elements dels decorats que Picasso havia fet per al ballet.

<sup>53</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso Mont-roig, 15 de novembre, 1924, dins *Epistolari*, 278. Vegeu també Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 64-65. Pel que fa a la coneixença de Miró i Hemingway, en la conversa amb Trabal, Miró va situar la coneixença amb Hemingway, Shipman i Pound cap al 1923. A Dupin, li va explicar que Hemingway vivia a la rue Notre Dame des Champs i que l'anava a veure sovint. Així havia conegut a l'escriptor Evan Shipman, que apostava a les carreres i perdia sovint. També li va dir que anaven a sopar a Le Nègre de Toulouse, i que allà veien a James Joyce, ja cec i acompanyat per la seva filla. Miró anava a fer boxa amb Hemingway en un club americà, i era bastant còmic perquè no li arribava ni al melic. El ring estava tot envoltat d'homosexuals, cosa que Miró no suportava. Trabal, «Una conversa amb Miró», 4; Miró, «Memoires de la rue Blomet», 315.

<sup>54</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, 31 de desembre de 1924, dins *Epistolari*, 279; Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, 31 de desembre de 1923, dins *Epistolari*, 272.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

potència viril en els seus nous jocs de llenguatge tal com demostra força explícitament aquell dibuix de 1924, *Le Toast du matador*, que és molt semblant a aquelles històries que explica a *La Piège* o *La Sieste*.<sup>55</sup>



2.6. Joan Miró. *Le Toast du matador* (1924)

Picasso, Klee, Roussel. I és que tant els dibuixos preparatoris, com els dibuixos i teles que fa aquella campanya d'estiu-tardor de 1924 estan plens de formes filiformes, bigotis que volen com si fossin ocells, insectes, flors, cabelleres que són acariciades pel vent. També volcans i aquella mena de forma fàl·lica propera al cuc. Espirals, punts dels quals surten línies com si fossin guspises, dones en forma de làmpada. Penis i vulves. Pits plens, pèls, ocells. Escales i rodes. Estels, ulls, lletres. Llunes i guants. Escaires i petits animalons inquietants, com ara cargols o peixos; tot un repertori de motius, imatges i símbols que ja no abandonarà, com ho demostren les escales, les rodes, els cargols, les aranyes, les estrelles, els ocells, les flors o els astres. Estètica propera a Klee, i també a Picabia, per aquelles espirals de punts que potser sí que tenen a veure amb Rembrandt i Hokusai, però que el dadaïsta també havia pintat en aquella *Abstrait Lausanne* de fons groc, en la qual a més d'aquella espiral també hi havia un parell de cercles blaus i alguns estels.<sup>56</sup> Klee, tal com diu Foucault, és un d'aquells fundadors que més que posar la primera pedra, –com seria en el cas de

<sup>55</sup>MOJM núm. 212, 79; DLP1 núm. 97, 89; DLP1 núm.119, 107. Pel que fa al dibuix, aquest correspon al dibuix preparatori FJM 631a (quadern FJM 591-668 i 3129-3130), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Miró va dir a Picon, sobre aquest dibuix, tot comparant-lo amb l'obra de 1945 *La Course de taureaux* (DLP3 núm. 761, 86): «En aquest dibuix, *Le Toast du matador* (El brindis del matador), o sigui l'ofrena del toro que fa el matador, amb preferència a la dama dels seus pensaments (la podeu veure aquí, dins la bombolla amb el seu pentinat a l'espanyola), hi tornem a trobar l'ocell travessant l'espai, les mans que aplaudeixen, el ventall que s'obre. Però aquí, al contrari del quadre de 1945, el toro ja és mort.» Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 99-100.

<sup>56</sup>Francis Picabia, *Abstrait Lausanne*, c. 1918, oli sobre cartró, 75 × 49 cm., col·lecció particular, reproduïda a William A. Camfield, *Francis Picabia* (Nova York: The Solomon R Guggenheim Foundation, 1970), 103.

Picasso—, el que fa és excavar, talment com faria Nietzsche.<sup>57</sup> Hi ha encara un altra pista d'aquests acostaments equilibrats, i és que Miró en aquella entrevista amb Francis Lee de 1947, va posar Klee de la banda de l'esperit, amb Kandinsky i Redon, mentre que a Picasso, el va posar en el costat de la plasticitat, amb Matisse.<sup>58</sup> Així mateix, també hi havia aquell rerefons dadaista, no únicament per les semblances amb algunes obres de Picabia, sinó també perquè justament els dadaistes reivindicaven a Roussel com un precedent de l'escriptura automàtica, dels jocs del llenguatge que creaven realitat i de les estranyes màquines verbals.<sup>59</sup> Sense cap mena de dubte, Miró també era algú que excavava i potser per això Klee li havia dit a Kandinsky, que calia seguir el que feia aquell noi,<sup>60</sup> perquè entenia que no improvisava, sinó que com ells dos, també buscava alliberar la línia de la seva funció descriptiva.<sup>61</sup> La línia li permetia desfer-se de la carn, d'allò més material.

Miró, doncs, en aquestes obres fa una experiència de la sexualitat molt lligada a l'amor, a un desig que no cal erradicar, també a la virilitat, amb un rerefons que no oblida la família i la procreació, però en les quals la carn ja no és violentada: «Aquestes teles ens commouen en el sentit més elevat del mot, com el plor d'un infant al bressol. En l'altre cas, són els xiscles d'una puta enamorada»,<sup>62</sup> li havia dit a Leiris en la carta d'agost. I així s'explica que els dibuixos explícits d'un home amb el penis erecte i una dona estirada apunt per rebre'l, es combinin amb obres com *Maternité o La Famille*.<sup>63</sup> També aquell gran «Oui» que apareix en un dels dibuixos, –un sí a una petició?, una referència al moviment que volien fundar Leiris i Bataille aquella tardor?–. I que en una pintura hi hagi un petó, en un altre dibuix, aparegui una dona-làmpada amb els pits plens, i que en un altre, un dels pits tregui llet i la dona porti un ram de flors;<sup>64</sup> també la dona de *Maternité*, aquella que sembla un tossut i està organitzada segons dos eixos, té un nadó penjat en cadascun dels dos pits, de manera força semblant a una obra que farà el 1926 titulada *Amour*.<sup>65</sup>

<sup>57</sup>Michel Foucault, «C'était un nageur entre deux mots», (entretien avec G. Bonnefoy), *Arts et Loisirs*, núm. 54 (5-11 d'octubre de 1966): 8-9, dins *Dits et écrits*, 1954-1975, 582. En aquesta entrevista Foucault situava a Breton en la línia dels fundadors que excaven (Klee, Nietzsche), enfront d'aquells altres que posaven la primera pedra (Picasso, Husserl).

<sup>58</sup>Francis Lee, «Interview with Miró», *Possibilities*, núm. 1 (hivern 1947-1948): 66-67, dins *Selected Writings and Interviews*, 203-204. A la biblioteca personal de l'artista hi ha diverses obres dedicades a tots aquests artistes. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona i Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.

<sup>59</sup>Massot, *Joan Miró*, 234.

<sup>60</sup>Paul Klee citat a Masson, *Joan Miró*, 238.

<sup>61</sup>Barbara Rose, «Miró in America», dins *Miró in America*, ed. Barbara Rose (Houston: Museum of Fine Arts, 1982), 7.

<sup>62</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 181.

<sup>63</sup>DLD1 núm. 210, 107; DLP1 núm. 99, 91; DLD1 núm. 197, 100. Per als dibuixos preparatoris, vegeu també MOJM nús. 234-236, 83 i MOJM núm. 243, 84.

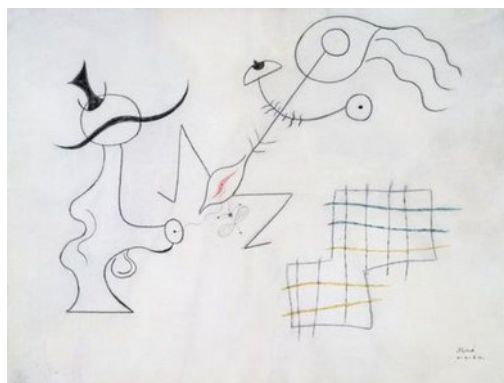
<sup>64</sup>DLD1 núm. 212, 108; DLP1 núm. 96, 88; DLD1 206, 105; DLD1 núm. 208, 106.

<sup>65</sup>DLP1 núm. 189, 151. Gimferrer es refereix a la noció de balançada o equilibri inestable a l'hora de parlar d'obres com *Maternité* (DLP1 núm. 99, 91) o *Portrait de Madame K.* (DLP1 núm. 93, 86). Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 74, 83-88.

## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic



2.7. Joan Miró. *Maternité* (1924)



2.8. Joan Miró. *Sense títol* (1924)



2.9. Joan Miró. *La Piège* (1924)

Així mateix, en algun dels dibuixos es veuen uns petits animalons que arriben a un cos filiforme, també un petit peix que arriba a una estrella, com en *Pastorale*, simulant la unió entre l'òvul i l'espermatozou, com ara aquelles banyes que travessen espirals en el dibuix que duu el mateix títol. Miro havia parlat a Leiris d'òvuls i d'espurnes sortint-ne disparades, que podien ser aquells sols-aranya i també aquelles estrelles de punts. Mentre, Madame B. s'alça imponent en el seu retrat al costat de les lletres M I R A, –femení del cognom de l'artista–, les belles dames angleses passegen, –cal recordar que Dora Bianka s'havia casat a Londres i havia viscut a Austràlia–, i el *Bouquet de fleurs*, esdevé un somriure. I si la dama és anglesa també hi ha d'haver *Le Gentleman*, aquell que diu «yes».<sup>66</sup> Però Miró no oblida l'entorn més pròxim, el del seu renaixement constant, i el configura com a escenari privilegiat tal com ho demostra aquell arbre-persona de *La Piège*, que com el pagès

<sup>66</sup>DLD1 núm. 203, 103; DLP1 núm. 89, 82; DLD1 núm. 217, 111; DLP1 núm. 98, 90; DLD1 núm.220, 112. DLP1 núm. 101, 92; DLP1 núm. 107, 96. Vegeu també MOJM núm. 232, 82, MOJM núm. 241, 84, MOJM núm. 244-245, 85. Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 58-64 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 71-72, 81-82.

de *Paysage catalan*, ensenya el penis i està orinant, –i que podria ser el nen-arbre que s'ha escapat de *La Famille*–, però també aquelles flors i aquells insectes que volen per tot arreu, i que fins i tot es poden convertir en un pit.<sup>67</sup>

Jocs de paraules i dobles sentits; Roussel. Es pot veure, doncs, com el Miró que viu una experiència de la sexualitat, que ja no és aquella tan propera a la «carn», sinó que ho és a la del desig que no cal reprimir, i encara més si aquest s'acaba legitimant a través de la procreació, és aquell que es va allunyant de la realitat per convertir-se en ideograma. Un procés que l'artista realitza a través de les dues figures que hi han sigut des de bon començament: el pagès i la ballarina.<sup>68</sup> A Picasso li havia enviat una postal el 29 de desembre de 1922 on hi havia representat un pagès amb barretina i fumant amb pipa. La barretina torna a aparèixer en aquella postal enviada a Bartomeu Ferrà el 31 de desembre de 1923 en la qual s'hi pot veure un vell pescador amb barretina.<sup>69</sup> Pagesos, pescadors; figures que poden ser a l'origen d'aquell pagès filiforme amb barba, pipa i barretina que tant s'assembla al de *Tête de paysan catalan*, que duu una escopeta a *Paysage catalan*, i que ben bé podria ser el mateix Miró que a vegades també fa de caçador.<sup>70</sup> Poc s'assembla a *El pagès* que quedava mig amagat pels traços impressionistes dels seus inicis,<sup>71</sup> que s'obstinaven a no fer visible una figura que s'ha transformat en un ideograma, tal com demostra també aquell *Paysan catalan à la guitare*, que també porta barba, pipa i barretina, i els altres *Tête de paysan catalan*; el del fons groc, el dels fons blau clar, el del fons blau, i en els quals la pipa ja ha desaparegut.<sup>72</sup>

Dos eixos que es creuen arreu en aquestes obres de 1924 i 1925 que alhora són la parella de ball d'aquells eixos als quals arriba també la ballarina. I si a la *Danseuse espagnole*, encara hi havia una certa corporeïtat, aquesta va desaparèixer en aquella *Danseuse espagnole («olée»)*, per acabar en aquella preciosa *Danseuse II* de cos en forma de cor i col·locada al costat d'una espiral, emergint d'aquell mateix fons blau que el del pagès.<sup>73</sup> La tela, tal com Miró deixa entreveure en una carta a

<sup>67</sup>DLD1 núm. 216, 100; MOJM núms. 253-254, 86.

<sup>68</sup>Per més informació sobre les dibuixos preparatoris referents a la figura del pagès i de la ballarina, vegeu Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 46-47, 78-84 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 82-85.

<sup>69</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Barcelona, 29 de desembre de 1922, dins *Epistolari*, 258; Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Barcelona, 31 de desembre de 1923, dins *Epistolari*, 271.

<sup>70</sup>«Quan fà vent o està plujós em passo tot el dia entre els ceps i els arbres corrent amb l'escopeta per no caçar altra cosa que algún pardal.» Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 18 d'octubre de 1918, dins *Epistolari*, 103.

<sup>71</sup>DLP1 núm. 2, 8.

<sup>72</sup>Les teles corresponents als caps de pagès són: *Tête de paysan catalan* (DLP1 núm. 109, 98), *Paysan catalan a la guitare* (DLP1 núm. 108, 97), *Tête de paysan catalan* (DLP1 núm. 111, 100), *Tête de paysan catalan* (DLP1 núm. 110, 99) i *Tête de paysan catalan* (DLP1 núm. 112, 100-101). Vegeu també MOJM núms. 262-264, 88. Per a una anàlisi d'aquestes obres, vegeu Christopher Green, «Miró's Catalan Peasants», dins *Joan Miró: The Ladder of Escape*, eds. Marko Daniel i Matthew Gale (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2011), 61-68.

<sup>73</sup>DLP1 núm. 94, 86-87; DLP1 núm. 100, 101; DLP1 núm. 123, 109. Vegeu també MOJM núm. 230, 82.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Rosengart de 1980, estaria relacionada amb aquella titulada *Amour*, que s'ha esmentat anteriorment.<sup>74</sup> La ballarina, però, sempre ha estat acompanyada d'altres formes que han evolucionat com ella. I així, s'ha passat d'aquell *Portrait de Madame K.* que feia parella amb la *Danseuse espagnole*, a la *Baigneuse* sobre fons blau que podria acompanyar a la ballarina del cos en forma de cor. Sense oblidar, això sí, aquella *Maternité* que també s'hi relaciona.<sup>75</sup>

En els dibuixos, un cas ben clar, el dia 2 de setembre Miró dibuixa una dona a partir de dos eixos creuats; d'un dels pits cauen gotes, –o potser és un gerro?–, i a la mà hi porta un ram; l'acompanyen una escala i una roda. Miró dedica aquest dibuix a Shipman. El dia 4 de setembre, Miró dibuixa una figura també filiforme i conformada pels dos eixos; la cabellera li oneja; al costat, una roda. És una ballarina.<sup>76</sup> La ballarina al costat de l'espiral; l'espiral desfeta que simula el nu i també el moviment d'una dansa, que potser també és el moviment de l'amor. Un fil amb una «llacet» que s'enllaça amb un cos de dona filiforme coronat per un cap amb una cabellera.<sup>77</sup> Miró i Dora Bianka, Dora Bianka i Miró. Pagès i ballarina surant, i alhora submergits, en aquell espai absolut, fons indeterminat i sense límits, que és el de Mallarmé, –aquell orfebre de les paraules que també exclou el real per retornar fins al fons dels mots–,<sup>78</sup> i que a vegades és groc, d'altres blau, d'altres verd;<sup>79</sup> espais del buit com aquell de *L'Ermitage*, –potser la de Sant Joan del Codolar per aquella postal enviada al pare a Mont-roig des de Cornudella i en la qual es representa, justament, l'interior d'aquesta ermita–,<sup>80</sup> fons groc

<sup>74</sup>Joan Miró, Joan Miró a Siegfried Rosengart, Palma, 5 d'agost de 1980, Arxiu Successió Miró, Palma. Miró va enviar aquesta carta al marxant suís per agrair-li que li enviés una fotografia d'aquesta tela de 1925, que té en gran estima i que creia perduda. En aquesta carta, Miró li explica que la idea d'aquesta obra havia sorgit durant unes vacances de Nadal, mentre observava una ballarina a l'Eden Concert de Barcelona. Allà havia fet uns croquis ràpids que després havia desenvolupat a París, a la rue Blomet. És així que li parla de la línia ascendent i dels cercles que simulen el moviment de la dansa. En la carta, enlloc d'escriure el nom de la tela, hi dibuixa les lletres, unes amb punts i d'altres amb línies i les envolta per una mena de cercle on hi col·loca també un estel i el que podria ser una escala.

<sup>75</sup>DLP1 núm. 93, 86); DLP1 núm. 94, 86-87; DLP1 núm. 104, 94-95; DLP1 núm. 123, 109; DLP1 núm. 99, 91. Vegeu també MOJM núm. 268, 89 i MOJM núm. 277, 90.

<sup>76</sup>DLD1 núm. 208, 106; DLD1 núm. 209, 106-107. Vegeu també MOJM núm. 242, 84.

<sup>77</sup>DLD1 núm. 211, 108; DLD1 núms. 213-214, 109.

<sup>78</sup>Marc Rovira, *Stéphane Mallarmé. Bèstia confinada 17* (Barcelona: Edicions Poncianes, 2020), pròleg.

A la biblioteca personal de Miró hi ha obres com Stéphane Mallarmé, *Poésies* (París: NRF, 1914) i Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (París: NRF, 1914). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>79</sup>Rosalind Krauss, «The Structure», dins *Joan Miró: Magnetic Fields*, 11-38. L'autora es refereix als fons de les teles realitzades entre el 1925 i el 1927, així com a les realitzades a partir dels anys seixanta, com a camps magnètics, tot relacionant-les amb *Les Champs magnétiques* (París: Au Sans Pareil, 1920) de Breton i Soupault, aquell llibret en el qual la protagonista és l'escriptura automàtica com a forma de trencament amb els gèneres literaris tradicionals, acció que Miró hauria realitzat també a través d'aquestes pintures. Krauss es refereix a aquests fons com espais d'associacions infinites de manera semblant al que feien Rimbaud i Mallarmé. També fa referència a l'acostament de Miró al cal·ligrama a través d'Apollinaire, Klee, Picasso, i d'altres autors que l'haurien pogut influir com ara Jarry i Éluard. Sobre els fons mironians, vegeu també Isabelle Monod-Fontaine, «Note sur les fons colorés de Miró (1925-27)», dins *La Naissance du Monde*, 70-75 i Charles Palermo, «Tactile Translucence: Miró, Leiris, Einstein», *October* 97 (estiu 2001): 31-50. En aquest article, l'autor es refereix als fons com a transparències tàctils, associant-les a la presència física d'autor i espectador en la superfície de l'obra.

<sup>80</sup>Joan Miró, Joan Miró a Miquel Miró, Cornudella, 6 d'agost de 1924, dins *Epistolari*, 277.

igual que el *Portrait de Madame B.*, que *Bouquet de Fleurs*, –en el qual s'hi torna a trobar aquell peu de la dóna-làmpada–, i també, que aquell de *Le Renversement*,<sup>81</sup> obra en la qual hi apareixen aquelles interjeccions «AH!! HoO!», que expliquen i alhora enriqueixen l'escena evocant imatges, i que ben bé podrien recordar aquelles «OOOOOOO! OOOOOOOO O!» del poema *Batzec* de Salvat-Papasseït, aquell que tenia a veure amb el monòleg dramàtic de la jove que va a buscar aigua al pou.<sup>82</sup> A Leiris li havia dit: «la bellesa dels astres i de les lletres. Interjeccions, dolor, sorpresa, esglai.»<sup>83</sup> En aquesta obra també hi apareix un pagès dibuixat a partir de línies; el tronc, els braços, les cames, i un cercle amb un bigoti que representa el cap; la pipa, al terra fumejant; la roda, el volcà ardent i aquell «JOUR» del diari que fa de connexió amb moltes obres del moment i que entronca amb aquell Miró que com a artista fa servir el francès, i que quan surt va vestit com un dandi, i que potser fins i tot porta uns guants com ara aquell que apareix en dibuixos com *Le Vent*.<sup>84</sup>



2.10. Joan Miró. *Tête de paysan catalan* (1925)



2.11. Joan Miró. *Danseuse II* (1925)

Miró pagès, Miró gentleman, l'obra com a espai altre en el qual s'elabora el «si» mateix com a veritat en primera persona. I si l'obra de Roussel és ell mateix escrivint els seus llibres, l'obra de Miró és ell mateix creant les seves obres, unes obres en les quals reflexiona sobre amor, passió i desig, i uns cossos quasi bé incorporis que no poden patir aquella violència de la carn. Per això

<sup>81</sup>DLP1 núm. 102, 93; DLP1 núm. 98, 90; DLP1 núm.101, 92); DLP1 núm. 103, 94. Vegeu també MOJM núms. 247-248, 85, MOJM núm. 250, 85 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 51-56.

<sup>82</sup>Bohn, *The aesthetics of visual poetry*, 143-144. Poema publicat, pòstumament, a *Óssa menor*, el 1925.

<sup>83</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 31 d'octubre de 1924, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 292. Vegeu també LBMC, 318, fig. 1.

<sup>84</sup>DLD1 núm. 223, 122.

## *II. Llenguatges d'un desig problemàtic*

aquell ull a tot arreu que vigila. Miró, com Roussel, és l'inventor d'una maquinària que es lliga a les associacions, més que no pas a la inspiració. És així que la descoberta de l'espai del llenguatge, lloc de l'impossible i alhora de l'ésser, tant de Roussel com de Mallarmé, és la descoberta d'una terra promesa de la qual Miró n'esdevindrà ocupant.<sup>85</sup> I és que com Roussel, es pot identificar amb l'obra creada i esdevenir sord a tota demanda exterior, la de la norma, i així situar-se «fora del món» pel que fa al desig.

---

<sup>85</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 395-400, pf. 18.

### 3. Miró, surrealista en el primitiu

A mitjans de gener de 1925 Miró retorna a la rue Blomet amb la seixantena d'obres en les quals ha treballat la temporada d'estiu-tardor de 1924. Acaba *Tête de paysan catalan* i *Carnaval d'Arlequin*, començades a París la primavera anterior, així com *Dialogue d'insectes* i *Paysage*, molt probablement començades l'hivern anterior a Catalunya.<sup>1</sup> En comú tenen aquella semblança a *La Terre labourée*, aquella obra de les presències fantàstiques, una semblança que ara es subratlla, sobretot, a través dels insectes i els petits animalons. No hi ha trencament, doncs, i és que aquesta tela connecta amb aquelles distopies de Sade i Bosch anteriorment esmentades, en les quals la realitat objectiva i la interpretació subjectiva tenen el punt de trobada en la metamorfosi. En aquest sentit, Green identifica en Miró dues maneres de fer pel que fa a les obres d'aquest moment, una, la de *La Terre labourée*, més lligada a la metàfora i la metamorfosi; l'altra, la d'obres com *Le Baiser*, més difícil i ambigua, que es vincularia a un signe que s'aproxima a l'escriptura i que es combina amb una escriptura que s'aproxima al «no verbal».<sup>2</sup> A Raillard, Miró li va dir sobre aquesta obra: «Per mi, el gest té una importància enorme. A “El petó”, hi ha un home que fa un petó a una dona, els llavis s'ajunten en un signe roig, i després tot un puntejar. I uns cabells.»<sup>3</sup>

Una altra lectura possible és la que ofereix l'aproximació a través de la perspectiva de Miró com a persona que fa experiència de la sexualitat i del desig, i segons la qual, les primeres correspondrien a aquelles pròpies d'un individu travessat pel desig i una certa violència de la carn, –i a les quals es podrien afegir obres com ara *La Piège* o *La Statue*–,<sup>4</sup> i les segones, espais de llenguatge en els quals feia acte de presència un Miró que desitjava sense els tràfecs d'aquella violència de la carn. Amb tot, amb obres com *Carnaval d'Arlequin*, es demostra que les maneres de fer es barrejaven i generaven espais híbrids. Miró, com Sade, transitava entre la sang i el sexe amb un discurs proper a la bogeria en el qual llenguatge i el desig es reunien mentre es feia evident la violència de la carn

<sup>1</sup>DLP1 núm. 109, 98; DLP1 núm. 115, 104-105; DLP1 núm. 114, 103; DLP1 núm. 113, 102). Vegeu també MOJM nús. 260-262, 87-88, MOJM núm. 252, 86 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 86-88.

<sup>2</sup>DLP1 núm. 88, 80-81; DLP1 núm. 96, 88; Green. «El darrer i el primer pintor», 62-63.

<sup>3</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 56.

<sup>4</sup>DLP1 núm. 97, 89; DLP1 núm. 139, 120, Vegeu també MOJM núm. 329, 101, DLD1 233, 119 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 97-99.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

talment com en una representació barroca, i com Roussel creava espais en els quals podia practicar amb la irracionalitat del llenguatge per crear un subjecte de desig no atrapat per les normes, que fins i tot podia ser juganer.



3.1. Joan Miró. *Carnaval d'Arlequin* (1924-1925)

És així que Miró, seguint el que sembla una espècie de monòleg interior com fan els personatges de Dostoievski o Joyce, representa en aquesta obra, –i sense preocupar-se massa pel color descriptiu, la perspectiva o els volums–, una estança desordenada i inquietant, amb una taula i una petita finestra a la part superior dreta. Hi apareixen barrejats i surant, un univers de motius i personatges inconnexos, distribuïts de manera arbitrària i en una aparent desunió amb el fons i el terra. És un espai que parla de somni, d'al·lucinacions i que alhora és pròxim a aquell mateix decorat que hi ha a *La Famille*, tot i que ara, enlloc d'haver-hi una família, està ple d'animalons, objectes i éssers fantàstics.<sup>5</sup> La similitud és recordada per la finestra, tot i que l'ull ara s'ha desplaçat al peu d'aquella escala que ara és a la banda esquerra. Força a prop hi ha el personatge que dona nom a la composició, l'arlequí de cap blau i vermell amb barba i un gran bigoti, i cos en forma de guitarra, que està fumant amb pipa i que porta una mena de barret en forma de serpentina. També hi ha l'autòmat de cap groc, molt semblant a un pollastre, que porta una bandera espanyola i una guitarra, mentre l'envolten les notes musicals que van sorgint d'aquesta. Mentrestant, un ocell amb les ales blaves va sortint de dins d'un ou. No és l'únic animal ja que la pintura n'està plena; també hi ha un peix sobre la taula, ocells que volen i molts insectes –com aquella papallona que surt de dins d'un dau–, així com aquell parell de gats que juguen amb un cabdell de llana.

<sup>5</sup>DLD1 núm. 197, 100.

Val a dir que moltes de les formes que configuren els cossos d'aquests personatges són semblants a aquella mena de tubs que tant poden recordar a una serp, com al fum que surt d'una pipa, i que ja apareixien a *La lampe à pétrole*, el *Portrait de Madame K.* o a la *Danseuse espagnole*.<sup>6</sup> També hi ha l'element filiforme i els petits autòmats, així com el bigoti, la roda, i l'escala. I és que Sade i Roussel no estan tan allunyats, i si és ben cert que el Marquès pot ser vist com un Bosch modern, també pot ser vist com un clar antecessor de Mallarmé o un còmplice de Borges pel que fa als jocs de llenguatge, i com Roussel, oferir l'espai d'una obra totalment autònoma. En aquest sentit, *Carnaval d'Arlequin* és com una mena de síntesi, i per això no ha d'estranyar la referència a Picasso amb aquell arlequí; i és que tal com explica Martí Rom, el 1923 Picasso treballava en la sèrie dels arlequins asseguts, aquells per als quals feia de model Jacint Salvadó, dibuixant mont-rogenic, que també havia fet de model per a Derain.<sup>7</sup>

A Permanyer, Miró li va explicar el següent sobre aquesta obra:

El vaig pintar al meu taller de la rue Blomet. Els meus amics d'aleshores eren els surrealistes. Vaig intentar de plasmar les al·lucinacions que em produïa la fam que passava. No és pas que pintés el que veia en somnis, com propugnaven aleshores Breton i els seus, sinó que la fam em provocava una mena de trànsit semblant al que experimentaven els orientals. Aleshores realitzava uns dibuixos preparatoris del pla general de l'obra, era per saber on havia de col·locar cada cosa. Després d'haver meditat molt el que em proposava de fer, vaig començar a pintar, i sobre la marxa introduïa tots els canvis que creia convenients. Reconec que El Bosco m'interessava molt, però quan treballava en el 'Carnaval' no hi pensava. A la tela apareixen ja elements que es repetiran més endavant en altres obres: l'escala, que és la de la fugida i de l'evasió, però també la de l'elevació; els animals i sobretot els insectes, que sempre m'han interessat molt; l'esfera fosca que apareix a la dreta és una representació del globus terraqüi, perquè aleshores ja m'obsedia una idea: «Haig de conquerir el món!»; el gat, que sempre era al meu costat mentre pintava. El triangle negre que apareix a la finestra representa la torre Eiffel. Mirava d'aprofundir el costat màgic de les coses. Per exemple, la col·li-flor té una vida secreta, i això era el que a mi m'interessava i no pas el seu aspecte exterior.<sup>8</sup>

A Dupin li va dir que menjava poc i malament, i que la fam li produïa al·lucinacions, unes al·lucinacions que li donaven idees per a les seves pintures, i així omplia quaderns de dibuixos que li servien com a punt de partida per als quadres. També li va explicar que una vegada que Arp

<sup>6</sup>DLP1 núm. 91, 84, DLP1 núms. 93-94, 86-87.

<sup>7</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 153-158; Raillard, *El color dels meus somnis*.

<sup>8</sup>Permanyer. «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 190.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

l'havia anat a veure, havia compartit amb ell alguns raves, que era l'únic que tenia.<sup>9</sup> A Raillard, a qui va aclarir que allò que es veia per la finestra era la torre Eiffel, li va explicar: «Quan vaig fer “El carnaval de l'Arlequí” vivia a la rue Blomet, i en aquell moment jo no menjava, i de no menjar tenia al·lucinacions. [...] No estava pas en un estat moral tràgic. Encara que no mengés, em divertia molt en aquella època.»<sup>10</sup> Poc abans li havia explicat que tot allò no tenia res a veure amb el son hipnòtic de Desnos: «Les sessions amb Desnos m'interessaven molt. El vaig veure dormir amb un son provocat, però tot allò em causava un cert neguit. Ni allò, ni les drogues. El somni és en la meua vitalitat, i no pas als marges, provocat. Mai.»<sup>11</sup>

Anys més tard d'haver pintat el quadre, el 1938, Miró va compondre un text poètic en francès sobre aquest quadre, que deia:

La troca de fil desfeta pels gats vestits d'arlequí fumera que s'entortella i apunyala les meves entranyes à l'època de fam de la qual van néixer les al·lucinacions enregistrades en aquest quadre belles florescències de peixos en un camp de roselles anotades damunt la neu d'un paper frement com la gorja d'un ocell en contacte amb un sexe de dona en forma d'aranya amb potes d'alumini en tornant a casa meua al vespre al 45 rue Blomet xifra que no té res veure que jo sàpiga amb el 13 que sempre ha exercit una enorme influència sobre la meua vida a la claror d'un llum de petroli bells malucs de dona entre el ble de budell i tija amb una flama que projectava noves imatges damunt la paret emblanquinada amb calç en aquella època jo havia arrencat un clau del pas clavetejat i me l'havia posat a l'ull en forma de monocle gentleman d'orelles fascinades en dejú per la gràcia d'un vol de papallones arc del cel musical ulls que cauen com una pluja de lires escala per a evadir-se del fastig de la vida bala que es clava al terra drama repugnant de la realitat música d'una guitarra estels fugaços que travessen l'espai blau per anar-se a clavar en forma d'agulla al cos de la meua morena que se submergeix en l'Oceà fosforescent tot descrivint un cercle lluminós.<sup>12</sup>

<sup>9</sup>Miró, «Souvenir de la rue Blomet», 314. Aquest episodi amb Arp segurament es va produir quan ja vivia a la rue Tourlaque.

<sup>10</sup>Raillard, *El color dels meus somnis* 55.

<sup>11</sup>*Ibid.*

<sup>12</sup>Text poètic 1938, FJM 1541, FJM 1543a, FJM 1543b, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983, 192-193*. Publicat a Joan Miró, «L'écheveau de fil...», *Verve* 1, núm. 4 (gener-març 1939): 85. Original en francès: «L'écheveau de fil défait par les chats en arlequin fumée s'entortillant et poignardant mes entrailles à l'époque de famine qui donna naissance aux hallucinations enregistrées sur ce tableau belles floraisons de poissons sur un champ de coquelicots notés sur la neige d'un papier frissonnant comme la gorge d'un oiseau au contact d'un sexe de femme en forme d'araignée au pattes d'aluminium en rentrant chez moi le soir au 45 rue Blomet chiffre que n'a rien à voir que je sache avec le 13 qui à toujours porté une énorme influence sur ma vie à l'éclairage d'une Lampe à pétrole belles hanches de femme entre la mèche des boyaux et tige avec une flamme qui projetait des nouvelles images sur le mur peint à la chaux à cette époque j'avais arraché un clou du passage clouté que j'avais mis en forme de monocle a mon œil gentleman dont les oreilles fascinées à jeûne par la grâce d'un vol de papillons arc en ciel musical yeux qui tombent comme une pluie de lyres échelle pour s'évader du dégoût de la vie balle qui cogne le plancher drame éœurant de la réalité musique d'une guitare étoiles filantes qui traversent l'espace bleu, pour aller s'épingler sur le corps de ma

Quan Miró arriba aquell gener de 1925 a París s'han produït alguns canvis; i és que l'any anterior, cap a finals de setembre o començaments d'octubre, Breton havia visitat a Masson abans de publicar el 15 d'octubre el *Manifeste du surréalisme*; cosa que va propiciar que els components de la rue Blomet, que tenien interessos similars, no triguessin a integrar-se en el grup.<sup>13</sup> Així mateix, l'1 de desembre, havia aparegut *La Révolution surréaliste*, revista que substituïa *Littérature*, i des de la qual es difonia el pensament dels surrealistes. En aquesta revista hi havia un text de Max Morise, – en què, com Miró havia fet en aquella carta a Leiris de l'agost –, feia referència a les pintures com a «X».<sup>14</sup>

Pel que fa a Miró, Masson va explicar que quan feia poc que es coneixien li havia demanat si calia anar a veure a Picabia o a Breton, pregunta a la qual ell havia respost: «Picabia no, és ja el passat; Breton sí, és el futur.»<sup>15</sup> Però Miró no l'havia anat a veure, i abans del 10 de febrer, Aragon, Éluard i Naville van a visitar-lo al taller, visita de la qual en surten astorats.<sup>16</sup> Miró està desanimat, però el 10 de febrer escriu a Picasso per dir-li que la visita que li havia fet aquell matí li ha anat molt bé, ja que abans d'anar-hi tenia moltes idees negres que havia pogut dissipar gràcies a ell. En aquesta carta aclareix que no li fan por les dificultats i que prefereix viure entre les tenebres i descobrir un raig de sol, que no pas viure com tots els joves, envoltats d'una llum artificial prestada per les llums de neó, i per això té necessitat de treballar de nou.<sup>17</sup>

---

brune qui plonge dans l'Océan phosphorescent en décrivant un cercle lumineux.» Vegeu també MOJM núms. 779-781, 202-203.

<sup>13</sup>LBMC, 317; Massot, *Joan Miró*, 289. Aquest autor especifica que aquesta visita es va produir el dia 2 d'octubre. Vegeu també Leiris, «45, rue Blomet», 12, 14 i Masson, «45, rue Blomet», 83. Massot explica que Max Jacob va reaccionar furiós davant l'aparició del manifest, ja que considerava que moltes de les idees expressades provenien de coses que havia fet ell, tal com explicava en una carta a Jouhandeau: «M'he passat la vida treballant així i és ell qui es beneficia d'aquest descobriment per haver-lo decorat amb una paraula que és d'Apollinaire.» Max Jacob, Max Jacob a Marcel Jouhandeau, Saint-Benoît, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 288. A la biblioteca personal de l'artista, entre les moltes obres que hi ha de Breton, es troba: André Breton, *Manifeste du surréalisme; Poisson soluble* (Paris: Éditions du Sagittaire, 1924). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>14</sup>Max Morise, «Les yeux enchantés», *La Révolution surréaliste*, núm. 1 (1 de desembre de 1924): 27, citat a LBMC, 318. Vegeu també II, cap. 2, nota 8.

<sup>15</sup>Masson, «A Joan Miró pour son anniversaire», 86. Original en francès: «Picabia non, c'est déjà le passé; Breton oui, lui c'est l'avenir.»

<sup>16</sup>Louis Aragon, «Barcelona à l'aube», *Les Lettres françaises*, 11 de juny 1969, 1, citat a LBMC, 319.

<sup>17</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 10 de febrer de 1925, dins *Epistolari*, 280. A LBMC, 318-319. fig. 4, s'hi reproduceix una imatge d'aquesta carta.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Al cap d'uns dies de la visita dels tres surrealistes, hi va André Breton que pot contemplar teles anteriors, les quatre obres que Miró té previst acabar aquell hivern, i la seixantena d'obres que l'artista ha portat des de Catalunya.<sup>18</sup> A Trabal, Miró li va explicar sobre aquestes visites:

Vaig rebre la visita d'En Breton, d'Éluard, que em van fer l'efecte d'uns revolucionaris, però dins el més mansoi tradicionalisme. Tots dos s'esveraren i quedaren molt desorientats. En canvi, hi hagueren En Benjamin Péret i En Robert Desnos que es posaren al meu costat obertament, en tot. I al cap d'un quant temps l'americà Evans Schipman [sic] em dugué a casa en Jacques Viot, que era en aquella època el gerent de la Galeria Pierre, que s'acabava d'inaugurar. En Viot és un aventurer genial al qual tinc una admiració extraordinària, i una gran estimació. De seguida d'haver vist la meua pintura m'invità a sopar i mentre sopàvem ja em proposà un contracte molt noble.<sup>19</sup>

I efectivament, Viot li proposa ser el seu marxant, i el mes d'abril, ja signen el contracte.<sup>20</sup> De fet, és quan Viot entra en escena, que comencen les vendes de les seves obres, sobretot entre els surrealistes, i que es prepara aquella exposició a la Galerie Pierre, que esdevindrà entre el 12 i el 27 de juny, i que serà un gran esdeveniment.<sup>21</sup> Miró va explicar a Raillard: «En aquell moment Max Ernst i jo havíem signat un contracte amb Jacques Viot. Ens donava mil cinc-cents francs al mes. Era poc. Tot just n'hi havia per a comprar teles i subsistir.»<sup>22</sup> Del prefaci per a aquella exposició se n'encarrega Benjamin Péret, que escriu una mena de conte poètic titulat «Les Cheveaux dans les Yeux», en el qual assenyala els dots visionaris de Miró,<sup>23</sup> i tots els surrealistes signen la invitació. Miró envia cartes a molta gent convidant-los; entre ells Picasso, Rosenberg i Picabia.<sup>24</sup> El darrer li respon que no hi serà, però que ja es coneixeran quan torni, Rosenberg li diu que no hi podrà assistir, Picasso no hi anirà, ni tampoc Masson, que serà a Antibes, però el malagueny hi envia una cobla de sardanes per entretenir la gent que s'espera al carrer. Hauria sigut en aquesta exposició que

<sup>18</sup>LBMC, 320. El 10 de febrer Breton escriu a Simone que està impacient per veure les obres de Miró i fa referència a la visita que li han fet Aragon, Éluard i Naville, incapaços d'emetre una opinió decisiva sobre l'obra de l'artista català. André Breton, André Breton a Simone Breton, París, 10 de febrer de 1925, citat a LBMC, 319.

<sup>19</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

<sup>20</sup>LBMC, 319.

<sup>21</sup>*Ibid.*, 320. Exposició «Joan Miró», Galerie Pierre, del 12 al 27 de juny de 1925, organitzada per Jacques Viot. El prefaci és de Benjamin Péret i es titula «Les Cheveaux dans les Yeux». Miró hi va presentar setze pintures del període 1921-1923 i catorze dibuixos fets durant l'estiu i la tardor de 1924. A LBMC, 321 fig. 3-5, s'hi reproduïxen la invitació, el catàleg de l'exposició i el prefaci de Péret.

<sup>22</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 118.

<sup>23</sup>Benjamin Péret, «Les Cheveaux dans les Yeux», dins LBMC, 321, fig. 5.

<sup>24</sup>LBMC, 320. El 10 de juny Miró va enviar diverses cartes amb relació a la seva exposició. N'envia a Picasso, a Léonce Rosenberg i a Picabia. Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 10 de juny de 1925, dins *Epistolari*, 283; Joan Miró, Joan Miró a Francis Picabia, París, 10 de juny de 1925, Francis Picabia, Francis Picabia a Joan Miró, 14 de juny de 1925 i Léonce Rosenberg, Léonce Rosenberg a Joan Miró, París, 14 de juny de 1925, citats a LBMC, 320-321. Vegeu també II, cap. 1, nota 112.

Leiris hauria comprat la *Baigneuse*, aquella tela que no va acabar d'agradar mai al seu sogre, Kahnweiler, que la despenjava de la paret cada vegada que hi passava per davant.<sup>25</sup>

És a través d'un text de Viot de 1936, per a *Cahiers d'art*, que es fa evident el procés d'autoestilització al qual Miró es va lliurar aquella nit, i que va sorprendre a aquells que buscaven lligar l'obra amb l'aparença de l'artista. Viot va explicar que Miró havia fet un gran esforç de coqueteria per aquella inauguració que havia començat a les 12 de la nit al 13 de la rue Bonaparte, que era on hi havia la Galerie Pierre. I és que aquella jaqueta rivetejada, els pantalons grisos, les polaines blanques i aquella acurada cortesia xocaven del tot amb les teles penjades, –o almenys això semblava–. Miró era aquell que es preocupava força per com anava vestit i tenia debilitat pels rellotges de polsera, Miró era aquell home concentrat que vigilava per no perdre cap pas mentre ballava el tango a Montmartre amb una dona més alta,<sup>26</sup> Miró era aquell que ara ja no patia mentre s'inventava en les teles com a subjecte de desig. Sobre aquell dandisme Raillard li va dir: «L'any 1925 éreu conegut pel vostre dandisme, sempre de vint-i-un botons.»<sup>27</sup> I ell va respondre: «No ho feia expressament. Haig d'anar ben afaitat, si no, em sento malament, incòmode.»<sup>28</sup> Era la seva manera de construir-se.

L'exposició de Miró provoca molt d'enrenou, i la premsa se'n fa ressò.<sup>29</sup> A França, la de caire més tradicional, encapçalada per Vauxcelles, Charensol i Florent Fels, es mostra crítica. Aquest darrer, per exemple, evoca els noms de Hyeronimus Bosch i del *douanier* Rousseau, i es lamenta d'haver perdut un pintor que prometia.<sup>30</sup> A Catalunya, l'exposició no es gaire ben rebuda; Ràfols en l'article «El pintor Joan Miró» publicat al *D'ací i d'allà* d'agost, lamenta que Miró hagi deixat enrere els paisatges i té por que el grup dels surrealistes francesos l'acabin espatllant.<sup>31</sup> Junoy, des de *La Veu de Catalunya* del 9 de juliol de 1925, celebra l'èxit de Miró, amb qui comparteix la visió del catalanisme internacional, malgrat les finalitats del seu art, –diu Junoy–, no s'adiguin amb les

<sup>25</sup>DLP1 104, 94-95; LBMC, 320-321; Massot, *Joan Miró*, 306.

<sup>26</sup>Jacques Viot, «Un ami: Joan Miró», *Cahiers d'art*, núm. 8-10, 1936, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 279-280. Versió en castellà de l'original en francès.

<sup>27</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 137.

<sup>28</sup>*Ibid.*, 137.

<sup>29</sup>Vegeu LBMC, 320-321, Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 70-73, 143-153.

<sup>30</sup>Florent Fels: «Chronique artistique: Les expositions», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 11 de juliol de 1925, 5, citat a LBMC, 321.

<sup>31</sup>Josep F. Ràfols, «El pintor Joan Miró», *D'ací i d'allà* 15, núm. 92 (agost 1925): 243, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1001749](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001749). Miró en una carta a Ràfols de novembre de 1925, fa referència a aquest article, i li diu «Ni un instant lluny del cor (com vos dieu a el d'Ací d'Allà).» Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 15 de novembre de 1925, dins *Epistolari*, 294.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

tendències catalanes.<sup>32</sup> Per la seva banda, Carles Soldevila a *La Publicitat* del 3 de juliol explica que no havia pogut transcriure de manera completa el prefaci de Péret perquè la pudorosa societat barcelonina no li ho hauria perdonat.<sup>33</sup>

El 2 de juliol, abans de tornar cap a Catalunya, Miró va al banquet en honor de Saint-Pol-Roux organitzat pels surrealistes a la Closerie des Lilas. Allà, a més dels incidents violents i la intervenció de la policia, Leiris hauria cridat «À bas la France», Ernst «Vive l'Allemagne» i Miró «À bas la Méditerranée», evidenciant una manera força diferent de fer d'aquella en la qual, des de Caldetes, lloava la bellesa de la mar Mediterrània.<sup>34</sup> A Raillard li va explicar: «Vaig cridar-ho perquè ens aclaparava tota aquella gent que ens omplia el cap amb la Mediterrània, el “noucentisme”, l'equilibri, la mesura i tot allò. No volia ser presoner d'aquella mentalitat, amb tot allò que tenia d'aturat, de mort.»<sup>35</sup> Miró s'apartava cada vegada més d'aquells ideals noucentistes, tal com demostra aquella carta enviada a Gasch el 28 de setembre, en la qual l'artista responia al crític sobre la seva vida i la seva obra: «La primera ha canviat radicalment, tan al punt de vista moral com material. [...]. Aixó, junt amb la venda d'obres anteriors a la firma del contracte, em permet viure lllargament, amb medis independents, i portar la vida d'alta freqüentació que de cada dia em veig mes obligat a portar –No es el but de l'artista, viure com un ermità per fer coses al cap d'avall gens provocatives– Sempre será mes revoltant un home vestit de smoking fen o dihent coses agressives.»<sup>36</sup> Agressivitat i provocació dadaistes que es barregen amb aquella voluntat de poder i aquella afirmació de la vida que demanen deixar enrere els valors més tradicionals; en aquesta carta, però, la referència a la cultura física no hi manca, ni el veure's ell mateix com a integrant d'una família burgesa en la qual el que compta és guanyar diners. Miró, no obstant, deixa ben clar que el menyspreu al diner només l'aparca per l'audàcia i l'autoritat que implica el fet de tenir-ne. Gasch havia enviat una carta el 18 d'agost a Miró en la qual li explicava el ressò de la seva exposició en la premsa catalana i li oferia els seus serveis.<sup>37</sup> D'aquesta manera el crític va passar a ser un dels destinataris privilegiats de les cartes de Miró, alhora que es convertia en un dels seus principals promotors i defensors; Miró, per a ell, però també per a d'altres avantguardistes i defensors de la

<sup>32</sup>Josep Maria Junoy, «Les Idees i les Imatges: El testimoni artístic d'en Joan Miró», *La Veu de Catalunya*, 9 de juliol de 1925, 5, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1259457](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1259457).

<sup>33</sup>Carles Soldevila, «Full de dietari: El pintor Miró a París», *La Publicitat*, 3 de juliol de 1925, 1, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1462073](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1462073).

<sup>34</sup>LBMC, 321; Massot, *Joan Miró*, 310-314 Vegeu també Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Caldetes, 31 de gener de 1915, dins *Epistolari*, 43-45.

<sup>35</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 87.

<sup>36</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 28 de setembre de 1925, dins *Epistolari*, 286.

<sup>37</sup>Sebastià Gasch, Sebastià Gasch a Joan Miró, Barcelona, 18 d'agost de 1925, citat a LBMC, 321. Versió en francès de l'original en català. Miró va contestar aquesta carta el 12 de setembre. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Reus, 12 de setembre de 1925, dins *Epistolari*, 284.

modernitat, com ara Foix, Cassanyes o Dalí, era tot un emblema, ja que representava tot allò per al qual calia batallar en el panorama artístic català.<sup>38</sup>

L'artista havia arribat a Mont-roig a primers de juliol, i esperonat per l'enrenou de la seva exposició a París, havia començat a treballar tan intensament com l'estiu anterior. A Gasch en aquesta mateixa carta de setembre li escriu: «Jo treballo moltíssim. Tornaré a Barcelona amb una seixantena de teles; algunes d'elles de gran tamany, que m'han exigit l'ajuda d'una escala per treballar-hi. [...] Com pot veure aquest hivern podrem començar una bona ofensiva.»<sup>39</sup> El que és cert és que moltes obres en les quals treballa durant aquella campanya, que durarà fins a mitjans de novembre, tenen molt d'aquell llenguatge filiforme, així com el toc lligat a la «sorpresa» dadaïsta i als jocs de llenguatge que ja hi havia en les teles i dibuixos de l'estiu anterior. Entre les primeres obres que realitza hi ha l'enigmàtica pintura-poema *Photo ceci est la couleur de mes rêves*, així com *Le Gendarme* i *Tête de paysan catalan*.<sup>40</sup>

Leiris, el 4 de juliol havia anotat en el seu *Journal* aquella observació de Tual: «La pintura de Miró és el camí més curt d'un misteri a un altre.»<sup>41</sup> En aquest sentit, Barbara Rose relaciona la primera d'aquestes obres amb la moda dadà per la fotografia i la impossibilitat física de fotografiar els somnis,<sup>42</sup> i Rowell amb *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, pels seus espais. I és que segons aquesta autora, el mot «Photo» actuaria com un cal·ligrama, una imatge-idea, feta amb la cal·ligrafia d'aquell qui vol evocar la copia impresa, com si es tractés d'una reproducció del

<sup>38</sup>Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 58-71. Vegeu també Pilar Parcerisas, ed., *Miró, Dalmau, Gasch; L'aventura per l'art modern, 1918-1937* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993) i Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 86-96.

<sup>39</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 28 de setembre de 1925, dins *Epistolari*, 286. En una carta del 10 d'octubre li diu que ha embalat trenta-cinc teles, algunes d'elles molt grans i que per Nadal tornarà a acabar les vint-i-cinc que deixa, i que ell i en Cassanyes les podran veure. Tal com explica en aquesta carta, Miró marxarà cap a París perquè Viot l'ha reclamat per a les exposicions que hi ha programades. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 10 d'octubre de 1925, dins *Epistolari*, 290.

<sup>40</sup>DLP1 núm. 147, 124-125; DLP1 núm. 127, 112-113; DLP1 núm. 112, 100-101; LBMC, 322. Les teles realitzades des d'aquest moment fins al 1927, i exceptuant les que es coneixen com a *Paysages imaginaires*, que van ser realitzades durant els estius de 1926 i 1927, correspondrien a la sèrie que Dupin va anomenar «pintures de somni». Miró farà els dibuixos preparatoris en el Carnet Mont-roig (FJM 591-668 i 3129-3130), el Carnet Moreaux (FJM 558-570 i 579-590) i el Carnet «Cahier Maison R. Charmo» (FJM 697-743), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En quasi bé tots els esbossos d'aquest moment Miró va inscriure les lletres «A», «B», «C», «D», «E» i «F<sup>2</sup>» que permetrien ordenar-los cronològicament, essent els dibuixos amb la inscripció «F<sup>2</sup>» els que hauria fet entre finals de 1925 i començaments de 1926. Vegeu MOJM 87-101. De tota manera, Miró li va explicar a Picon que la «A» inscrita en el dibuix preparatori de *La Sieste* (DLP1núm. 119, 107) es referia al color, i volia dir «Atzur». Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 77.

<sup>41</sup>Michel Leiris, *Journal 1922-1989* (París: Gallimard, 1992), 103, citat a LBMC, 320. Original en francès: «La peinture de Miró est le plus court chemin d'un mystère à un autre.»

<sup>42</sup>Rose, «Miró in America», 16.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

color dels seus somnis, un color que no és cap altre que el blau.<sup>43</sup> Miró va dir a Raillard que l'obra havia sorgit de la idea d'una fotografia, i que estava més en la línia de Picabia que no pas de Breton.<sup>44</sup> Val a dir, però, que en aquesta obra no hi ha cap dels elements que Miró ha enumerat en aquell text dedicat al *Carnaval d'Arlequin*; el llum de petroli, les aranyes, el monocle, el gentleman, l'escala, la guitarra, les papallones, els arcs de Sant Martí, els gats, la neu, les roselles i els peixos. La taca blava, en canvi, recorda d'alguna manera aquella mena de taca-sol de *La Sieste*,<sup>45</sup> obra de fons blau clar que forma una estranya parella amb *Le Gentleman*, per aquell dotze compartit. Un dels elements que criden més l'atenció de *La Sieste* és un cercle de punts al qual arriba una mena de banyista filiforme i minúscula.



3.2. Joan Miró. *La Sieste* (1925)



3.3. Joan Miró. *Le Gendarme* (1925)

Potser és aquella morena de la qual parla en aquell text dedicat al *Carnaval d'Arlequin*, aquella que neda en l'oceà descrivint cercles lluminosos. No és l'única tela en la qual hi apareix la platja, ja que també apareix en aquella en què es pot llegir «sable», i en una altra sense títol molt semblant a *La Sieste*. Ambdues connecten amb l'estètica de *Photo ceci est la couleur de mes rêves* i alhora amb la de *Le Placeur du music-hall*, aquell personatge que sembla que porti monocle.<sup>46</sup> En comú entre *La Sieste* i *Le Gendarme*, aquella mena de taca blanquinosa allargassada, amorfa, qui sap si feta de

<sup>43</sup>Stéphane Mallarmé, «Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard», *Cosmopolis*, 1 de maig de 1897; Rowell, «The Poetics», 60-61.

<sup>44</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 69.

<sup>45</sup>DLP1 núm. 119, 107. En els dibuixos preparatoris es pot veure el procés de decantació de la realitat efectuat per Miró. Vegeu MOJM núms. 269-270, 89, Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 68-69, Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 75-77 i Martí Rom; *Pal de ballari*, 196-199.

<sup>46</sup>DLP1 núms.153-154, 129; DLP1 núm. 119, 107; DLP1 núm. 147, 124-125; DLP1 núm. 124, 110.

fum, –del fum que surt de la pipa que porta el pagès català?–, que serveix per representar els cossos de moltes de les teles d'aquell moment. Potser té a veure amb allò que Breton, citant a Baudelaire, havia dit en el «Manifest du surréalisme» sobre les imatges que són com les produïdes per l'opi que l'home no evoca i que apareixen en forma espontània perquè la raó ha deixat de governar el pensament–;<sup>47</sup> Masson havia explicat que en aquelles reunions de la rue Blomet fumaven opi de tant en tant.<sup>48</sup>

És durant aquell estiu i aquella tardor, que Miró comença a investigar aquestes formes en aquells dibuixos preparatoris sobre fumadors que conformaran un grup de teles anomenades *Tête de fumeur*.<sup>49</sup> També són les formes que hi ha en unes teles dedicades a l'amor, als amants i al coit; home i dona que s'estimen i s'uneixen com si fossin Adam i Eva.<sup>50</sup> Els fons blaus dels caps de fumadors i de *La Sieste*, contrasten amb els fons marronosos que hi ha en teles com l'anteriorment citada *Le Gendarme* o en aquelles en les quals apareixen mans i peus gegants, que sovint també tenen aquesta tonalitat de fons.<sup>51</sup> Aquest és també el color de pintures-poema com *Bonheur d'aimer ma brune* o *Le corps de ma brune*,<sup>52</sup> pintures que fan referència a aquella morena que nedava a l'oceà, i que l'estiu anterior era rossa; la rossa s'havia convertit en morena, o és que sempre havia sigut morena i Miró havia estat jugant? L'artista encara està enamorat, les seves teles són plenes de parelles i d'al·lusions a l'amor, tal com es pot veure en *Le Repas des fermiers*, obra en què l'estètica filiforme predomina, i que segons com, també pot semblar aquella *Parade amoureuse* de Picabia passada pel sedàs orgànic de Klee.<sup>53</sup> Amb tot, el llenguatge, en algunes d'aquestes obres és diferent, sobretot per aquelles formes blanquinoses que hi ha arreu, i que a vegades es converteixen en una mena de serps allargassades. També hi ha aquells fons foscos de tons grisos, negres i marrons, i els jocs amb les lletres i les interjeccions s'han transformat en jocs amb les paraules i amb les frases completes i inconnexes. Sembla com si Miró, en aquell donar-se forma constant, hagués afegit una capa més.

<sup>47</sup>André Breton, «Manifeste de surréalisme», dins *André Breton: Œuvres complètes*, ed. Marguerite Bonnet, vol. 1 (París: Gallimard, 1988), 337.

<sup>48</sup>Masson, «45, rue Blomet», 81.

<sup>49</sup>DLP1 núms. 133-138, 116-119; DLP1 núm. 151, 128.

<sup>50</sup>DLP1 núms. 129-132, 114-115. Vegeu també Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 92-97.

<sup>51</sup>DLP1 núm. 150, 128; DLP1 núm.159, 132-133; DLP1 núm. 173, 142; DLP1 núm. 186, 149.

<sup>52</sup>DLP1 núm. 128, 114; DLP1 núm. 149, 127.

<sup>53</sup>DLP1 núm. 117, 106. Vegeu també MOJM núms. 265-267, 88-89 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 91-97. El 1935 Miró va fer una altra tela en la qual es reprenia aquest mateix tema *Le Repas des fermiers* (DLP2 núm. 489, 127). L'artista va dir a Picon: «És un tema que sempre he tingut present, perquè ja el 1925 vaig fer una tela molt esquemàtica, i que no té gaire relació amb aquesta, únicament la posició de la taula i els dos personatges, que semblen de filferro. I ara encara voldria fer la gran tela. El temps no compta.» Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 91. Pel que fa a l'obra de Picabia es tracta de Francis Picabia, *Parade amoureuse*, 1917, oli sobre tela, 96,5 × 73,7 cm., col·lecció particular, reproduïda a Camfield, *Francis Picabia*, 99.

I és que, d'alguna manera, aquestes obres s'allunyen d'aquella sexualitat de caire més juganer descrita en l'anterior capítol i s'endinsen en un ambient més pesant, més transgressor, més violent. Un ambient en el qual el desig reprimat ha de ser alliberat, qüestió en la qual de ben segur hi havia tingut molt a veure aquell contacte produït amb el grup surrealista liderat per Breton. I és que malgrat que Miró en algunes declaracions es desvinculi del surrealisme més oficial, en aquell moment hi estava molt a la vora.<sup>54</sup> A Raillard, li va confessar que es malfiava de Breton perquè era massa dogmàtic i tancat, i perquè li semblava que darrere la pintura hi volia veure les seves pròpies idees: «No em donava l'opció de deixar-me anar lliurement.»<sup>55</sup> A Chevalier, li va explicar que, cap al 1922 havia conegut la majoria dels seus amics surrealistes, com ara Masson, Leiris, Artaud i Desnos, però que no havia sigut fins dos anys més tard que havia conegut Breton, Éluard i Aragon, i que s'havia fet amic d'aquest grup. Ell, però, no seguia les anades i vingudes de les seves diverses posicions, i tot i que estava d'acord amb moltes coses, es va mantenir estrictament com a pintor.<sup>56</sup> Declaracions que evidencien una relació d'allunyament-acostament, que alhora que remarcava la seva individualitat, deixava marge per participar en les exposicions surrealistes que es van organitzar abans i després de la guerra, i això sense oblidar que les pràctiques de l'artista no s'allunyaven en excés d'allò que es feia en aquest grup, com es pot veure en qüestions com la veneració de la poesia, la realització d'imatges que podien sortir de l'acostament entre el somni i la realitat o la passió pels objectes. Amb tot, val a dir també, que el fet que Miró fos etiquetat com a surrealista, i sobretot després del seu èxit als Estats Units durant els anys quaranta, també va anar molt bé al grup dels surrealistes en aquell nou escenari en el qual es qüestionava, més que mai, el potencial emancipador de l'art.

El que és evident és que l'any 1925 els surrealistes estan al costat de Miró; tal com ho demostren aquell acompanyament en la seva exposició a la Galerie Pierre, i que el 15 de juliol apareguin per primera vegada obres de Miró en el número 4 de *La Révolution surrealiste*, *Maternité* i *Paysage catalan (Le Chasseur)*, ambdues propietat de Breton.<sup>57</sup> En aquella mateixa revista, en el número 3,

<sup>54</sup>A la biblioteca personal de Miró hi ha exemplars de moltes de les obres produïdes per membres del moviment surrealista, com ara Breton, Aragon, Péret, Masson, Éluard, Desnos, Artaud, Leiris, Char, Dalí, Soupault i Ribemont-Dessaignes, entre d'altres, que a vegades contenen la dedicatòria dels propis autors. També hi ha nombrosa bibliografia dels autors que més admiraven els surrealistes, com ara Jarry, Lautrémont, Sade, Huysmans, Baudelaire, Apollinaire, Saint-Pol-Roux, Rimbaud o Achim D'Arnim. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>55</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 51. Per a més informació sobre la relació entre Miró i Breton, vegeu Margit Rowell, «André Breton et Joan Miró», dins *André Breton: La beauté convulsive* (París: Centre Pompidou, 1991), 179-182.

<sup>56</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 265.

<sup>57</sup>DLP1 núm. 99, 91; DLP1 núm. 90, 82-83. A LBMC, 322, fig. 1, s'hi reproduïx la pàgina de la revista on apareixia la segona d'aquestes obres.

que havia sortit el 15 d'abril, havien aparegut reproduïdes unes obres de Klee que segurament havien inquietat força a Miró per les similituds en les maneres de fer.<sup>58</sup> La relació amb Breton i els seus, segons es desprèn d'aquella carta enviada a Picasso del 26 de juliol, en la qual li explica que l'exposició ha anat millor del que s'esperava, és força bona, ja que li comenta que els amics surrealistes li han parlat força d'una de les seves grans pintures; *Jeunes filles dansant devant une fenêtre*, obra que justament, apareix en el mateix número de *La Révolution surréaliste* en què també sortien les teles de Miró.<sup>59</sup> Així mateix, el 15 d'octubre, en el número 5, tornaran a aparèixer dues obres de Miró, aquesta vegada seran *La Terre labourée* i *La Piège*.<sup>60</sup> És el preludi de l'exposició «La Peinture surréaliste» organitzada per Jacques Viot a la Galerie Pierre, que es farà des del 14 al 25 de novembre.<sup>61</sup> Miró hi assistirà; s'hi exposen dues obres seves: *Carnaval d'Arlequin* i *Dialogue d'insectes*, al costat d'obres d'Arp, Ernst, Picasso, Man Ray, Klee i Masson, entre d'altres. En el pròleg humorístic i absurd del catàleg per aquesta exposició, Breton i Desnos escriuran sobre «carnavals d'arlequins», sobre algú que s'eleva al so dels riures i del vent, i sobre un «diàleg d'insectes» que passa en plena nit.<sup>62</sup> A Raynal no li va agradar gens que Picasso s'hagués aproximat a aquell grup de joves, però per a l'artista malagueny allò significava estar en contacte amb noves idees i la possibilitat d'un nou començament.<sup>63</sup> Parlant d'aquesta exposició, Miró, en una carta a Gasch del 2 de novembre, –en la qual li envia un catàleg de l'exposició de Klee que ha visitat durant aquesta estada a París–, li explica que al vernissatge hi havia policia,<sup>64</sup> però és sobretot en la carta enviada el 15 de novembre, on Miró s'esplaiava a gust: «Contentíssim de la tempesta que provocho. Es la nostra especialitat. El dia del vernissatge d'aquesta exposició (a les 12 de la nit), la rue Bonaparte estava militarment presa per parelles de policia. Dintre la sala també. Els quadros van haver d'ésser assegurats. Vingueren mes de 1.000 persones, i aixó que havia nevat al dematí.»<sup>65</sup> I en el *post*

<sup>58</sup>LBMC, 320. L'index dels continguts d'aquest número va ser encarregat a Antonin Artaud. A LBMC, 320-321, fig.1, s'hi reproduceix la pàgina on apareixia una de les obres de Klee.

<sup>59</sup>Joan Miró, Joan Miro a Pablo Picasso, Mont-roig, 26 de juliol de 1925, dins *Epistolari*, 284. Pel que fa l'obra de Picasso es tracta de Pablo Picasso, *Jeunes filles dansant devant une fenêtre*, 1925, oli sobre tela, 215,3 × 142,2 cm., Tate, Londres, reproduïda a Holgado, *Picasso*, 44.

<sup>60</sup>DLP1 núm. 88, 80-81; DLP1 núm. 97, 89. A LBMC, 322, fig. 2, s'hi reproduceix la pàgina de la revista on apareixia la primera d'aquestes obres.

<sup>61</sup>LBMC, 322. Es tracta de «La Peinture surréaliste», exposició organitzada a la Galerie Pierre de París, per Jacques Viot, del 14 al 25 de novembre de 1925. A LBMC, 322, fig. 3, s'hi reproduceix el catàleg de l'exposició i *Le Placeur du music-hall* (DLP1 núm. 124, 110).

<sup>62</sup>André Breton i Robert Desnos, «La peinture surréaliste», prefaci al catàleg de l'exposició, Galeria Pierre, París, 14-25 de novembre de 1925, citats a LBMC, 322-323.

<sup>63</sup>Maurice Raynal, «La peinture surréaliste (Galerie Pierre, 13 rue de Bonaparte)», *L'Intransigent*, 1 de desembre de 1925. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k791298m/f2.item>. Per a més informació sobre la recepció crítica d'aquesta exposició, vegeu Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 76-78, 153-154.

<sup>64</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 2 de novembre de 1925, dins *Epistolari*, 292, nota 12. Pel que fa a l'exposició de Klee, es tracta de «39 aquarelles de Paul Klee illustrant le mot du peintre» que es va fer a la Galerie Vavin-Raspail de París, del 21 d'octubre al 14 de novembre de 1925.

<sup>65</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 15 de novembre de 1925, dins *Epistolari*, 293.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

*scriptum*, afegeix: «mes veient l'actual agressivitat contra mi, penso inundar tot Barcelona de catàlecs. Ara mateix n'enviaré un paquet. Emmerder les cons, voilà ce qui m'interesse le plus.»<sup>66</sup>

Una mica abans, entre el setembre i finals d'octubre, Miró pinta teles com *Le corps de ma brune*, *La Naissance du monde*, o aquella altra pintura-poema coneguda com *Étoiles en des sexes d'escargot*,<sup>67</sup> que Rowell relaciona amb el lirisme romàntic de Desnos,<sup>68</sup> A Raillard, però, Miró li parla d'Éluard.<sup>69</sup> Sigui com sigui, totes elles comparteixen aquells colors que són més aviat els colors de l'origen i del caos, del lloc on coincideixen les pulsions de la vida i de la mort. Naixement d'un nou món, on els versos, les paraules, la imatge, el desig i l'emoció es fonen en la inspiració poètica. En obres com *Bonheur d'aimer ma brune* o *Le corps de ma brune*, el color d'origen, de mite, de naixement fa de fons a aquelles masses allargassades blanques i ondulades, que en el cas de *Le corps de ma brune* es combinen amb simples línies que dibuixen els braços, les cames, el tronc. Petits detalls com el cap, els pits o les mans es pinten de color blau, vermell o groc, amb un petit punt a l'interior per identificar el que serien els ulls o els pits, i en negre, –sempre en negre–, i escrites a mà, una o varies paraules. Les diferències en la cal·ligrafia són importants, així si a *Bonheur d'aimer ma brune*, –en la qual el signe verbal evoca la felicitat i el visual fa referència a una parella fent-se un petó–, la frase apareix escrita amb una cal·ligrafia perfectament llegible a la part superior esquerra, a *Le corps de ma brune*, les paraules, –ara amb una cal·ligrafia poc curiosa en què es barregen lletres de diferents mides–, s'escampen arreu per la tela, començant des de la part superior esquerra, tot envaint la part central, i arribant, finalment, a la part central inferior. És com si Miró les hagués abocat des de dalt, com si es tractés d'un raig d'aigua. Són pintures en les quals la imatge i la paraula s'evoquen. En el cas de *Le corps de ma brune*, Rowell la relaciona amb *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire i amb *Les Deux serpents qui burent trop de lait* de Saint-Pol-Roux.<sup>70</sup> D'aquesta manera, el signe visual sorgiria més o menys de manera directa del poema de Saint-Pol-Roux, i les dues formes allargassades blanques serien les protagonistes del somni d'un home que veu com dues serps estrenyen el coll de la seva estimada, fins que es desperta i s'adona que són els braços de la seva estimada els que l'abracen a ell. Pel que fa al text escrit, seria el resultat d'una imatge poètica inspirada per un passatge del text d'Apollinaire. En aquest cas, la

---

<sup>66</sup>*Ibid.*

<sup>67</sup>DLP1 núm. 149, 127; DLP1 núm. 125, 110-111, DLP1 núm. 146, 124. Sobre les reelaboracions de *La Naissance du monde* (DLP1 núm. 125, 110-111) de 1944 i de 1953, vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 218.

<sup>68</sup>Rowell, «The Poetics», 57.

<sup>69</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 63.

<sup>70</sup>Rowell, «The Poetics», 50-54. Pel que fa a les obres, són Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant* (París: Henry Kahnweiler, 1909) i Saint-Pol-Roux, «Les Deux serpents qui burent trop de lait», dins *Les Reposoirs de la procession I* (París: Mercure de France, 1893), 213-219.

relació denota més complexitat, sobretot si es té en compte que el signe verbal i el signe visual juxtaposats, –tot i que completament independents–, «rimen» d'una manera curiosa, pel fet de compartir una «essencial similitud i simultaneïtat de significat». <sup>71</sup> Connexió similar, tot i que potser no tan elaborada, com la que es pot apreciar en aquella altra pintura poema coneguda com *Oh! un de ces messieurs qui a fait tout ça*, tot i que en aquest cas hi predomina la broma i la subversió dadaïsta. <sup>72</sup>



3.4. Joan Miró. *Le corps de ma brune* (1925)

També a *Étoiles en des sexes d'escargot* hi ha aquest color ocre marronós que parla de terra i que es barreja amb unes grans taques més o menys irregulars, «anamòrfiques», de color marró fosc negres, algunes de les quals recorden vagament la forma d'un caragol. <sup>73</sup> A la banda esquerra, i en color negre, Miró ha escrit «étoiles en des sexes d'escargot» sobre uns traços blancs mig transparents i en forma d'espiral, que semblen imitar el rastre que van deixant els caragols mentre envaeixen una gran circumferència de color vermell. A dins la circumferència, l'artista ha pintat una estrella negra de la qual surten unes línies negres talment com si es tracés d'una cua, però que també podrien ser pèl púbic si es té en compte que la circumferència ben bé podria ser la representació d'un sexe. La inscripció, certament sembla il·lògica, i per això la imatge pot ser interpretada de moltes maneres; pot ser vista com la unió entre allò tel·lúric i allò còsmic, els caragols i les estrelles,

<sup>71</sup>*Ibid.*, 54-55.

<sup>72</sup>DLP1 núm. 148, 126. En el dibuix preparatori, la inscripció està feta en català: «Oh un d'aquets / senyors que han fet / tot això.» MOJM núm. 300, 94. Correspon al dibuix FJM 699 (quadern FJM 697-743), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>73</sup>Vegeu Conley, «Anamorphic love», 105-111. En aquest text l'autora analitza la relació entre l'anamorfisme i «l'entre dues realitats» surrealista, a partir d'aquesta obra de Miró.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

però el que és ben cert és que a través del signe escrit i del signe visual Miró lliga allò visual amb allò eròtic.



3.5. Joan Miró. *Étoiles en des sexes d'escargot* (1925)



3.6. Joan Miró. *L'Addition* (1925)

Miró va dir a Sweeney que s'atipava de la poesia de Jarry, concretament de *Le Surmâle*, justament l'obra que hauria pogut inspirar *L'Addition*,<sup>74</sup> segons Rowell, i en la qual l'autora també relaciona els caps en forma de mongeta amb la fotografia de les marionetes publicada per Apollinaire a *Les Soirees de Paris* del 15 de maig de 1914 amb referència a *Ubu roi*, –tot i que també podrien per referència, tal com diu Fèlix Fanés, a les caricatures aparegudes en les publicacions barcelonines, ja des de la segona meitat del segle XIX, i que també haurien influït en el desenvolupament del llenguatge sintètic de Miró–.<sup>75</sup> El cap de mongeta també és present en obres com *Femme, journal, chien* i *Le Catalan*, així com en d'altres pintures d'una estètica molt propera a *L'Addition*.<sup>76</sup> Tal com explica Rowell, justament en aquesta darrera obra, la columna de números que Miró escriu a la part superior de la pintura ben bé podria ser el compte del número de vegades que Marcueil, disfressat d'indi, fa l'amor amb Hellen, de pell blanca i amb màscara. El cercle vermell de la part inferior, envoltat per un altre cercle de punts, representaria el seu sexe, en l'estat inicial, i posteriorment, ja

<sup>74</sup>DLP1 núm. 168, 138-139. Vegeu II, cap. 1, nota 124.

<sup>75</sup>Rowell, «Poetics», 43-45; Fanés, *Pintura, collage, cultura de masas*, 160-161. Sobre les obres de Jarry, vegeu II, cap. 2, nota 32.

<sup>76</sup>DLP1 núms. 120-121, 108; DLP1 núm. 162, 134-13; DLP1 núm. 167, 138. Vegeu també MOJM núms. 275-276, 90 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 86-91. En els dibuixos preparatoris de *Le Catalan* (DLP1 núm. 121, 108) hi ha la forma de graella típica d'algunes obres de 1924, cosa que fa pensar que aquesta tela fou iniciada el 1924.

dilatat. Hellen, exhausta, perd la forma, i és per això que la línia del seu cos se'n va cap a la part superior de l'obra, mentre el Dr. Bathybius observa tot l'experiment a través del cercle que hi ha situat a l'esquerra, sobre els dos caps de mongeta; la direcció de la seva mirada l'indiquen les línies discontinues grogues i la fina línia vermella.<sup>77</sup>

Abans d'anar a l'exposició del novembre a París, l'artista estar a Barcelona a mitjans d'octubre, – segons explica a Gasch, per recepcionar les obres que ha enviat des de Mont-roig–, i li proposa de quedar el dia 14 d'octubre per dinar al Lion d'Or.<sup>78</sup> Podia ser que en aquella breu estada, Miró s'hagués vist amb Dora Bianka? Hi podien tenir a veure aquelles teles de fons marró titulades *Dame se promenant sur La Rambla de Barcelona*, *Souvenir de Barcelona*, o aquella parella entrelaçada que tenen les cares emblanquinades?<sup>79</sup> Tal com explica Massot en la biografia de Miró, Dora Bianka va enviar dues postals conjuntament amb Fernand Léger dirigides a Léonce Rosenberg, des de Loiret, el 10 i el 16 de juliol, però el dia 23 ja era a Barcelona, tal com s'explicava en un article publicitari de *La Veu de Catalunya*. En aquest article s'hi deia «Ha arribat a Espanya, contractada per un marxant de la riba esquerra perquè pinti una sèrie de quadres de costums espanyols. Les gitanes, els toreros, les que diuen la bonaventura, els representants de la picardia espanyola que van a passar pel llapis i el pinzell d'aquesta pintora que té 21 anys.»<sup>80</sup> Potser també per això Miró pintava curses de braus i banderes espanyoles al costat de caps de fumadors que semblaven galls, i potser per això, també, els amants i els gats podien tenir flames al cap, amb els colors de la bandera espanyola.<sup>81</sup> Podia ser que Dora Bianka a finals d'octubre encara hi fos? O podia ser que Miró hagués fet alguna escapada durant l'estiu a Barcelona? En una entrevista per a la revista *La Femme de France*, del setembre de 1933, Dora Bianka va explicar a Paule Malardot que no havia estat gaire temps a Espanya.<sup>82</sup> És també en aquesta època que Miró pinta *Le Cirque* i *Le Cheval de cirque*, tema predilecte de Bianka,<sup>83</sup> i que en uns dibuixos preparatoris hi apareix la inscripció: «B. M.»; «Miró - Bianka»? Aquests dibuixos representen una parella; qui sap si aquell català amb cap de mongeta que Miró havia acabat de pintar la primavera de 1925 i aquella dama amb el gos i el diari, s'havien retrobat i havien deixat enrere el cap en forma de mongeta, per esdevenir ara línies

<sup>77</sup>Rowell, «The Poetics», 44-45.

<sup>78</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 10 d'octubre de 1925, dins *Epistolari*, 290.

<sup>79</sup>DLP1 núm. 143, 122; DLP1 núm. 122, 109, DLP1 núm. 180, 146.

<sup>80</sup>La Veu de Catalunya, «Noticiari d'Art: Dora Koncembianka», *La Veu de Catalunya*, 23 de juliol de 1925, 7, citat a Massot, *Joan Miró*, 337-338.

<sup>81</sup>DLP1 núm. 118, 106; DLP1 núm. 182, 147; DLP1 núm. 171, 140; DLP1 núm. 178, 144-145; DLP1 núm. 177, 145.

<sup>82</sup>Paule Malardot, «Dora Bianka», *La Femme de France*, 24 de setembre de 1933, 13, citada a Massot, *Joan Miró*, 340-341.

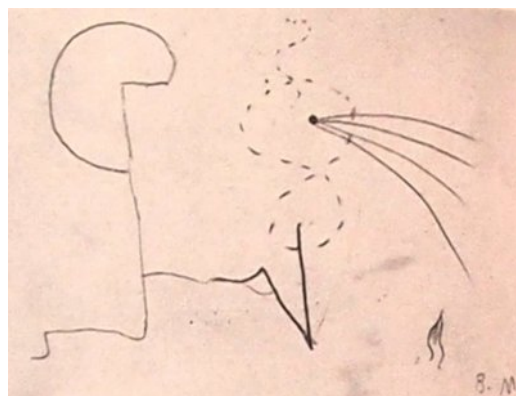
<sup>83</sup>DLP1 núms. 229-230, 176. Vegeu MOJM núms. 271-272, 89.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

puntejades i rajos sortint d'un punt negre.<sup>84</sup> Miró havia vist aquella exposició de Klee durant la seva estada a París, i l'element filiforme hi era present amb força, tal com demostren alguns d'aquests dibuixos i molt especialment aquell dibuix en el qual Miró es dibuixa a ell mateix amb llacet i hi escriu «Moi», o aquella tela en la qual apareix un senyor amb bigoti, cos filiforme i l'acabament en cor-flama que porta aquell diari que ara s'ha convertit en «JOI».<sup>85</sup>



3.7. Joan Miró. *Peinture* (1925)



3.8. Joan Miró. Dibuix preparatori per a *Peinture* (1925)

De fet, moltes de les obres d'aquell moment s'adequaven força als mots que Breton havia utilitzat per definir què era el surrealisme, aquell «Automatisme psíquic pur, per mitjà del qual, s'intenta expressar, sigui verbalment, sigui per escrit o sigui de qualsevol altra manera, el funcionament real del pensament. Dictat del pensament, en absència de tot control exercit per la raó, aliè a tota preocupació estètica o moral.»<sup>86</sup> Una manera de fer que ell i Soupault havien inaugurat amb *Les Champs magnétiques*, el 1920, aquell petit llibre que era la prova vivent del surrealisme literari i de l'escriptura automàtica, és a dir, de les paraules en llibertat, i que és a la biblioteca personal de l'artista.<sup>87</sup> Miró havia escrit en aquella carta a Leiris de l'agost de 1924: «d'acord amb Breton quan diu que hi ha alguna cosa pertorbadora en una pàgina escrita.»<sup>88</sup> Així mateix, en aquell número de

<sup>84</sup>MOJM núm. 290, 92; MOJM núm. 294, 93. Aquests dibuixos preparatoris corresponen a FJM 568b i FJM 581 (quadern FJM 558-570 i 579-590), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Es poden relacionar, respectivament amb les pintures DLP1 núms. 165-166, 137.

<sup>85</sup>MOJM núm. 303, 94; DLP1 núm. 158, 132. El dibuix correspon a FJM 704 (quadern FJM 697-743), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>86</sup>Breton, «Manifeste du surréalisme», 328. Original en francès: «Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»

<sup>87</sup>André Breton i Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* (París: Au Sans pareil, 1920). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>88</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 268.

juliol en el qual apareixien les obres de Miró i l'obra de Picasso, també havia aparegut el text «Le Surréalisme et la Peinture», text que Breton havia aprofitat per respondre a Pierre Naville, que havia expressat els seus dubtes pel que feia a l'existència d'una pintura purament surrealista.<sup>89</sup> Miró n'estava al cas de totes aquestes temàtiques, tal com demostren aquelles paraules escrites en una carta que li envia Cassanyes, i en la qual es fa referència a la confrontació entre la baixa realitat dels ulls i la pura realitat de la visió interior,<sup>90</sup> que d'alguna manera explicarien aquella manera de fer de Miró que s'allunyava força de la de l'estiu anterior, i que en canvi, connectava amb l'inconscient, entorn del dolor i de la repressió.

Es tractava d'aquell inconscient que tenia a veure amb les pulsions lligades a la sexualitat i a l'autoconservació. L'Eros o la pulsio de vida que lluitava amb Tànatos o la pulsio de mort, la de la destrucció i l'agressivitat. Ha arribat el moment de Freud i de la importància que les seves teories van tenir en el surrealisme, i de retruc, en Miró. I és que el surrealisme era un moviment lligat a la hipnosi, a l'automatisme, a les associacions lliures, al somnis, en definitiva, a totes aquelles maneres que Freud, des de la psicoanàlisi, havia fet servir per arribar a l'inconscient, lloc on els desigs es reprimien. Potser per això aquelles paraules de Miró a Lenz:

El descobriment del surrealisme va coincidir en el meu cas amb una crisi de la meua pròpia pintura i amb el tombant decisiu que em va fer abandonar, pels volts del 1924, el realisme per l'imaginari. Aleshores vaig freqüentar molt els poetes, perquè em pensava que calia ultrapassar el 'fet plàstic' per assolir la poesia. El surrealisme alliberava l'inconscient, exaltava el desig, donava més poders a l'art. Les al·lucinacions van substituir el model exterior. Jo pintava com en somni, en la llibertat més total. Les teles d'aquesta època, sobretot la sèrie dels fons blaus, són les més nues que mai he pintat.<sup>91</sup>

Alliberar l'inconscient, exaltar el desig. Deixar sortir quelcom que ja és a dins, cosa que no té massa a veure amb aquelles subversions dadaistes i aquell món creat a mida a través dels jocs amb el llenguatge. I és que tot i que Miró no en parla massa, la sexualitat i el desig estaven molt presents en les reflexions surrealistes. Vet aquí les estrelles de guspies i els cercles vermells que apareixerien en obres com *La Naissance du monde*, *Étoiles en des sexes d'escargot* o *L'Addition*, o

<sup>89</sup> André Breton, «Le Surréalisme et la Peinture», *La Révolution surréaliste*, núm. 4 (15 de juliol de 1925): 26-30, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845096g/f28.item>; LBMC, 321; Massot, *Joan Miró*, 316.

<sup>90</sup> Magí A. Cassanyes, Magí A. Cassanyes a Joan Miró, 8 de setembre de 1925, citat en francès a LBMC, 321.

<sup>91</sup> Jean-Pierre Lenz, «Les six plus grandes peintres surréalistes choisissent et commentent pour *Réalités* le tableau auquel ils tiennent le plus», *Réalités*, núm. 219 (abril 1964): 46, citat en català a Malet, *Joan Miró 1893-1983*, 180.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

aquells personatges que semblaven molt més malèvols que abans.<sup>92</sup> També aquella reparició de tot allò que tenia a veure amb les curses de braus, la sang i la masculinitat del bigoti i la pipa, reforçada a través de la bandera; Miró, torero futurista que havia dit Fels.<sup>93</sup> Tot i que potser totes aquelles banderes espanyoles també es relacionaven amb la revifada carlina que hi havia hagut a Mont-roig amb l'establiment de la Dictadura de Primo de Rivera.<sup>94</sup> Sigui com sigui, tot el que havia fet fins al moment ara es barrejava, també, amb aquell desig més freudià. En realitat no eren maneres de fer tan allunyades, i és que Freud, com Nietzsche o Marx, formaven part d'aquella filosofia de la sospita que buscava descobrir el sentit dels discursos, –entesos com a símptomes–, sense jutjar-los, ni en nom de la veritat, ni en nom d'altres consideracions, com ara la moral. Freud, Nietzsche i Marx, desvinculaven el coneixement, la realitat i l'ésser, i optaven per una manera de fer crítica com a resistència: «en la guerra de la ment, la introspecció terapèutica; en la guerra de la societat, la praxi revolucionària; en la guerra de la vida, la transvaloració dels valors.»<sup>95</sup> Miró va dir a Raillard que havia llegit una mica Nietzsche i també Freud, però que preferia llegir poesia.<sup>96</sup>



3.9. Joan Miró. *Peinture* (1925)

<sup>92</sup>DLP1 núm. 125, 110-111; DLP1 núm. 146, 124; DLP1 núm. 168, 138- 139.; DLP1 núm. 179, 145; DLP1 núm. 180, 146.

<sup>93</sup>Fels, «Chronique artistique: Les expositions», 5. Vegeu II, cap. 3, nota 30. Un exemple d'aquestes obres podria ser *La Course de taureaux* (DLP1 núm. 118, 106).

<sup>94</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 170.

<sup>95</sup>Ramon Alcoberro, «Els filòsofs de la sospita», dins *Filosofia I*, comp. Ramon Alcoberro (Universitat Oberta de Catalunya, 1998), 2.

<sup>96</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 51. En la biblioteca personal de Miró hi ha alguns exemplars de l'obra de Freud i Nietzsche. Pel que fa a Nietzsche, es troben obres com ara Friedrich Nietzsche, *Le voyageur et son ombre: opinions et sentences mêlées*, trad. Henri Albertm, 11<sup>a</sup> ed. (París: Mercure de France, 1919), Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, trad. Alexandre Vialatte (París: Gallimard, 1942) i Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Alexandre Vialatte (París: Gallimard, 1950). Pel que fa a Freud, Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. Marie Bonaparte (París: Gallimard, 1927) i Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, trad. Hélène Legros, 10<sup>a</sup> ed. (París: Gallimard, 1928). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En unes anotacions de començaments dels anys trenta, Miró va escriure entre les lectures que volia fer, «Tot Freud». Es tracta del full FJM 1463b (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

Això explica que molts d'aquells escriptors que ja es llegien a la rue Blomet, ara es podien veure des de la perspectiva dels «alliberadors» del desig, la d'aquells que no es deixaven controlar per un súper-jo que era el representant de la racionalitat extrema,<sup>97</sup> i que tenia a veure amb aquella necessitat d'alliberament que havia endegat el desplaçament de la repressió.<sup>98</sup> Amb els surrealistes, doncs, aquell desig indomable, i reprimit, que ara es volia alliberar, –i en la formació del qual hi havien tingut molt a veure els estudis sobre la histèria de Charcot, i també de Freud i Breuer–, es girava contra la societat burgesa, patriarcal i no exempta de valors religiosos que havia fet possible la sexualitat.<sup>99</sup> Breton en aquell «Manifeste du surréalisme» parlava de Freud, a qui havia conegut personalment el 1921, i de la importància dels somnis,<sup>100</sup> mentre homenatjava Apollinaire com a iniciador del surrealisme.<sup>101</sup> En aquella llista d'autors que apareixia en el seu manifest, Breton definia a Sade, –que ara tornava com el representant més reeixit del gran alliberament, malgrat que fos del tot anterior a l'aparició d'aquell desig reprimit–,<sup>102</sup> com a surrealista en el sadisme; no hi faltaven ni Baudelaire (surrealista en la moral), ni Rimbaud (surrealista en la pràctica de la vida i d'altres llocs), ni Mallarmé (surrealista en el secret), ni Jarry (surrealista en l'absenta), ni Saint-Pol-Roux (surrealista en el símbol), ni Roussel (surrealista en l'anècdota). Lautréamont no hi era en la llista perquè tenia reservat aquell lloc del robí del *champagne*,<sup>103</sup> però tots ells ara servien per fer realitat aquella necessitat d'alliberar el desig. Aquella referència al robí del *champagne* apareixia a *Les Chants de Maldoror*, obra en la qual Lautréamont també parlava d'aquellencontre fortuït sobre la taula de dissecció entre la màquina de cosir i el paraigües, que tant agradava a Breton.<sup>104</sup> Ja era

<sup>97</sup>Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* [El Jo i l'Allò] (Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923). Amb referència a la teoria de l'estructura de la personalitat freudiana que distingeix entre L'Allò, el Jo i el Súper-jo. L'Allò seria l'element més primitiu, inconscient, irracional i el dipòsit on es generen i guarden les pulsions, l'objectiu del qual seria la felicitat absoluta. El Súper-jo es crearia amb la influència de la societat i la família, a partir de la interacció amb el context social i cultural i de l'educació rebuda, i seria on es reprimen i controlarien les pulsions de l'Allò i on es decidiria què és acceptable i que no ho és. Finalment, el Jo, uniria l'Allò amb el Súper-jo, tot mediant entre les dues parts.

<sup>98</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 7-8.

<sup>99</sup>Per aprofundir en l'interès del moviment surrealista per la histèria, vegeu David Lomas, «The Omnipotence of desire: Surrealism, psychoanalysis and hysteria», dins *Surrealism: Desire Unbound*, *Surrealism: Desire Unbound*, 55-77.

<sup>100</sup>Breton, «Manifeste du surréalisme», 316-317. Per aprofundir en la relació entre el surrealisme i el pensament de Freud a França, vegeu David Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity* (New Haven: Yale University Press, 2000). De tota manera, el surrealisme es va servir de les teories freudianes d'una manera lliure, deixant de banda qüestions com ara els estàndards de «normalitat» que es propugnaven des de la psicoanàlisi. Així mateix, en les cartes intercanviades entre Breton i Freud es fa evident una certa incomprensió de Freud pel que fa a alguns aspectes del surrealisme. Mundy, «Letters of desire», 27; Lomas, «Omnipotence of desire», 55-63, 73-76.

<sup>101</sup>Breton, «Manifeste du surréalisme», 327.

<sup>102</sup>Pel que fa a Sade com a representant de l'alliberament sexual, vegeu II, cap. 1, nota 132. Pel que fa a la recepció de Sade entre el grup dels surrealistes, vegeu Cox, «Critique of pure desire», 245-275 i Le Brun, «Desire - A surrealist "invention"», 299-314.

<sup>103</sup>Breton, «Manifeste du surréalisme», 329.

<sup>104</sup>Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (París: Gustave Balitout, Questroy et Cie., 1868). A la biblioteca personal de Joan Miró hi ha un exemplar d'aquesta obra de l'any 1925: Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror: avec cinq lettres de l'auteur et le fac-similé de l'une d'elles* (París: Au Sans Pareil, 1925). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també Foucault, *Las*



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

això, la imatge com a creació pura de l'esperit o el lloc de trobada entre dues realitats més o menys llunyanes, que havia dit Reverdy.<sup>105</sup>

I Miró, amb obres com *L'Addition* o *Étoiles en des sexes d'escargot*, –obra en la qual també es jugava amb el caragol com a ésser hermafrodita en un escenari ple de taques i fluids–, reflexionava sobre ell mateix com a subjecte de desig segons aquests nous paràmetres de la repressió i l'alliberament.<sup>106</sup> Per això s'endinsava en aquell joc d'un desig que maldava per ser alliberat, tal com havia exposat Freud en les seves teories.<sup>107</sup> Dupin ho deia així: «tota aquesta pintura onírica posseeix un gran poder de suggestió eròtica. Lligada a les obsessions de l'inconscient, desvetlla i vetlla alhora, inscriu i esborra tots els fantasmes de la libido. La consistència dels fons, el lent degoteig de les taques, la blancor lletosa i translúcida, la pulsació orgànica de l'espai, són vehicles perfectes d'una certa torbació eròtica, els moviments i sobresalts de la qual transmeten.»<sup>108</sup>

En realitat, però, i tal com explica Foucault, aquella experiència de la sexualitat que es lligava a un desig reprimit que calia alliberar, no era res més que un desplaçament del propi dispositiu de sexualitat. La psicoanàlisi freudiana, que havia canviat el confessionari pel divan, havia permès, –no a tots, sinó només a alguns–, experimentar la prohibició i tenir un mètode per vèncer la repressió, i així la veritat havia passat a servir per posar en dubte tot allò que es prohibia. Aquesta manera de fer hauria permès un desplaçament tàctic important segons el qual tot el dispositiu de sexualitat s'hauria reinterpretat segons la hipòtesi d'una repressió generalitzada, la qual, partint de l'ascetisme cristià, s'hauria adaptat a les exigències econòmiques burgeses. I és que, com es podia resistir la temptació de parlar de sexe, si aquest s'entenia com a transgressió deliberada que s'unia a la promesa d'un demà millor? La veritat, però, era que ni Freud havia sigut el primer a voler fer parlar

*palabras y las cosas*, 2. El filòsof, en el prefaci d'aquesta obra fa referència a aquesta trobada entre la màquina de cosir i el paraigües sobre la taula de dissecció, per assenyalar el poder d'encantament que tenen les trobades insòlites.

<sup>105</sup>Pierre Reverdy citat a Breton, «Manifest du surréalisme», 324.

<sup>106</sup>Vegeu Conley, «Anamorphic love», 110-111. L'autora identifica l'hermafroditisme dels caragols amb una sexualitat que havia de ser sempre recíproca, i que en tot moment respectava l'equació del surrealisme bretonià en la qual el sexe i l'amor estaven íntimament relacionats.

<sup>107</sup>A més de les obres ja citades, Freud fins aquell moment també havia publicat obres com Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [La interpretació dels somnis] (Leipzig: Franz Deuticke, 1899) i Sigmund Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»* [Deliris i somnis en la Gradiva de Jensen] (Leipzig: Hugo Heller & Cie, 1907), així com diversos escrits relacionats amb la sexualitat, com ara Sigmund Freud «Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität» [La moralitat sexual civilitzada i les malalties nervioses modernes ], *Sexual-Probleme* 4, núm. 3 (1908): 107-129. Més endavant, publicaria llibres com Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [La civilització i les seves insatisfaccions] (Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930), obra en la qual l'autor reflexionava sobre el xoc irremeiable que es donava entre les pulsions individuals i les normes socials imposades culturalment. Així, com més creixia la cultura, més creixia el malestar, ja que les pulsions de l'individu eren limitades i restringides per tal de poder viure en societat. És a partir dels anys vint que les seves obres es comencen a traduir a França. Per a més informació, vegeu Mundy, «Letters of desire», 12.

<sup>108</sup>Dupin, *Miró* (2004), 127-128, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 332-333.

de sexe, ni era qui el venia a restablir després d'anys de tenebres.<sup>109</sup> Però d'exemples no en faltaven; Leiris es feia psicoanalitzar per Adrien Borel, el mateix psiquiatra al qual recorreria Georges Bataille el 1927, i el nom del qual Miró havia escrit en un dels seus quaderns.<sup>110</sup>

Hi ha, però, una altra qüestió que no es pot oblidar, i que es relacionaria amb aquells fons de tons foscos, de taques llefiscoses, i de caps en forma de mongeta que ahora semblen màscares tribals,<sup>111</sup> i és el fet que durant els anys vint, i sobretot coincidint amb l'emergència del surrealisme i l'alliberament de l'etnologia dels estudis prehistòrics, hi va haver una gran revifada de l'interès per les cultures dites «primitives».<sup>112</sup> Seria aquell mite col·lectiu que es lliga als orígens al qual fa referència Labrusse, i que estaria en constant tensió amb la vida solitària a Mont-roig.<sup>113</sup> De casos ja n'hi havia hagut abans en el món de l'art; Rimbaud, aquell poeta precoç i absolutament modern, que havia escrit aquell llibre transgressor i foll, tant en forma com en contingut, que es titulava *Une saison en enfer*, –que molt tenia a veure amb la relació que havia mantingut amb Paul Verlaine–, i que cap als vint anys, i després d'haver escrit la rupturista *Les Illuminations*, havia decidit fugir de la poesia per emprendre una vida aventurera que finalment el va portar a l'Àfrica.<sup>114</sup> Gauguin, el 1901 s'havia acabat establint a les Illes Marqueses fent així efectiva la seva particular fugida cap al primitiu com a única possibilitat d'alliberament per a l'home occidental. El 1906, Vlaminck havia comprat una màscara de Gabon que havia venut de seguida a Derain, i Picasso, el 1907, havia tingut una mena d'il·luminació mentre contemplava les màscares i els objectes del museu d'etnografia del Trocadéro. Convé no oblidar, tampoc, aquelles *Impressions d'Afrique* de Roussel aparegudes el 1909, autor que també havia viatjat força i que anys més tard finançaria una part de l'expedició Dakar-Djibouti de 1931, en la qual participaria Michel Leiris.<sup>115</sup> També hi havia aquelles *Sculptures nègres* de Paul Guillaume i Guillaume Apollinaire de 1917, o, ja en els anys vint, aquella

<sup>109</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 7-8, 33-35, 77, 93-95. El filosof explica que la història del dispositiu pot servir com arqueologia de la psicoanàlisi degut als papers simultanis que hi desenvolupa: mecanisme d'unió entre la sexualitat i el sistema d'aliança, posició contrària a la teoria de la degeneració i element diferenciador en la tecnologia del sexe. El fet que la repressió s'hagi convertit en la manera segons la qual s'hagi entès la sexualitat, ha propiciat que qualsevol iniciativa que es vinculi a la crítica de la repressió i a la revolució sexual –com les proposades per Wilhelm Reich o Herbert Marcuse–, siguin en realitat poc efectives ja que es despleguen des de dins del mateix dispositiu.

<sup>110</sup>Massot, Joan Miró, 302; Labrusse, *Un feu dans les ruines*, 82. Va ser després de sotmetre's a una cura psicoanalítica que el 1930 Leiris va començar a escriure *L'Âge d'homme*, obra que va dedicar a Bataille, a qui va situar darrere de l'origen d'aquest llibre. Vegeu II, cap. 1, nota 75. Labrusse confronta la cura psicològica de Leiris amb Adrien Borel, entesa com introspecció dolorosa, amb l'exteriorització apassionada que va comportar la participació a la missió Dakar-Djibouti.

<sup>111</sup>DLP1 núm. 162, 134-135; DLP1 núm. 167, 138.

<sup>112</sup>L'etnologia es una branca de l'antropologia que estudia les cultures d'un àmbit territorial específic i que se serveix de les dades aconseguides a través de l'etnografia, o de l'estudi de les societats i de les cultures per mitjà d'una tècnica d'observació en la qual l'investigador pren part activa en la realitat que estudia.

<sup>113</sup>Labrusse, *Un feu dans les ruines*. 75-93.

<sup>114</sup>Jordi Carulla-Ruiz, *Arthur Rimbaud, Bèstia confinada 11* (Barcelona: Edicions Poncianes, 2020). A la biblioteca personal de l'artista hi ha exemplars d'aquestes dues obres. Vegeu II, cap. 2, nota 34.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars o el ballet *La Création du monde*, amb música de Darius Milhaud i ritmes de jazz, text del mateix Cendrars, i decorats i vestuari de Fernand Léger que s'inspiraven en les màscares africanes del Congo i de Costa d'Ivori.<sup>116</sup> Així mateix, aquell 1925, mentre Josephine Baker ballava a «La Revue nègre» del Théâtre des Champs-Élysées, Marcel Mauss, Paul Rivet i Lucien Lévy-Bruhl fundaven a l'agost l'Institut d'Etnologia de la Universitat de París. De fet, un dels llocs principals on s'acabaria materialitzant aquesta efervescència seria el palau del Trocadéro, on hi havia el museu dels Monuments francesos, i des de 1878, el museu d'etnografia fundat per Ernest-Théodore Hamy, un lloc fosc i sense calefacció, que més que un museu semblava un basar, i que el 1928 va passar a ser dirigit per Paul Rivet.<sup>117</sup>

L'acostament dels surrealistes a la «qüestió negra», a grans trets, es podia dir que era el següent: d'una banda refusaven el viatge exòtic entès com a costum burgès, i de l'altra, manifestaven una passió per l'objecte «salvatge», que anava més enllà de la simple inspiració, o de l'acostament més o menys a la moda, i que es lligava amb una voluntat d'esbrinar les lògiques socials i psíquiques que aquests objectes expressaven.<sup>118</sup> No ha d'estranyar, doncs, que en aquella Galerie surréaliste dirigida per Breton que es va inaugurar el març de 1926 amb l'exposició «Man Ray et objets des îles», del 26 de març al 10 d'abril, es mostressin objectes provinents de l'Àfrica, d'Amèrica o d'Oceania, al costat de les obres dels artistes surrealistes.<sup>119</sup> I és que en l'etnologia, els surrealistes trobaven una possibilitat crítica al món occidental, aquell que era guiat per la raó, el giny mecànic, l'alienació i una capacitat destructiva que s'havia fet força evident amb la guerra. I si Freud els permetia allunyar-se de la raó a través de l'inconscient, l'etnologia els obria la possibilitat a unes maneres d'existència diferents a les occidentals. Les complicitats entre etnòlegs i surrealistes, entesa aquesta darrera denominació en el sentit més ampli possible, es van establir ben aviat. Bataille, per exemple, va seguir les recomanacions de l'etnòleg Alfred Métraux i va fer els cursos de Marcel Mauss a

<sup>115</sup>Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique* (París: Alphonse Lemerre, 1910). A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar d'aquesta obra. Vegeu II, cap. 2, nota 19; Michel Leiris, *L'Afrique fantôme: de Dakar à Djibouti, 1931-1933* (París: Gallimard, 1934).

<sup>116</sup>Paul Guillaume i Guillaume Apollinaire, *Sculptures nègres* (París, 1917); Blaise Cendrars, *Anthologie nègre* (París: Éditions de la Sirene, 1921); Vincent Debaene, «Les surréalistes et le musée d'ethnographie», *Labyrinthe*, núm.12 (2002): 71-94, pfs. 1-3.

<sup>117</sup>Debaene, «Le surréalisme et le musée d'ethnographie», 71-94, pf. 4; André Delpuech, Christine Laurière i Carine Peltier-Caroff, coords., *Les années folles de l'ethnographie: Trocadéro 28-37* (París: Publications scientifiques du Muséum, 2017), 902. Vegeu també Ernest-Théodore Hamy, *Les origines du Musée d'Ethnographie: Histoire et documents* (París: E. Leroux, 1890) o Paul Rivet i G. H. Rivière, «La réorganisation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro», *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, núm.1 (gener 1931): 3-10. En aquest mateix butlletí hi ha la descripció de la missió Dakar-Djibouti.

<sup>118</sup>Debaene, «Le surréalisme et le musée d'ethnographie», 71-94, pfs. 5- 8.

<sup>119</sup>LBMC, 324. Es tracta de l'exposició «Man Ray et objets des îles», del 26 de març al 10 d'abril, a la Galerie surréaliste de París. A LBMC, 326, fig. 1, s'hi reproduïx l'anunci de l'obertura de la Galérie surréaliste a *La Révolution surréaliste*, núm. 6 (1 de març de 1926).

l'Institut d'etnologia de París, just quan aquest acabava de ser fundat. Allò va ser clau per a la seva exploració de la «psicologia del primitiu».<sup>120</sup> Leiris, que aquell mes de juliol havia intentat introduir a Bataille a *La Révolution surréaliste*, també estava captivat per l'etnologia, i especialment per aquella «mentalitat primitiva», prelògica i mística, exposada per Lévy-Bruhl, que, en principi, no ofería solució de continuïtat a la «mentalitat racional»,<sup>121</sup> cosa que va propiciar que trobés la seva doble vocació de poeta i etnòleg en aquell període.<sup>122</sup>

Potser ho aclareix la següent reflexió: l'etnologia, com la psicoanàlisi, comparteix amb el llenguatge aquell principi d'inquietud que serveix per posar en dubte el subjecte de coneixement; el subjecte racional.<sup>123</sup> Però totes dues, com s'ha vist amb la psicoanàlisi, també responen a estratègies de poder, i això explicaria, doncs, que en el cas d'aquesta darrera, es produís aquell desplaçament tàctic en el dispositiu de sexualitat a través de la repressió. En el cas de l'etnologia, si bé es cert que, en ocupar-se de pobles sense història, suspenia tota successió cronològica de fets, impeding així que en el seu interior s'hi pogués veure reflectida, la pròpia cultura,<sup>124</sup> també és cert que podia ser la baula necessària per presentar conceptes com a universals, allunyant-los així, del propi temps històric, i manllevant-los la possibilitat d'entendre'ls com a experiència històrica. Així havia passat amb Freud, quan va pretendre que el complex d'Edip i l'incest tinguessin caràcter universal,<sup>125</sup> i com de fet també va passar amb el mateix Lévy-Bruhl quan va esborrar la frontera entre la «ment primitiva» i la «ment racional», associant la mentalitat mística a l'esperit humà, i per tant, a l'universal. El cas de Freud, tot i que també d'altres, mostren com els discursos de la sexualitat es barrejaven amb els discursos de l'etnologia, i com, així, la sexualitat s'escapava sempre que podia

---

<sup>120</sup>*Ibid.*, 322.

<sup>121</sup>Lévy-Bruhl va exposar aquesta idea en treballs com Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (París: Félix Alcan, 1910) i Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* (París: Félix Alcan, 1922). Més endavant, però, Lévy-Bruhl va dir que considerar la mentalitat primitiva com a diferent a la de les societats occidentals, era impropri i indefensable, i que les característiques místiques i prelògiques no serien exclusives d'aquesta mentalitat, sinó únicament més fàcilment observables. Lucien Lévy-Bruhl, *Carnets (1938-1939)* (París: Les Presses universitaires de France, 1949).

<sup>122</sup>Labrusse, *Un feu dans les ruines*, 81-82. Segons l'autor, Leiris va trobar la seva doble vocació de poeta i etnòleg entre el 1924 i el 1930, moment en què la seva relació amb Miró era més estreta. Així mateix, la decisió de marxar a Àfrica el 1931 hauria estat relacionada amb què la poesia no li semblava prou com a instrument d'alliberament.

<sup>123</sup>Foucault, *Las palabras y las cosas*, 362, 367-368.

<sup>124</sup>*Ibid.*, 365.

<sup>125</sup>Freud en obres com Sigmund Freud, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [Totem i tabú: Semblances entre les vides mentals dels salvatges i els neuroòtics] (Leipzig: Hugo Heller & Cie, 1913), va proposar l'existència del complex d'Edip en qualsevol societat humana. Va ser l'antropòleg Bronisław Malinowski, que amb treballs com Bronisław Malinowski, *Sex and Repression in Savage Society* (Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1927), resultat de les seves investigacions a les illes Trobriand, va intentar rebatre la universalitat del complex d'Edip i el seu origen biològic, defensant que podien existir múltiples variants segons quines fossin les relacions de parentiu que hi hagués establertes en cada societat en particular.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

més enllà del seu propi temps històric i es convertia en universal.<sup>126</sup> Vet aquí com es podia accedir a una sexualitat original i pura, que no hauria sigut «contaminada» per les maneres de fer dels pobles «amb història».

Això explica que en les obres de Miró, especialment en aquelles que comença a treballar a partir de setembre, hi hagi una conjunció entre amor, desig i tot allò primitiu, que és alhora una via per alliberar-se de la repressió, en la qual, com s'ha vist, no hi faltava tot allò après i reflexionat a través de les lectures. A Raillard li havia dit que no l'havia influït gaire l'art negre,<sup>127</sup> però en aquell moment feia uns caps que semblaven màscares, com aquell que té al costat una aranya que ben bé podria ser aquella taràntula que apareixia a *Les Chants de Maldoror* i que sortia cada nit per mossegar al protagonista de l'obra.<sup>128</sup> Figures filiformes que ara adquirien un aire totèmic, i és que Miró, alliberat d'allò interior, i flanquejat per unes maneres de fer ancestrals, es devia sentir com aquell supermascle de Jarry que podia fer l'amor un nombre impressionant de vegades en un temps limitat.<sup>129</sup> Un personatge amb el peu gegant, totèmic, com aquell de *La Statue* que estimava i desitjava aquella protagonista de *La Sieste*, ara també gegantina i poderosa. Per això Gasch, i malgrat que no l'encertava del tot, en aquell seu primer article sobre Miró que va publicar el 15 de desembre a la *Gasetta de les arts*, el va col·locar en el bàndol dels anti-pintors, és a dir, en el bàndol d'aquells que feien un art en el qual prevalia la concepció sobre la percepció, i pintaven amb el cap i no amb allò que pintava Renoir, mentre explicava que l'artista havia superat l'etapa transitòria del cubisme, per realitzar obres de pura sensibilitat no exemptes d'harmonia.<sup>130</sup>

Miró, un cop retornat a París cap a finals de gener de 1926 a la rue Blomet, assistirà a començaments de febrer a la representació de *La Poussière de soleils* de Raymond Roussel al Théâtre de la Porte Saint-Martin. Segurament quan Miró va dir a Raillard que havien anat a l'estrena de *L'Étoile au Front* el mateix dia que s'havien casat Leiris i Zette, es devia confondre amb l'assistència a *La Poussière de soleils*, cosa que ho fa més versemblant, ja que tant el casament com

---

<sup>126</sup>Alguns treballs que poden servir d'exemple: Émile Durkheim, «La Prohibition de l'inceste et ses origines», *L'Année sociologique* 1 (1896-1897): 1-70, Otto Augustus Wall, *Sex and sex worship* (Sant Louis: C. V. Mosby Company, 1922) o Bronislaw Malinowski, *The sexual life of savages in north-western Melanesia* (Nova York: Eugenics Pub. Co., 1929). En la versió original d'aquest darrer llibre, el prefaci el va escriure Havelock Ellis. La primera traducció al castellà va ser: Bronislaw Malinowski, *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia* (Madrid: Morata, 1932), que va ser prologada per Gregorio Marañón.

<sup>127</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 125.

<sup>128</sup>DLP1 141, 121. Vegeu II, cap. 3, nota 104.

<sup>129</sup>Vegeu II, cap. 1, nota 124.

<sup>130</sup>Sebastià Gasch, «Els pintors d'avantguarda: Joan Miró», *Gasetta de les arts*, núm. 39 (15 de desembre de 1925): 3-5, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 54-57. A LBMC, 322, fig. 4, s'hi reproduïxen les pàgines del diari on apareixia aquest article.

l'estrena havien sigut el dia 2 de febrer.<sup>131</sup> Shipman havia demanat a Leiris que escrivís un article sobre Miró per a la revista *Little Review*, article que va aparèixer al número de la primavera-estiu d'aquell any 1926. En el text, el ressò de la juguesca rousseliana i l'interès etnològic hi són presents:

Un dit, una pestanya, un òrgan sexual amb forma d'aranya, una línia sinuosa o l'eco d'una mirada furtiva [...].

El creador d'aquest país, ha recollit, en els obscurs senders de la Realitat, les poques partícules a les quals l'han portat els seus instints, com si es tractessin dels peus dels ídols. Sovint, una línia recta representa un ésser humà, perquè en aquell ésser humà va estimar només la línia recta; de la mateixa manera l'ocell és representat per una ploma, per la fletxa veloç del seu vol o per la marca de les seves garres. Algunes vegades, de la humanitat només en queda la marca d'una petjada en la sorra humida; el mar confon les seves onades amb les ondulacions d'una banyista; i l'espermàtica fusió dels sexes es traslladada només per un bri.

[...] L'estat d'ànim és un nou fetitxisme que no exigeix res, llevat la perfecta adhesió del cor a qualsevol classe d'objecte, que no té res de simbòlic, però que reflexa en la seva més ínfima cèl·lula l'harmonia de tot l'univers.

Un home com Miró pertany a aquella raça fetillera les gestes de la qual semblen moltes vegades ridícules degut al seu to estrany i al seu aire de venir d'alguna altra banda.<sup>132</sup>

Leiris presentava a Miró com un d'aquells primitius que havia descrit Lévy-Bruhl: «El primitiu passarà a prop d'una roca o una pedra sense parar-hi atenció, però per poc que algun dels seus detalls li aturi la mirada i li toqui la imaginació, bé perquè la forma sigui estranya, la seva seva posició curiosa, o la seva dimensió anormal, de seguida revestirà el caràcter d'estar investida de força mística, i apropiant-se-la, augmentarà el seu “mana”.»<sup>133</sup> Sense saber-ho, Leiris havia posat la primera pedra per tal que tota l'obra mironiana pogués ser reinterpretada segons el paràmetre

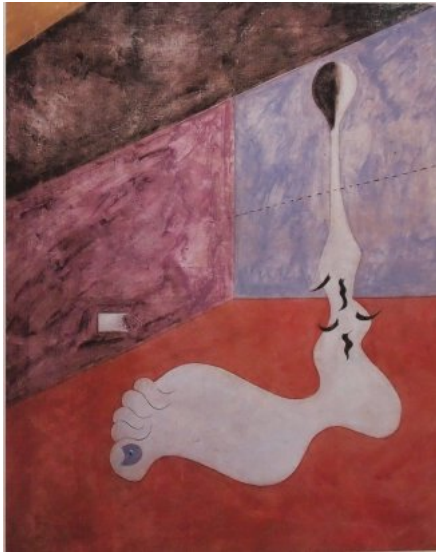
<sup>131</sup>LBMC, 323. Vegeu II, cap. 2, notes 18-19.

<sup>132</sup>Michel Leiris, «Joan Miró [sic]», *Little Review* 12, núm. 1 (primavera-estiu, 1926): 8-9, dins LBMC, 324, fig. 1. Original en anglès: «A finger, an eyelash, a sexual organ shaped like a spider, a sinuous line or the echo of a glance [...]. / The creator of this country has gathered, in the obscure byways of Reality, the few particles toward which his instincts drive him as if to the feet of idols. Often a straight line represents a human being, for in this being he loved only the straight line; in the same way the bird is represented by a feather, the swift arrow of his flight or the mark of his talons. Sometimes of mankind there remains only the mark of a foot on the wet sand; the sea mingles its waves with the undulations of a bathing girl; and the spermatic fusion of the sexes is translated only by a thread. / [...] The state of mind is a new fetichism, which demands nothing but the perfect adhesion of the heart to any sort of object, free or symbol, but reflecting like the tiniest cell the infinite harmony of all the universe. / A man like Miró [sic] belongs to that sorcerer race whose feats seem often ridiculous because of their bizarre tone and their air of coming from somewhere else.»

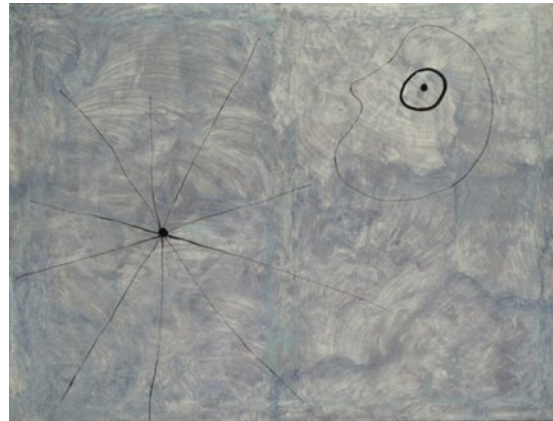
<sup>133</sup>Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 241-242.

*II. Llenguatges d'un desig problemàtic*

d'aquell primitivisme proper a la màgia, al mite i al ritual. Talment com havia passat amb la sexualitat i la repressió.



**3.10.** Joan Miró. *Peinture (La Statue)* (1925)



**3.11.** Joan Miró. *Peinture (Tête et araignée)* (1925)

## 4. La necessitat d'esborrar-se

L'any 1926 és un any de canvis. Miró deixa l'estudi de la rue Blomet, al qual arriba cap a finals de gener amb un nou estoc d'obres, i se'n va a viure al taller que li ofereix Viot a la rue Tourlaque, lloc on hi trobarà Hans Arp i Max Ernst. És probablement a meitats de març quan Miró es trasllada al 22 de la rue Tourlaque, Cité des Fusains, en aquell taller llogat a nom del seu marxant. A més de nous veïns, les condicions de treball milloren, ja que hi troba la tranquil·litat que necessita. Éluard i el grup surrealista visiten sovint Arp i Ernst, així com Camille Goemans, el marxant belga.<sup>1</sup> Sobre aquests canvis, Miró va explicar en una entrevista per a la revista *XXe siècle*:

Tenia un contracte amb Viot que em va ajudar a tirar endavant. Vaig llogar un estudi al 22 de la rue Tourlaque, Villa des Fusains, on van viure Toulouse-Lautrec i André Derain, i on Pierre Bonnard encara té el seu estudi. En aquella època allà hi havia Paul Éluard, Max Ernst, un marxant belga de la rue de Seine, Goemans, René Magritte, Arp. Vaig posar a la porta un cartell que havia trobat en una botiga: TRAIN PASSANT SANS ARRÊT Les coses anaven millor, però encara era força dur. Una vegada amb Arp vam dinar raves amb mantega. Quan va ser possible vaig agafar un taller més gran a la mateixa villa, una planta baixa, però no el vaig tenir gaire temps.<sup>2</sup>

El nou entorn de Montmartre possibilita que Miró estigui en contacte amb noves maneres de fer, tal com li va explica a Chevalier sobre les influències mútues entre ell i Arp com a conseqüència d'aquesta proximitat.<sup>3</sup> De la rue Blomet, entès com a espai físic de trobada, poc en queda; Leiris s'ha casat amb Louise Godon i ara viu a can Kahnweiler, Masson s'instal·la a Sanary-sur-Mer on comença a fer les pintures de sorra i demana a Kahnweiler que li busqui un apartament a París. A

---

<sup>1</sup>LBMC, 323.

<sup>2</sup>Giuseppe di San Lazzaro, ed., «Je rêve d'un grand atelier», *XXe siècle* 1, núm. 2 (maig 1938): 25-28, citat a LBMC, 325. Original en francès: «J'eus un contrat avec Viot qui me permit de tenir le coup. Je louai un atelier au 22 de la rue Tourlaque, Villa des Fusains, où ont habité Toulouse-Lautrec et André Derain et où Pierre Bonnard a encore son atelier. À cette époque il y avait là Paul Eluard, Max Ernst, un marchand belge de la rue de Seine, Goemans, René Magritte, Arp. Je mis sur la porte une pancarte que j'avais trouvée dans une boutique: TRAIN PASSANT SANS ARRÊT. Ça marchait mieux mais c'était encore assez dur. Une fois, avec Arp, nous avons déjeuné de radis au beurre. Dès que ce fut possible je pris un plus grand atelier dans la même villa, au rez-de-chaussée, mais je ne le gardai pas longtemps.»

<sup>3</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 265.



## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

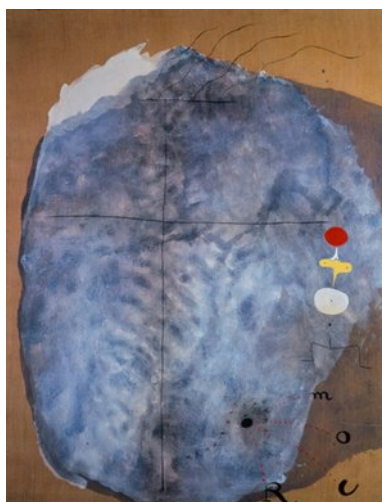
partir de l'abril, el seu taller serà ocupat per Robert Desnos, i el de Miró l'ocuparà l'escultor André de la Rivière.<sup>4</sup>



4.1. Joan Miró. *Amour* (1925)



4.2. Joan Miró. *Peinture* (1926)



4.3. Joan Miró. *Amour* (1926)

Aquell març, Boris Kochno, director artístic dels Ballets Russos de Diàguilev, i Serge Lifar, ballari estrella, fan cas de les recomanacions de Picasso i van a veure Miró i Ernst per tal d'encomanar-los els decorats i els vestuaris per al ballet *Roméo et Juliette*.<sup>5</sup> En paral·lel, l'activitat del grup surrealista és cada vegada més frenètica i els esdeveniments es multipliquen; Miró procura no perdre-se'n cap. Amb tot, l'artista està ocupat amb l'encàrrec per als Ballets Russos, i durant aquesta primera meitat

<sup>4</sup>LBMC, 323; Massot, *Joan Miró*, 351-352.

<sup>5</sup>El ballet *Roméo et Juliette* tenia argument de Boris Kochno, música de Constant Lambert, coreografia de Bronislava Nijinska i decorats i vestuari de Joan Miró i Max Ernst. A LBMC327, figs. 1-6, s'hi reproduïxen diverses imatges relacionades amb aquest ballet. Entre aquestes imatges hi ha el projecte pel al teló, un projecte per a l'escenari i un estudi escenogràfic.

d'any no pot treballar en gaires obres.<sup>6</sup> Entre aquestes teles hi ha aquella *Amour*, –que duu el mateix nom que el del projecte per al teló del ballet–, i en la qual es pot veure sobre un fons de color marró un gran escut ovalat irregular de color blau, del qual surten restes blanques d'una capa inferior.<sup>7</sup> La forma ovalada està ocupada per dos eixos que defineixen una figura coronada amb una ratlla de la qual surten cabells. D'un dels extrems de l'eix horitzontal hi penja el cos d'una dona. Només les cames estan dibuixades amb línies, mentre que el cap, el cos i la panxa estan pintats amb formes arrodonides de color vermell, groc i blanc, amb uns petits punts a l'interior indicant els pits i el melic. Sota d'aquesta figura, a la part inferior dreta, Miró ha escrit “m o u R”, unes lletres disposades en forma de *c* invertida i en les quals hi falta la lletra *a*, que es pot substituir literalment per la primera estança de les *Voyelles* de Rimbaud, justament la que es dedica a la lletra *a*: «A, cotilla negra peluda de mosques brillants / Que voleien al voltant de les pudors cruels.»<sup>8</sup> És a dir, la taca negra envoltada per mosques dibuixada dins la forma ovalada, just entre la *m* i la *o*, i que tal com diu Rowell es tractaria d'un orifici sexual.<sup>9</sup>

Altres obres d'aquell moment són aquell joglar del rei, i aquella obra dedicada a Lifar, amb un fons blau que es repeteix en d'altres obres d'aquell mateix any, en algunes de les quals s'hi mantenen ben presents elements com l'espiral puntejada o el cos filiforme.<sup>10</sup> Gimferrer diu sobre algunes de les obres de 1926: «en les “Pintures” d'aquesta etapa tot és tan tènue, tan inaprehensible, tan voladís i com trencadís, que gairebé és immune a la descripció.»<sup>11</sup> En els projectes per al decorat, però, la flama groga i vermella hi persisteix, ben viva, i concretament en el projecte per al teló, a més, es relaciona amb la presència del sexe masculí i del femení.<sup>12</sup> Són obres en les quals es barreja

<sup>6</sup>LBMC, 323-324.

<sup>7</sup>DLP1 núm. 189, 151; DLP1 núm. 175, 143.

<sup>8</sup>Arthur Rimbaud, *Voyelles* (1871). Vegeu II, cap. 2, nota 34. Original en francès: «A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.»

<sup>9</sup>Rowell, «The Poetics», 47.

<sup>10</sup>DLP1 núm. 192, 153; DLP1 núm. 193, 154. Altres obres amb el fons blau identificades amb la inscripció «F<sup>2</sup>» en els dibuixos preparatoris, serien: DLP1 núm. 197, 155, DLP1 núm. 201, 156, DLP1 núm. 204, 157 o DLP1 núm. 198, 155. Aquesta darrera pintura és molt similar a l'obra coneguda com *Le Catalan* (DLP1 núm. 121, 108). Vegeu també MOJM núms. 286-288, 92 (1925) i MOJM núms. 330-341, 101-103 (quaderns FJM 558-570 i 579-590 i FJM 697-743).

<sup>11</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 104.

<sup>12</sup>DLP1 núms. 174-175, 143. Ambdues datades de 1925, es relacionen amb el projecte de decorats del ballet *Roméo et Juliette*. Concretament *Amour* (DLP1 núm. 175, 143) és el projecte per al teló de l'escenari. El 4 de juliol de 1926 a Londres, aquesta obra donada per Miró, es va exposar, entre d'altres, a «Serge Lifar Collection of Modern Painting» a les New Chenil Galleries, coincidint que entre el 14 de juny i el 23 de juliol el Ballets Russos representaven el ballet a Londres. LBMC, 326. A París, el desembre de 1928 es va fer l'exposició «Collection de peintures de nos jours appartenant à Serge Lifar» a la Galerie Vignon. En el catàleg, amb prefaci realitzat per Jean Cocteau, Waldemar George, Serge Schoukine i Boris Kochno, s'hi evocaven els decorats i els projectes realitzats per al ballet. Waldemar George va escriure sobre Miró: «Miró –la libre association d'idées, d'images, de rêves. Son art, en apparence chaotique, insolite, obéit à des lois de rythme et d'harmonie quasi mathématiques. Joan Miró réhabilite le culte des nombres et des mesures sacrées.» (Miró –l'associació lliure d'idees, d'imatges, de somnis. El seu art, en aparença caòtica, insòlita, obeeix a unes lleis de ritme i d'harmonia quasi matemàtiques. Joan Miró rehabilita el culte dels nombres i de les

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

l'element filiforme amb l'aparença més primitiva i totèmica d'algunes de les obres de l'estiu-tardor de 1925, com aquella figura d'*Amour*, que sorgeix d'una gran pedra ancestral, o els fons marronosos d'origen, les taques grogues, els cercles vermells, les espurnes, les flames, els punts i els traços. Unes obres en les quals també apareixien Miró i Dora Bianka, i que ara s'endolceixen amb un blau que cada vegada té més força.<sup>13</sup>

El 20 d'abril de 1926 Miró escriu una postal a Picasso des de Montcarlo, on hi és preparant el ballet que s'estrenarà el 4 de maig.<sup>14</sup> El 18 de maig serà quan es farà l'estrena del ballet a París, al Théâtre Sarah Bernhardt, i hi haurà aquell boicot per part dels surrealistes. Aragon i Breton signen i distribueixen el tractat «Protestation», que apareixerà publicat el 15 de juny al número 7 de *La Révolution surréaliste*. En el text es denuncia la col·laboració de Miró i Ernst, els quals, treballant per a l'alta burgesia, haurien traït l'ideal revolucionari.<sup>15</sup> Miró li va explicar a Raillard que li havia sabut greu per Max Ernst, ja que era molt amic d'Aragon i Éluard,<sup>16</sup> i a Brassai li va confessar que no ho havia acabat d'entendre, ja que justament Breton havia defensat a Picasso el 1924 quan aquest havia rebut crítiques pel seu ballet *Mercur*.<sup>17</sup> Sigui com sigui, hi ha un important ressò mediàtic que traspasa fronteres, i tant ell com Ernst són expulsats del grup. Zervos, Raynal, Tériade i Arp els defensen i Viot va a retirar les obres dels dos artistes a la Galerie surréaliste, per tal de confiar-les a Pierre Loeb.<sup>18</sup> La qüestió de fons era que la participació dels dos artistes en aquell ballet no lligava amb les pretensions de dotar al moviment surrealista d'una armadura política que el legitimés, cosa que alhora explicava l'acostament d'alguns dels surrealistes a les posicions marxistes i comunistes, i l'admiració de Breton per Trotski. Així, tampoc pot estranyar que al gran papa, tampoc li agradés aquell article que Leiris havia dedicat a Miró en una revista nord-americana.<sup>19</sup>

---

mesures sagrades.) Waldemar George, prefaci al catàleg de l'exposició (París: Quatre chemins, 1929), 19, citat a LBMC, 348. Pel que fa a obres de 1925 i 1926, en les quals apareix aquesta flama, o variants similars, en serien exemples: DLP1 núm. 165, 137, DLP1 núm. 162, 134-135 i DLP1 núm. 201, 156. Justament la primera d'aquestes pintures és aquella que tenia un dibuix preparatori en el qual hi havia la inscripció «B. M.» Vegeu II, cap. 3, nota 84.

<sup>13</sup>DLP1 núm. 189, 151. Algunes obres amb els fons foscos podrien ser: DLP1 núms. 190-191, 152 i DLP1 núm. 212, 161. Algunes obres amb els fons blaus: DLP1 núms. 198-199, 155-156, DLP1 núm. 201, 156 i DLP1 núm. 213, 162. Vegeu també MOJM núms. 286-288, 92 (1925) i MOJM núms. 330-341, 101-103 (quaderns FJM 558-570 i 579-590 i FJM 697-743).

<sup>14</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Montecarlo, 20 d'abril de 1926, dins *Epistolari*, 296; LBMC, 326.

<sup>15</sup>Louis Aragon i André Breton, «Protéstation, *La Révolution surréaliste*, núm. 7 (15 de juny de 1926): 31, dins LBMC, 326, fig. 2.

<sup>16</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 25.

<sup>17</sup>Gyula Halász [Brassai], *Les Artistes de ma vie* (París: Denoël, 1982), 143, citat a LBMC, 326.

<sup>18</sup>LBMC, 326. Per a més informació sobre la recepció crítica del ballet, vegeu Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 78-79, 161-171.

<sup>19</sup>LBMC, 326; Massot, *Joan Miró*, 352-360, 362, 376.

El mes de maig de 1926, Miró realitza uns dibuixos que segueixen l'estètica filiforme i totèmica, en els quals la sexualitat n'és clarament la protagonista; hi ha parelles fent l'amor, peus grans i una dona gegantina i amb la cabellera al vent que intenta atrapar un ocell amb la mà.<sup>20</sup> Ara tenen tot el sentit aquelles paraules de Miró sobre l'erotisme i la sexualitat: «Per a mi, el sexe, l'acte de fer l'amor, és un ritual sagrat.»<sup>21</sup> I sobre les seves representacions de parelles fent l'amor: «Sovint he dibuixat i pintat parelles fent l'amor. Però la pornografia és quelcom baix, abjecte. Eros és sagrat. Si represento relacions sexuals, ho faig en un sentit religiós, com els hindús. L'amor és per als déus, la pornografia per als porcs.»<sup>22</sup>

Aquell peu gegant és també el que apareixerà en una de les obres que farà a l'estiu, *Personnage lançant une pierre à un oiseau*, i que és molt similar a una obra feta l'any anterior, *La Statue*, i a un dibuix d'aquell mateix mes de maig.<sup>23</sup> En l'obra de l'estiu, però, el peu està en un paisatge en el qual el cel es d'un verd saturat, el terra groc i la mar negra, i llança una pedra a un ocell.<sup>24</sup> Potser aquell mateix ocell que a *Main à la poursuite d'un oiseau*, una mà gegant intenta atrapar mentre emergeix d'un fons blau, potser cel, potser aigua.<sup>25</sup> La mà intenta atrapar l'ocell, però el peu, convertit en personatge, li llança una pedra. I després, res. Només paisatges de colors inversemblants, el vermell, el negre, el lila, el groc, i també escales i rodes, volcans i animals; una llagosta, un cavall, una mena de serp o aquell gos autòmat que sembla haver-se escapat de *La Terre labourée* i que ara borda a la lluna. La presència humana s'ha fet fonedissa i ara els protagonistes són aquells animals que s'insereixen en un paisatge immens, fosc, turbulent, segons com, fins i tot esgarriats. S'està fent referència a la primera sèrie dels *Paysages imaginaires* que l'artista pintarà durant la companya d'estiu.<sup>26</sup>

<sup>20</sup>DLD1 nús. 228-238, 117-121.

<sup>21</sup>Barbara Rose, «Interview with Miró» (Barcelona, 30 de juny de 1981), dins *Miró in America*, 120, citat en català a Aguiló, «La dona en veu pròpia», 18.

<sup>22</sup>Miguel Acoca, «The Miró Fire at 85», *Washington Post*, 17 d'abril de 1978, citat en català a Aguiló, «La dona en veu pròpia», 18.

<sup>23</sup>DLP1 núm. 215, 164; DLP1 núm. 139, 120; DLD1 núm. 233, 119.

<sup>24</sup>DLP1 núm. 216, 164-165; DLP1 núm. 139, 120. En un dels dibuixos preparatoris de *Personnage lançant une pierre à un oiseau*, hi ha la inscripció «B», cosa que podria fer pensar que la idea d'aquesta obra va sorgir durant l'estiu de 1925. MOJM núm. 343, 103. Es tracta del dibuix preparatori FJM 631b (quadern FJM 591-668 i 3129-3130), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. També hi ha una obra de 1925 en què s'hi representa una mena de peu-mà gegant acabat en un cap. DLP1 150, 128. Pel que fa a la semblança entre aquestes dues obres, vegeu MOJM núm. 329, 101, corresponent al dibuix preparatori FJM 661b (quadern FJM 591-668 i 3129-3130), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 97-99.

<sup>25</sup>DLP1 núm. 218, 165. Vegeu també MOJM nús. 347-348, 104.

<sup>26</sup>DLP1 nús. 216-222, 164-169; DLP1 núm. 88, 80-81. Vegeu també MOJM nús. 342-351, 103-104 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 108-115. A excepció de *Personnage lançant une pierre à un oiseau* (DLP1 núm. 216, 164-165), els dibuixos preparatoris del qual són al quadern FJM 591-668 i 3129-3130, i *Paysage* (DLP1 núm. 217, 164-165), que són al quadern FJM 558-570 i 579-590, la resta de dibuixos preparatoris es van realitzar en el quadern FJM 744-787. És possible que l'estiu de 1925, en tornar de París, Miró hagués comprat a Barcelona aquest darrer quadern, també conegut

## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic



4.4. Joan Miró. Sense títol (1926)



4.5. Joan Miró. Sense títol (1926)

Miró va parlar d'aquestes obres amb Chevalier, quan aquest, en referència al *Personnage lançant une pierre à un oiseau*, li va assenyalar una certa qualitat d'absència i alhora la vibració d'un món invisible, i li va demanar per la simbologia del peu. Miró va respondre que, al llarg dels anys havia pintat peus en diferents obres, i de manera, més o menys realista. I és que el peu sempre li havia semblat interessant, perquè permetia que l'home estigués en contacte directe amb la terra, tot i que va aclarir que durant aquells anys la seva pintura no tenia a veure amb la força de la gravetat, sinó que li volia donar una qualitat astral. També va dir que la seva preocupació pels somnis s'havia barrejat amb l'erotisme, mentre que la seva escriptura oberta s'havia vist millorada per l'afegitó de les línies de punts. Un període de transició, un retorn a l'equilibri entre l'imaginari i el real, una reacció que va passar a Mont-roig quan va pintar aquella sèrie de *Paysages imaginaires*, en els quals la natura va irrompre en el fantàstic.<sup>27</sup>

Aquest període de transició hauria passat després de l'incident amb el grup surrealista, i també després d'un fet tràgic: el pare de Miró havia mort sobtadament el 9 de juliol a Mont-roig, i Miró, que era a París, havia hagut de tornar ràpidament a Barcelona per estar amb la seva mare.<sup>28</sup> El 14 de juliol escriu a Picasso assabentant-lo de la tràgica notícia,<sup>29</sup> i el 17 als Hemingway, a qui demana cancel·lar la visita al mas, que aquests tenien prevista.<sup>30</sup> Les males noves no acaben aquí, el 28 de

com a quadern «Barcelona». LBMC, 321.

<sup>27</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 265.

<sup>28</sup>LBMC, 326.

<sup>29</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Barcelona, 14 de juliol de 1926. dins *Epistolari*, 297. A LBMC, 329, fig. 1, s'hi reproduïx una imatge d'aquesta carta.

<sup>30</sup>LBMC, 328; Massot, *Joan Miró*, 363.

juliol, Loeb li escriu una carta informant-lo que Viot ha fugit a Tahití, perseguit per frau, i li proposa ser el seu marxant. Miró li respondrà el 3 d'agost des de Sant Hilari Sacalm. Hi ha anat a passar uns dies amb la seva mare i s'està a Casa Fugarolas. En aquesta carta, Miró defensa Viot, i li garanteix prioritat en cas que la cosa no s'arregli.<sup>31</sup> Sobre aquest afer, també Ernst, el 27 d'agost li escriurà demanant-li en què treballa i preguntant-li si encara té obres de l'estil de *Carnaval d'Arlequin* o *Maternité*, ja que Éluard hi està interessat. També li suggereix que posi el taller de la rue Tourlaque a nom seu.<sup>32</sup>



4.6. Joan Miró. *Personnage lançant une pierre à un oiseau* (1926)

Pel que fa a la relació entre Miró i Ernst, Roland Penrose va escriure que Marx Ernst posseïa un humor malèfic que el mantenia allunyat de Miró. Amb tot, la secreta rivalitat que hi havia entre ells, els feia estar interessats l'un per l'obra de l'altre. Vivint tan a prop, i amb caràcters ben diferents, no podia estranyar que es produís aquell incident que hauria pogut acabar en desastre.<sup>33</sup> Tot venia perquè Ernst havia ensenyat els seus collages i *frottages* a Miró, i en canvi, aquest, no havia volgut fer el mateix amb la seva obra, tot dient que el seu marxant li havia aconsellat que no ho fes abans d'exposar-la. Una nit, Ernst i alguns altres havien baixat a l'estudi de Miró, que els havia rebut amablement. Ernst, no s'havia pogut contenir i finalment havien girat les teles que l'artista català no

<sup>31</sup>Pierre Loeb, Pierre Loeb a Joan Miró, París, 28 de juliol de 1926, citat a LBMC, 329; Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Sant Hilari Sacalm, 3 d'agost de 1926, dins LBMC, 328-329, fig. 3. Sobre l'afer Viot, vegeu Massot, *Joan Miró*, 364-366.

<sup>32</sup>Max Ernst, Max Ernst a Joan Miró, París, 27 d'agost de 1926, dins LBMC, 325, fig. 3; DPL1 núm. 115, 104-105; DLP1 núm. 99, 91. Durant aquella temporada d'estiu i tardor, Ernst li va enviar cartes en les quals es feia referència al tema Viot, tot suggerint-li que llogués el taller a nom seu i informant-lo que el taller d'Arp quedava lliure. Max Ernst, Max Ernst a Joan Miró, París, 9 de desembre de 1926, citat a LBMC, 329. A finals de desembre Miró va escriure a Loeb i li va demanar que li trobés un taller per llogar a la rue Tourlaque, insistint per saber si finalment el taller d'Arp estava disponible. Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Barcelona, 22 de desembre de 1926, citat a LBMC, 329.

<sup>33</sup>Penrose, *Miró* (1991), 57-58.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

els volia ensenyar. Després d'això havien convidat a Miró a pujar al pis de dalt i Ernst li havia posat una soga al coll mentre li demanava si creia en Déu i si li feia por morir. Miró havia respost que no era filòsof i quan Ernst havia començat a estirar la corda, Miró se n'havia alliberat posant les mans entre el seu coll i la corda.<sup>34</sup>

Des de Sant Hilari, Miró també havia escrit una postal a Gasch el 29 de juliol i una carta a Ràfols, el 2 d'agost, en la qual li agraiïa l'oferta sincera d'una missa anònima per l'ànima del seu pare. En aquesta carta, li explica que és allà per distreure a la seva mare, i afegeix: «Jo aquí he treballat tan com m'ha estat possible. A la segona quinzena d'agost penso que estarem ja amb disposició d'anar a Montroig.»<sup>35</sup> Sobre aquell moment, a Trabal, en aquella entrevista de 1928 li va explicar: «L'estiu del 1926, vaig anar a Mont-roig altra vegada, i allí vaig tornar a treballar molt. En aquells moments començava ja a sentir una gran responsabilitat i vaig optar per un plan d'atac. Per això, convinguérem amb En Pierre que jo viuria completament tancat i que no ensenyaria la meva obra absolutament a ningú, i així preparar una manifestació important donant plasticitat a l'agressivitat de la qual jo era ple, preparariem una manifestació de la meva obra, que en el moment de produir-se fes l'efecte d'un cop de puny.»<sup>36</sup>

Des de mitjans d'agost, doncs, i fins a mitjans de desembre serà a Mont-roig i treballarà en aquestes teles de paisatges. Hi ha quelcom més, en aquella carta del 3 d'agost que li escriu a Loeb, Miró fa referència als místics: «Treballo molt; molt concentrat –feina molt detallada i sempre a la recerca d'aquesta idea de puresa i perfecció dels místics. Penso treballar en aquestes teles durant molt temps, ja que aquí em sento aïllat i ho puc fer al meu aire sense que ningú, ni res que no hi tingui a veure, em destorbi.»<sup>37</sup> És en la carta del 23 de setembre que Miró farà referència a aquell ermità-guerrer que connectava directament amb aquell jove auster que pintava a Siurana l'estiu de 1917:

Malgrat aquestes preocupacions, treballo moltíssim, però molt lentament. Visc al camp, com un cowboy i només puc pintar i fer cultura física. Sempre he volgut ser una barreja d'ermità i de guerrer. Ser algú contemplatiu sense ser un home d'acció, potser seria malaltís. Cada dia estic més content de la

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, 57-60.

<sup>35</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Sant Hilari Sacalm, 29 de juliol 1926, dins *Epistolari*, 298; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Sant Hilari Sacalm, 2 d'agost de 1926, dins *Epistolari*, 299.

<sup>36</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

<sup>37</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Sant Hilari Sacalm, 3 d'agost de 1926, citat a LBMC, 329. Original en francès: «Je travaille beaucoup; très concentré –le métier très poussé et en poursuivant toujours cette idée de pureté et perfection des mystiques. Je pense travailler ces toiles très longtemps, car ici je me sens isolé et peux le faire à mon aire sans être dérangé par personne ni par rien dérangé à cela.»

meva feina. Tracto les teles com un esmalt o una miniatura. Us confirmo que fa falta saber dibuixar un nas, i dibuixar-lo molt bé, sobretot ara que tanta gent limitada que escriu textos més o menys istes es dediquen a la pintura. No penso que pugui acabar les meves teles abans del 15 de novembre.<sup>38</sup>

Potser per això, també, aquell retorn als horitzons d'Urgell que es pot veure clarament en aquestes obres.

Aquell mateix dia Miró escriu a Gasch. Li parla de Cassanyes i d'una futura visita a Vilanova que deixen aparçada per quan ell torni a Barcelona, i li diu: «Jo estic treballant moltíssim, si bé amb una gran lentitud aquesta vegada. Tindrè segurament encara feina per tot el mes d'Octubre, que naturalment el passaré aquí al camp.»<sup>39</sup> Curiosament, en aquesta carta en què el felicita per l'article que Gasch ha escrit sobre ell a *L'Amic de les arts* del mes d'agost, fa referència a les *màchines à emouvoir* d'Ozenfant i Jeanneret, com si hagués fet un pas enrere en el temps.<sup>40</sup> Gasch havia dit en aquest article que Joan Miró havia sigut des de bon començament la bèstia negra dels temerosos, i que el seu art era tremendament detonant, de forta qualitat escandalosa, d'agressivitat exasperada, de risc continu i d'aventura permanent, d'audàcia il·limitada.<sup>41</sup>

Entre aquestes obres hi ha aquell *Chien aboyant à la lune* de la qual Miró explica a Picon: «Hi vaig dibuixar una mena de banya. “Jo me'n fumo”: això és el que responia la lluna al gos que bordava: *Bub-bub*... En el dibuix mateix ja vaig passar ratlla sobre el que havia de desaparèixer. A més, com a títol li havia posat “Toutou jappant à la lune” (*Bub-bub* bordant a la lluna). El gos del dibuix és més petit que el de la tela. No era més que un *bub-bub!*»<sup>42</sup> I sobre *La Sauterelle*, va dir quan Picon li va demanar si es tractava realment d'una llagosta:

<sup>38</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 23 de setembre de 1926, citat a LBMC, 329. Original en francès: «Malgré ces soucis, je travaille énormément mais très lentement. J'habite en pleine campagne, comme un cow-boy et ne puis que peindre et la culture physique. J'ai toujours aimé être un mélange d'ermite et de guerrier. Être un contemplatif sans être un homme d'action ce serait peut-être maladif. Je deviens de jour en jour plus heureux de mon travail. Je traite mes toiles comme un émail ou une miniature. Je vous affirme qu'il faut savoir dessiner un nez, et le très bien dessiner, surtout maintenant que tant de petites gens qui écrivent des textes plus ou moins istes se mettent à faire la peinture. Je ne pense pas finir mes toiles avant le 15 novembre.»

<sup>39</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig 23 de setembre de 1926, dins *Epistolari*, 301.

<sup>40</sup>*Ibid*

<sup>41</sup>Sebastià Gasch, «L'obra actual de Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 5 (agost de 1926): 15-16, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002233](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002233). Gasch aquell octubre va escriure un article titulat «L'embranchida vers l'ordre», *D'ací i d'allà*, núm.106 (octubre 1926): 700-701, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 61-66. L'escrit començava amb la menció a una visita al Paral·lel amb un amic caríssim acabat d'arribar de París, i en aquest article es mencionava a Ozenfant i a Jeanneret.

<sup>42</sup>DLP1 núm. 222, 168-169; Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 74. Vegeu també MOJM núm. 349, 104. Aquest dibuix correspon al dibuix preparatori FJM 759 (quadern FJM 744-787), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Les inscripcions que s'hi poden llegir són: «<BOUB / BOUB> // <je m'en fous, / tu sais> // Toutou jappant à la lune.» (<BOUB / BOUB> // <se me'n fot, ja saps> // *bub-bub* bordant a la lluna.)



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Sí, la meua idea inicial era realment la llagosta. És una llagosta, la veiem a dalt a l'esquerra del dibuix només amb la línia de terra i un arbre. La resta de la pàgina anticipa exactament el quadre: les muntanyes, el mar, el vol de l'insecte després del salt i la seva metamorfosi. En el dibuix també hi ha les lletres disperses del meu nom: Joan Miró, però en el quadre hi vaig afegir el sol, on es dibuixen les formes capgirades de les muntanyes i l'escala de l'evasió, en aquest cas del salt. Sí, és una llagosta! Aleshores jo era al camp, a Mont-roig, i veia els grills i tota mena d'insectes...<sup>43</sup>



4.7. Joan Miró. *Paysage (La Sauterelle)* (1926)



4.8. Joan Miró. *Chien aboyant à la lune* (1926)

El contracte amb Loeb es signa l'1 d'octubre.<sup>44</sup> A Barcelona, Miró hi va abans del 7 d'octubre, ja que en una carta a Gasch d'aquesta data enviada des de Mont-roig, li explica que la mateixa nit del dia que ells dos s'havien vist al Lion, s'havia trobat a Picasso i Olga Khokhlova sopant al restaurant Catalunya i que després havien anat al Paral·lel en busca de ballarines espanyoles.<sup>45</sup> Potser era a Barcelona per aquella exposició col·lectiva organitzada a les Galeries Dalmau en la qual va participar, «El Modernisme pictòric català comparat amb una selecció d'artistes estrangers

<sup>43</sup>DLP1 núm. 220, 166-167. Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 77-78. Vegeu també MOJM núms. 345-346, 103-104. El darrer d'aquests dibuixos preparatoris està datat de 1925 i correspon al dibuix FJM 746 (quadern FJM 744-787), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 100-103.

<sup>44</sup>Massot, *Joan Miró*, 364.

<sup>45</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 7 d'octubre de 1926. dins *Epistolari*, 303.

d'avantguarda», oberta des del 16 d'octubre fins al 6 de novembre, i en la qual hi exposaven artistes com Delaunay, Dufy, Gleizes, Picabia, Barradas, Manolo, Pichot i Dalí.<sup>46</sup> Gasch escriu a la *Gasete de les arts* del 15 de novembre: «Sortosament, però, l'esforç col·lectiu d'uns quants fogosos lluitadors ha contribuït decisivament a reemplaçar tot en el seu lloc i ha preservat la pintura de caure dins l'estat comàtic més irremeiable. L'art d'avantguarda ha eliminat eficientment de la pintura totes les impureses que contenia i l'ha mostrada nua i pura, òrfena de tota adulteració desnaturalitzadora.»<sup>47</sup>

Les cartes de finals d'octubre i de novembre que l'artista envia a Loeb segueixen en la mateixa línia, i presenten un Miró combatiu, que deixa enrere dubtes i agafa el control de la seva vida: «Estic totalment absorbit per la meva feina. Si algú us demana en què treballa contesteu amb mentides i bromes. Tinc molt d'interès que ningú sàpiga ni vegi res del que faig fins a la meva exposició que ha de ser molt important, en un gran local. No es tracta d'una exhibició, es tracta d'un campionat»<sup>48</sup> I insisteix: «Exposar o donar a conèixer això que faig, seria fer malbé el meu pla de treball i treure-li tot interès i força [...]. Això que faig és molt diferent del que feia i marca una nova època [...]. La matèria cada vegada m'atrau més. Però la matèria NO MATÈRIA, sobretot no ens confonguem! Començo cada tela com si fos la primera que faig. Aquesta feina em deixa molt exhaust, però jo preferiria anar a vendre cacauets als bulevards que no pas repetir-me.»<sup>49</sup>

Miró místic, Miró combatiu, Miró ermità-guerrer i Miró convertit en un cap de família que té responsabilitats. Havia arribat el moment de casar-se? I la relació amb Dora Bianka? Ella ja havia estat casada i no havia funcionat; tenia ganes de tornar-se a casar? I Miró, què volia? Era aquell tipus de dona, més moderna i poc lligada a la visió de dona tradicional, la que li convenia? I una qüestió nogensmenys important, almenys en aquell moment, era el tipus de dona que li agradaria a

<sup>46</sup>LBMC, 329. Es tracta de l'exposició «El Modernisme pictòric català comparat amb una selecció d'artistes estrangers d'avantguarda», a les Galeries Dalmau de Barcelona, del 16 d'octubre fins al 6 de novembre de 1926. Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 177-179.

<sup>47</sup>Sebastià Gasch, «L'exposició del modernisme pictòric a can Dalmau», *Gasete de les arts*, núm. 61 (15 de novembre de 1926): 5, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1209959](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1209959).

<sup>48</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 31 d'octubre de 1926, citat a LBMC, 329. Original en francès: «Je suis entièrement absorbé par mon travail. Si l'on vous questionne sur ce que je fais actuellement répondez par des mensonges ou plaisanteries. Je tiens absolument à ce qu'on ne sache ni voie rien de ce que je fais jusqu'à mon exposition qui doit être très importante, dans un grand local. Il ne s'agit pas d'une exhibition, il s'agit d'un championnat»

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 27 de novembre de 1926, citat a LBMC, 329. Original en francès: «Exposer ou faire connaître ce que j'ai fait depuis serait gater mon plan de travail, et lui enlever tout intérêt et force. [...] Ce que je fais est très différent de ce que je faisais et marque une nouvelle époque [...] De plus en plus la matière m'attire. Mais la matière NON MATIÈRE surtout ne confondons pas! Je commence chaque toile comme si c'était la première que je fais. Ce travail épuise beaucoup mais j'aimerai mieux aller vendre des cacahouètes sur les boulevards que de me répéter.»

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

la seva mare? No es pot saber amb certesa si aquella desaparició de la figura humana i el retorn al paisatge tenen a veure amb el trencament amb Dora Bianka, ja que es desconeix quan es va acabar aquesta relació. Massot en la biografia de l'artista explica que ni Miró ni els seus amics van esmentar-la mai i que quan van trencar, ella va entregar les cartes a Viot o a Pierre Loeb.<sup>50</sup> Labrusse explica que l'agost de 1928 va demanar a Loeb que destruís les cartes de «Mme. B»,<sup>51</sup> Passés el que passés, és durant aquell estiu que Miró, després de superar les violències de la carn a través d'uns espais que el creaven, i que a través d'allò primitiu li havien permès alliberar l'inconscient, va desapareixent dels dibuixos preparatoris i de les teles. Miró s'esborra a través de la pintura, de la mateixa manera que Maurice Blanchot, aquell escriptor pròxim a Bataille, també s'esborrarà a través de l'escriptura.<sup>52</sup> De la mateixa manera que Blanchot lliscarà constantment cap al *defora* de la literatura cada vegada que en parlarà, Miró, molt abans es dirigeix envers el *defora* de la pintura cada vegada que pinta, fascinat per ella, però sense voler embolicar-s'hi, esdevenint negligent per tal d'atraure-la envers ell.<sup>53</sup> Més o menys podria ser allò que l'artista li va dir a Chevalier, quan li va

---

<sup>50</sup>Massot, *Joan Miró*, 337-338. Per a més informació sobre la trajectòria vital i artística de Dora Bianka, vegeu Massot, *Joan Miró*, 340-345. L'autor explica que Dora Bianka hauria seguit exposant les seves escenes de circ a les galeries burgeses de la capital francesa. També explica que després de l'estada a Espanya es va instal·lar al Midi francès. Bianka hauria patit una greu crisi i s'hauria retirat a un convent benedictí. El 1927, hauria signat el llibre de visita d'una exposició de Max Jacob, al costat de Filippo de Pisis, un clown del circ Medrano. A partir d'aquell any hauria pintat marines, embarcadors, coloms, paisatges, flors, escenes espanyoles i interiors del monestir. El 1931, i un cop deixada enrere aquella etapa de reclusió, s'hauria tornat a casar a Londres amb el capità de navili Pierre Thomazi, matrimoni que tampoc hauria durat gaire. Durant l'ocupació alemanya de França, les obres d'aquesta artista, que va morir el 1978 prop de París, van ser molt buscades.

<sup>51</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 5 d'agost de 1928, citat a LBMC, 340; Labrusse, «Portrait d'une danseuse», 81. L'autor explica que Miró sovint la presentava com la seva promesa o la seva dona, tot i que és possible que es refereixi a Maria Pilar Tey, que va ser amb qui efectivament va trencar aquell 1928. Loeb, en una carta del 31 de juliol de 1928, i en una anotació lateral, li mencionava la correspondència amb Dora Bianka i li demanava si l'havia de destruir. Pierre Loeb, Pierre Loeb a Joan Miró, París, 31 de juliol de 1928, citat a LBMC, 340 i Massot, *Joan Miró*, 383. En aquesta darrera referència s'hi reproduceix una imatge d'aquesta carta, tot i que es data erròniament del juliol de 1931.

<sup>52</sup>Maurice Blanchot (1907-2003) va ser un escriptor, crític literari i filòsof francès. Va conèixer Bataille a finals del 1940, cosa que va influir en la seva obra. Com a crític, i sobretot entre els anys 1945 i 1957, s'interessà especialment per autors com Sade, Lautréamont, Nietzsche o Kierkegaard, així com pel moviment surrealista. En paral·lel es va anar consagrant cada vegada més a la literatura i al silenci, tot reduint les seves aparicions públiques. Nombrosos filòsofs han reflexionat sobre la figura de Blanchot, com ara Jacques Derrida, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Gilles Deleuze i Michel Foucault. Per a més informació sobre aquest escriptor, vegeu Joan Cabó Rodríguez, «Maurice Blanchot (1907-2003). Una introducció a la vida, obra i la recepció del seu pensament», *Lletres de filosofia i humanitats*, núm. 6 (2014): 11-55. Foucault entre els anys 1963 i 1966, i a través dels treballs de Bataille, Klossowski i Blanchot, va posar en dubte la dialèctica hegeliana, –que reabsorbiria d'alguna manera allò negatiu–, i va identificar tres maneres de fer, que tot i tenir ressons sadians i nietzschians comuns, eren diferents. Així, Bataille era el de la transgressió, Klossowski el de la simulació i Blanchot, el del neutre. Bataille feia visibles els límits, Klossowski contaminava el discurs, Blanchot, no afirmava res i s'atrinxerava en un espai sense cap possibilitat d'ancoratge. Favreau, *Vertige de l'écriture*, 13-23 pf. 26-27, 103-107 pf. 11-12. Pel que fa a Blanchot, un dels textos més significatius escrits per Foucault és «La pensée du dehors» de l'any 1966. Vegeu II, cap. 2, nota 20. Blanchot també va escriure un assaig sobre Foucault, Maurice Blanchot, *Michel Foucault, tel que je l'imagine* (Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1986). En el llibre *Foucault/Blanchot* (Nova York: Zone Books, 1986), es recullen aquests dos assajos. Com en el cas de Raymond Roussel, per tal de tenir una lectura en la qual també es consideri la part política dels escrits de Blanchot, vegeu Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation*, 22-36.

<sup>53</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 331-393, pf. 98-99.

confessar que no podia ser altra cosa que pintor, i que cada desafiament a la pintura era paradoxal des del moment que aquest desafiament s'expressava a partir de l'obra.<sup>54</sup>

Miró, com aquell darrer home de l'escriptor francès,<sup>55</sup> s'esborra, i en fer-ho, es lliura a «l'experiència que obre el *defora* inassolible i fa trontollar les veritats dels sistemes omnicomprendius del “món” racional.»<sup>56</sup> Ha arribat el moment de substituir el «jo» per aquell «ell» sense identitat, ni personal ni impersonal, una veu narrativa que designa la pluralitat que no pot ser esmentada en plural perquè s'equipararia a quelcom que es pot analitzar, i que des de la pròpia interioritat de l'obra és qui fa present una exterioritat radical. Mort de l'autor i reconeixement de l'absència a través d'aquell «ell».<sup>57</sup> Miró, doncs, pinta en neutre en aquell espai narratiu dels paisatges, tot recuperant aquell camí iniciat amb obres com *Dialogue d'insectes* i *Paysage*, obra aquesta darrera, en la qual el cel vermell, contrasta amb el blanc i el blau de la part terrestre, i en la qual també hi ha aquella mena de volcà que ja sortia a *Le Renversement*.<sup>58</sup> El llenguatge artístic, doncs, és com la literatura que permet al llenguatge allunyar-se d'ell mateix, situant-se «fora de si mateix». Un *defora* on desapareix, es fragmenta i es dispersa aquell subjecte que parla, que pinta.<sup>59</sup> Miró, porta un pas més enllà aquell reialme del desastre que és la creació artística, aprofitant l'alteritat o el *defora*, no pas per crear un espai nou, sinó per tenir accés a la nit, aquella nit dels seus paisatges, és a dir, un espai que escapa a un món ordenat que prescindeix de tot sofriment humà, i que constantment recorda a aquest món ordenat que la seva no és una unitat total.<sup>60</sup> Per això aquelles figures, com aquell nu fet de verdures i amb cua de sirena que emergeix d'un fons negre, i que també pot ser entès com una mena de

---

<sup>54</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writing and Interviews*, 266.

<sup>55</sup>A la biblioteca personal de l'artista hi ha els exemplars de Maurice Blanchot, *Le dernier homme* (París: Gallimard, 1957) i Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (París: Gallimard, 1959). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>56</sup>Joan Cabó Rodríguez, «L'escriptura, el neutre i la tasca de pensar. Una aproximació a Maurice Blanchot a partir de la seva obra crítica i filosòfica», *Ars Brevis*, núm. 19 (2013): 27-29.

<sup>57</sup>*Ibid.*, 36-39. Foucault a «Qu'est-ce qu'un auteur?», conferència presentada a la Société Française de philosophie, el 22 de febrer de 1969, qüestionava la pròpia figura de l'autor i una pretesa unitat entre aquest i els textos que produïa, i reflexionava sobre l'ètica de la pràctica de l'escriptura i la capacitat d'aquesta per a dissoldre el subjecte de coneixement, i crear un espai en el qual el subjecte que escrivia desaparegués constantment, englobant-ho en un projecte més ampli en el qual es buscava alliberar el pensament de les formes d'individualització que els discursos moderns produïen i imposaven. Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de philosophie* 63, núm. 3 (juliol-setembre 1969), dins *Dits et écrits*, 1954-1975, 817-849. En aquest sentit, no ha d'estranyar que durant els anys seixanta Foucault s'associés al grup Tel Quel, del qual n'eren membres, entre d'altres, Roland Barthes, Julia Kristeva o Philippe Sollers. Tots ells defensaven una aproximació a l'escriptura que posava en dubte, constantment, les oposicions en les quals es fonamenta el pensament modern. L'escriptura, doncs, com a manera de redefinir la funció social del llenguatge i de l'ús d'aquest per alterar les condicions dominants de la producció de significats i les formes de vida social que aquestes condicions reforcen. Berger, «From the End of Man to the Art of Life», 130-131.

<sup>58</sup>DLP1 núm. 114, 103; DLP1 núm. 113, 102; DLP1 núm. 103, 94.

<sup>59</sup>Foucault, *El pensamiento del afuera*. 5-6. En aquest text, l'autor identifica a Sade, Holderlin, Nietzsche, Bataille, Mallarmé, Klossowski, i sobretot, Blanchot com a representants del pensament del *defora*.

<sup>60</sup>Cabó, «L'escriptura, el neutre i la tasca de pensar», 39-44.

paisatge, poden arribar a fascinar, no pel que són, sinó per aquell buit que les envolta, un espai on no poden arrelar-se.<sup>61</sup>

Miró era, i no era, aquell gos que bordava a aquella lluna, que alhora, era i no era, Dora Bianka, que també podia ser, i no ser, aquell ocell que tant Miró, com el no-Miró, volien agafar amb la mà, i que alhora també foragitaven amb una pedra. Com a dada curiosa, remarcar que en uns esbossos realitzats entre finals de l'any 1938 i començaments de 1939, –en els quals Miró reflexionava sobre un autoretrat que no va arribar a fer–, va escriure en un dels dibuixos preparatoris: «l'auto-portrait que / es metamorfosi / en paisatges ciclòpics / i paisatges i roques / de Montserrat // que recordi el chien / aboyant à la lune // 31/12/38»,<sup>62</sup> i també en un altre dibuix preparatori de 1942 relacionat amb un autoretrat: «que el record del gos lladrant a la /lluna sigui ben viu [...]»<sup>63</sup> I és que, si des de 1923, el paisatge era una mena de pretext, o si es vol, un argument secundari o l'escenari en el qual el subjecte d'un desig que no calia erradicar, s'anava creant, ara era com si tot allò que hi hagués tingut a veure, de cop, es decidís que calia esborrar-ho. Era com si Miró ja n'hagués tingut ben bé prou. Ni sexualitat juganera, ni un desig reprimat que calia alliberar; Miró s'esborrava de les seves obres, i en fer-ho també s'esborrava com a algú que desitjava. L'escala de la fugida i de l'evasió, i també de l'elevació.<sup>64</sup> Potser per això a *La Sauterelle* hi havia aquelles lletres; la *J*, la *A*, la *n*, la *M* i la *i*, que eren les representants d'un naufragi o del que quedava del nom complet de l'artista.

Ara bé, mentre ell s'esborrava, la relació amb els surrealistes també canviava. L'1 de desembre apareix en el número 8 de *La Révolution surréaliste* una reproducció de *Carnaval d'Arlequin* que pertany a Loeb.<sup>65</sup> Aragon escriu el text «Moi l'abeille j'étais chevelure», –que lliga tant amb Miró com amb Ernst–, i Éluard, en una nota, i sense dir noms, anuncia la reintegració de dos membres al grup. Miró i Ernst, doncs, eren readmesos, mentre Artaud i Soupault n'eren exclosos per incompatibilitat d'objectius.<sup>66</sup> Éluard, aquell any havia dedicat un poema a Miró en el seu llibre *Capitale de la douleur*, publicat el setembre; i on també n'havia dedicat a Picasso, a Masson, a Klee,

<sup>61</sup>Foucault, *El pensamiento del afuera*, 13.

<sup>62</sup>MOJM núm. 789, 204. Correspon al full FJM 1531 (FJM 1531-1538), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també MOJM nùms. 783-790, 203-204.

<sup>63</sup>MOJM núm. 916, 232. Correspon al full FJM 1879b (quadern FJM 1847-1888), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també MOJM nùms. 908-920, 231-233.

<sup>64</sup>Vegeu Balsach, *Cosmogonies d'un món originari*, 107-118. L'autora analitza els paisatges imaginaris tot relacionant-los amb el concepte de l'escala celeste, la que s'alça entre la terra i el cel, un concepte desenvolupat en escrits com els de sant Benet, Bernat de Claravall, Ramon Llull o Cristina de Pisan, en els quals l'ascensió espiritual es lligaria a un desig d'evasió, i també a una progressió, per graus, en l'elevació espiritual.

<sup>65</sup>A LBMC, 329, fig.2, s'hi reproduueix la pàgina en la qual apareixia l'obra de Joan Miró.

<sup>66</sup>Louis Aragon, «Moi l'abeille j'étais chevelure», *La Révolution surréaliste*, núm. 8 (1 de desembre de 1926): 4-7, citat a LBMC, 329.

a Ernst i a Braque. El de Miró, que es va publicar en català a *L'Amic de les arts*, parlava de boscos, de cel, de raïms, de libèl·lules i de núvols, tot fent referència a aquell paisatge del qual Miró encara no s'havia esborrat:

Sol de presa presoner de ma testa,  
Enduu-te'n el pujol, enduu-te'n la forest.  
El cel és més bell que mai.  
Les libèl·lules dels raïms  
Li donen formes precises  
Que jo dissipo amb un gest

Boires del primer dia,  
boires invisibles i que res no autoritza,  
Llurs sements cremen  
En els focs de palla de les meves mirades.  
A l'últim, per cobrir-se d'una alba  
caldrà que el cel sigui tan pur com la nit.<sup>67</sup>

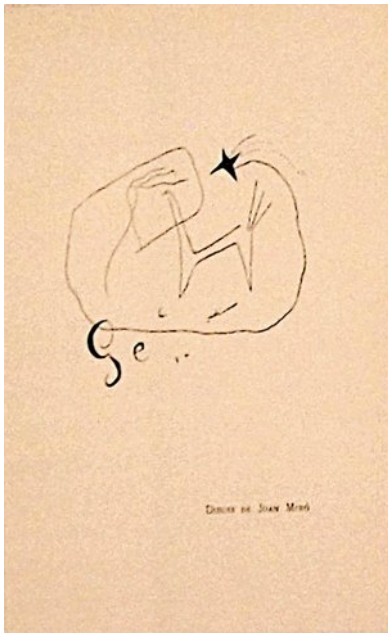
El 5 de desembre, Miró escriu una carta a Foix explicant-li que li ha enviat certificat un dibuix per a *Gertrudis*.<sup>68</sup> L'artista ha llegit aquell recull de prosa poètica en el qual el «jo» poeta es relaciona constantment amb el «tu» femení, que és aquella noia anomenada Gertrudis. Foix havia escrit: «Vaig abandonar el cavall que, en el més bell cloure de les seves parpelles havia fet del sol un ornament del seu front i que vaig tenir compte d'endur-me en aquella nit –llantern singular que em guià, fidel, al jardí de Gertrudis.»<sup>69</sup>

---

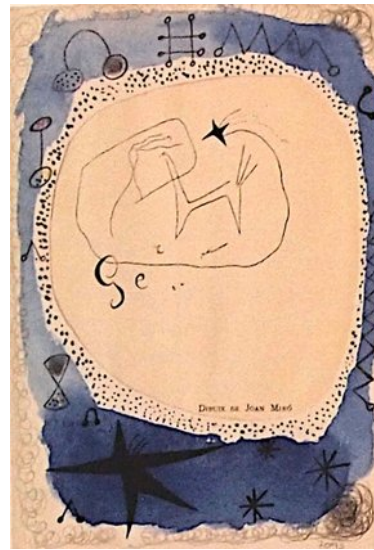
<sup>67</sup>L'Amic de les arts, «Poetes francesos superrealistes: Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 10 (31 de gener de 1927): 4, dins LBMC, 330-331, fig. 1. Original en francès: «Soleil de proie prisonnier de ma tête. / Enlève la coline, enlève la forêt. / Le ciel est plus beau que jamais / Les libellules des raisins / Lui donnent des formes précises / Que je dissipe d'un geste. // Nuages du premier jour, / Nuages insensibles et que rien n'autorise, / Leurs graines brûlent / Dans les feux de paille de mes regards / A la fin, pur se couvrir d'une aube / Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.» Paul Éluard, *Capitale de la douleur* (París: Gallimard, 1926). A la biblioteca de l'artista n'hi ha un exemplar d'aquesta mateixa edició. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>68</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Mont-roig, 5 de desembre de 1926, dins *Epistolari*, 304. El llibre al qual es fa referència és J. V. Foix, *Gertrudis* (Barcelona: *L'Amic de les arts*, 1927). Aquest va ser el primer llibre per al qual Miró va fer un dibuix. Es tracta del dibuix preparatori FJM 9913, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. MOJM núm. 396, 113.

<sup>69</sup>J. V. Foix, *Gertrudis*, citat a Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 16-17. L'autor explica que Foix va publicar el llarg poema «Gertrudi», –més endavant «Gertrudis», a la revista *Trossos*. el 1918. Nou anys més tard, el 1927, Foix va publicar el seu primer llibre amb aquest mateix títol i Miró, després d'haver llegit el manuscrit, li va fer un dibuix per il·lustrar la pàgina de respecte.



4.9. Joan Miró. Dibuix de la pàgina de respecte de *Gertrudis* (1927)



4.10. Joan Miró. Intervenció sobre la pàgina de respecte de l'exemplar de *Gertrudis* propietat de l'artista

I en la seva il·lustració, Miró dibuixa un cavall de forma esquemàtica i amb un traç molt fi, com aquella estrella amb cua que l'envolta i que acaba en el que sembla el cos d'una dona amb els cabells al vent. Deuen ser la Gertrudis, el cavall i l'estrella, que és la nit, tots units dins d'un cercle irregular, amb la vora plena de petits punts; qui sap si les pedretes del jardí? Un jardí blanc que sobresurt d'una mena de fons blau en forma de quadrat, on hi ha dibuixats diferents motius en negre, i en el qual les puntes s'acompanyen d'unes espirals que semblen el dibuix infantil d'uns cabells enrinxolats. És la nit acompanyada de les estrelles i dels petits animals que habiten el jardí: Fins i tot, potser també l'acompanyen les notes de «la bella cadència d'un foxtrot popular», que diu el poeta, i amb el qual la seva amada, la Gertrudis, taral·leja el seu nom. A prop de la línia que encercla el cavall i la dona hi ha una *G* i una *e*, –la primera més gran que la segona, però llegibles totes dues–, mentre que les lletres restants del nom de la noia, es dispersen i es fan cada vegada més petites. Algunes entren dins el cercle, com la *r*, d'altres són fora. Miró, de nou, lluny d'utilitzar el text per descriure, l'utilitza amb total autonomia per representar el desig del poeta que davant la impossibilitat de ser satisfet, s'esvaeix i desapareix dins la nit. Veient aquestes lletres es inevitable no pensar en aquell *Amour*, potser perquè *Gertrudis* explicava un món de realitats fragmentades, de metamorfosis i d'identitats inestables, un món en el qual el poeta arribava a matar Gertrudis sense

*La necessitat d'esborrar-se*

matar-la. Foix va publicar *Gertrudis* el gener de 1927, el mateix mes que va aparèixer a *L'Amic de les arts*, la traducció del poema que Éluard havia dedicat a Miró.



## 5. Estirar-se sobre la sorra i llepar el cel blau

Després de passar el Nadal a Barcelona, i també que als Estats Units s'hagi fet la primera presentació d'obres de l'artista a l'«International Exhibition of Modern Art», organitzada al Brooklyn Museum, des del dia 19 de novembre de 1926 fins al dia 1 de gener de 1927, Miró arriba a París a començaments de gener, –tal i com li havia anunciat a Pierre Loeb en una carta de desembre–, i ocupa el taller que Arp havia deixat lliure.<sup>1</sup> El 16 de gener, Miró escriu diverses postals destinades a Gasch, a Ricart, a Ràfols, a Prats i a Ramon Sastre; l'acostament als amics catalans és evident, fins i tot, ha reprès la relació amb Ricart després de les tensions viscudes entre ells a París.<sup>2</sup> Emerson havia escrit sobre l'amistat:

Es propria de jorns serens, i de dons graciosos, i excursions campestres, més també d'aspres camins i forts treballs, naufragi, pobresa i persecució. Guarda companyia amb les agudeses d'esprit i amb els extasis religiosos. Tenim de dignificar-nos mutualment les necessitats i funcions diaries de la vida humana, i embellir-la amb coratge, saviesa i unitat. Mai no auria de caure en res d'abitual i establert, sinó que auria d'esser alerta i inventiva, i afegir poesia i raó ad allò que era un vil ofici.<sup>3</sup>

I de fet, el to en l'escrit dirigit Ricart és semblant al de les cartes que li enviava abans d'anar a París, tal com mostra aquella en la qual escriu: «Has anat més als tròpics del Desert de Sarrià? Et desitjo bona sort i molt coratge. Has novament vist les amiguetes que et vaig presentar?»<sup>4</sup> Sembla que Miró devia conèixer aquelles «amiguetes» cap a finals de 1926, o potser abans, en aquelles anades i vingudes a Barcelona. Sigui com sigui, al febrer i al març fa dues escapades a Barcelona. Abans de

<sup>1</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, 14 de desembre de 1926, citar a LBMC, 329. Pel que fa a l'exposició, es tracta de la «International Exhibition of Modern Art», al Brooklyn Museum de Nova York, des del 19 de novembre de 1926 fins al dia 1 de gener de 1927. A LBMC, 329, figs. 4-5, s'hi reproduïxen la coberta i una pàgina del catàleg de l'exposició. Sobre la qüestió del taller, vegeu II, cap. 4, nota 32.

<sup>2</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 16 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 305; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, París, 16 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 306; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 16 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 307; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 16 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 308; Joan Miró, Joan Miró a Ramon Sastre, París, 16 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 309.

La darrera carta enviada a Ricart havia sigut una postal del desembre de 1920 felicitant-lo per l'any nou. Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, dins *Epistolari*, 210. Vegeu I, cap. 7, nota 115.

<sup>3</sup>Emerson, «L'Amistat», 95.

<sup>4</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, París, 16 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 306.

la primera escapada, però, Miró haurà realitzat una vintena de pintures que en els carnets apareixen indicades amb la inscripció «G»,<sup>5</sup> entre aquestes, aquella pintura amb un gran «48», i també aquelles pintures-poema *Le signe de la mort* i *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*,<sup>6</sup> que coincideixen pel fet de tenir el fons sense tractar, despullat, i que alhora contrasten vivament amb els fons marrons, més d'origen, que hi ha en d'altres teles d'aquesta mateixa sèrie, com ara les pintures-poema *Musique Seine Michel, Bataille et moi* i *Beaucoup de monde*, que connecten directament amb algunes de les obres de 1925.<sup>7</sup>

Totes aquestes obres coincideixen en el temps amb la proclama d'«assassinar la pintura», proclama, –que tot s'ha de dir, venia de molt abans, però que a partir de 1927 es converteix en una mena d'eslògan mironià–, i que lliga força bé amb aquelles teles de fons sense tractar.<sup>8</sup> Sobre aquesta qüestió, Adolphe Basler, escriu a *Marges* el 15 de febrer de 1927: «Un altre pintor surrealista, Joan Miró, es vanta de destruir l'indústria pictòrica, de la qual n'està fastiguejat. L'infantilisme de les seves elucubracions fantasmagòriques és un desafiament a tot aquest vòmit de color que s'aboca per tones en el món sencer.»<sup>9</sup> I Raynal en la seva antologia d'aquell mateix any: «El català Joan Miró, cap de l'escola surrealista, dirà més endavant: «vull assassinar la pintura»; però Picabia, Marcel Duchamp, Jean Crotti, Ribemont-Dessaignes, ho havien provat, veritablement, amb molta inventiva, l'única qualitat que podria evidenciar un intent com aquest.»<sup>10</sup> El mateix Miró ho va aclarir a Chevalier, explicant-li que tot i que aquella proclama tenia a veure amb el dadaisme,

<sup>5</sup>LBMC, 330. Vegeu MOJM nús. 354-366, 105-107. Els dibuixos preparatoris es reparteixen en els quaderns FJM 591-668 i 3129-3130, FJM 558-570 i 579-590, FJM 697-743 (quadern «CharMo») i FJM 744-787 (quadern «Barcelona»), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>6</sup>DLP1 núm. 247, 186-187; DLP1 núm. 259, 195; DLP1 núm. 262, 197. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 104, 128.

<sup>7</sup>DLP1 núm. 260, 196; DLP1 núm. 261, 196.

<sup>8</sup>Caldria situar aquest inici de l'assassinat de la pintura cap a l'estiu de 1924, quan comença a fer els primers collages, i menciona les «X» en aquella carta a Leiris de l'agost. Agnès de la Beaumelle, «Le défi des X, en exergue», dins *La Naissance du monde*, 19-22; Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, reproduïda en aquest mateix assaig a la pàgina 20, fig. 1.

<sup>9</sup>Adolphe Basler, *Marges*, 15 de febrer de 1927, citat a LBMC, 330. Original en francès: «Une autre peintre surréaliste, Joan Miró, se flatte de détruire l'industrie picturale dont il est dégoûté. L'infantilisme de ses élucubrations fantasmagoriques est un défi à tout ce dégueulis de la couleur que l'on déverse par tonnes dans le monde entier.»

<sup>10</sup>Maurice Raynal, «Dada et le scepticisme en peinture», dins *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (París: Matiagne, 1927), 34, citat a LBMC, 330. Original en francès: «Le Catalan Joan Miró, chef de l'école surréaliste, dira plus tard: “Je veux assassiner la peinture”; mais Picabia, Marcel Duchamp, Jean Crotti, Ribemont-Dessaignes, l'essayèrent vraiment avec beaucoup d'esprit, seule qualité que pouvait montrer une pareille tentative.» Vegeu també Combalá, *El descubrimiento de Miró*, 84-86. Sebastià Gasch, a *La Veu de Catalunya* del 14 d'agost, també va fer referència a l'antologia de Raynal, destacant el fet que aquest assenyalés Miró com el cap de l'escola superrealista. Sebastià Gasch, «Revista de la premsa artística», *La Veu de Catalunya*, 14 d'agost de 1927, 9, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1262047](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1262047).

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

justament per Marcel Duchamp, aquells experiments es relacionaven alhora amb una protesta interior, una crisi de consciència personal.<sup>11</sup>

Miró, en una carta a Gasch del 24 de febrer li explica: «Treballo molt. Veig a molt poca gent, només de tant en tant per a donar fé de vida. / Ningú ha vist lo que he fet aquest estiu i lo que faig ara.»<sup>12</sup> Al començament de la carta ja li havia escrit: «En nom de la bona amistat que ens uneix li prego s'abstingui en absolut de parlar de mi a Paris. / No estranyi la franquesa en que li parlo, però es tracta de Paris, i aquí em cal a tot preu defensar la meva posició moral.»<sup>13</sup> Aquesta idea també es manifesta en una carta del 7 de març, novament destinada a Gasch: «Espero estarà convençut que aquesta prohibició de parlar de mi –em refereixo d'una manera extensa– no s'especialitza sols en vostè, si no que es en general. / [...] Vosté ja sap l'horror que em fa l'èxit i lo que detesto la moda. Son perills immensos a Paris. Vegi lo que en queda de la generació precedent!»<sup>14</sup> Llavors esmenta a Picasso, a qui ja no té en aquella alta consideració que tenia abans: «Vosté m'oposará que s'escriu molta literatura sobre Picasso. Pensi que fa 25 anys que actua. Ademés cal pensar amb la seva moral. [...] Altrament freqüenta gens i rep cons al[s] que jo giro la cara.»<sup>15</sup>

Miró s'allunya d'allò que representa Picasso. Necessita estar sol i que ningú parli d'ell, perquè aquell assassinar la pintura, tot i que forma part d'aquell pla d'esborrar-se iniciat l'estiu anterior amb aquelles teles protagonitzades per petits animalons, també té a veure amb un gir de guió inesperat; i és que Miró s'ha tornat a enamorar, i ara necessita una altra manera de relacionar-se amb si mateix com a subjecte que desitja, que alhora no es desvinculi d'aquell esborrar-se. Miró és com aquell escriptor dominat per l'angoixa, que no té res a dir, i que en canvi resta fidel al discurs, per sortir del tancament i la soledat més radical.<sup>16</sup> I així, si en les obres que va fer des de 1924 fins a 1926, el subjecte de desig apareixia arreu, ara, en aquestes teles Miró treballa en un espai neutre en el qual el «jo» que pinta, –que també és el «jo» que desitja–, crea unes presències en les quals es desdibuixa a si mateix mentre va cap a aquest *defora* impersonal on només hi ha absència. Un neutre que ocupa la part silenciosa del llenguatge, un neutre que marca la distància entre dues alteritats, fent-les

<sup>11</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 266.

<sup>12</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 24 de febrer de 1927. dins *Epistolari*, 311.

<sup>13</sup>*Ibid.*, 312. Miró havia demanat a Pierre Loeb mantenir en total secret en què havia treballat des de l'estiu, ja que un cop acabats els paisatges de l'estiu de 1927, podria fer una exposició molt important.

<sup>14</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 7 de març de 1927. dins *Epistolari*, 313.

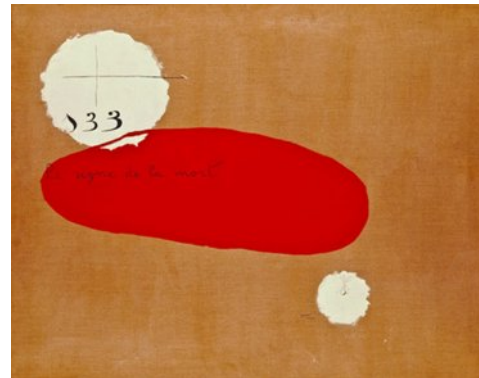
<sup>15</sup>*Ibid.*, 313.

<sup>16</sup>Cabó, «L'escriptura, el neutre i la tasca de pensar», 30.

irreductibles l'una a l'altra, però sense deixar-les incomunicades. El neutre, doncs, com a afirmació radical de l'altre i com a pura exterioritat.<sup>17</sup>



5.1. Joan Miró. 48 (1927)



5.2. Joan Miró. *Le signe de la mort* (1927)

Per això aquell gran «48» que apareix ocupant gran part de la tela, envoltat de nombrosos punts d'un color vermell ataronjat, de diferents mides. A la part superior dreta hi ha una taca blanca irregular amb un punt negre a l'interior del qual sorgeixen múltiples línies, talment com si fos una aranya, o bé un ull que mira en totes direccions. Miró li va explicar a Dupin: «Vaig pintar també, me'n recordo, un enorme 48 en una tela molt buida. Era la xifra obsessiva que em colpejava cada vegada que sortia, a l'edifici de l'altre costat del carrer, el 48 rue Blomet.»<sup>18</sup> El 48 era l'«ell» que servia per mostrar aquell Miró que sabia que la poesia era la veritable essència del llenguatge, ja que tenia el poder d'evocar els misteris que no es podien expressar,<sup>19</sup> i que li permetia retornar, quan ja no hi vivia, a aquell entorn poètic inigualable que era el de la rue Blomet. I també aquella pintura amb un núvol gegant ple d'espitals borrosos i mig menjats pel blanc, del qual semblen desprendre's plomes de colors, –que podrien ser ocells en moviment–, té el fons àmpliament exposat, expressant la subversió dels valors convencionals, és a dir, l'atac a la perspectiva, a la il·lusion de realitat, a la relació entre fons i figura, al límit entre allò real i allò representat, entre allò visual i allò tàctil.<sup>20</sup> Són obres, totes elles, que es configuren, sobretot, com espais del neutre, espais en què aquell «jo»

<sup>17</sup>*Ibid.*, 44-50. L'autor analitza la genealogia del concepte del «neutre» en l'obra de Blanchot i de les paradoxes del propi concepte.

<sup>18</sup>Miró, «Souvenir de la rue Blomet», 314. Original en francès: «J'ai peint aussi, je m'en souviens, un énorme 48 sur une toile très épouillée. C'était le chiffre obsédant qui me frappait quand je sortais, sur l'immeuble d'en face, le 48 rue Blomet...»

<sup>19</sup>Cabó, «L'escriptura, el neutre i la tasca de pensar», 30-31.

<sup>20</sup>DLP1 núm. 256, 192; Umland, «La peinture au défi», 62.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

que desitja, queda aniquilat, tal com sembla indicar *Le signe de la mort*. Pintura vermella com un basal de sang, la creu i aquell «133»; mort del pare, edat de Jesucrist quan és crucificat, mort de la pintura, mort del subjecte de desig.<sup>21</sup> I també un «13», el nombre que captiva a Miró i que es va trobant en tot allò que per a ell és important: «Però estava, i encara estic, captivat, pel número 13», li va dir a Dupin.<sup>22</sup>

Espai inert, però també, –i això ja anava bé a Miró–, «un món de desig immòbil, inacabable i silenciós»,<sup>23</sup> en el qual el desig ara es representa amb ocells i abelles. És el desig de l'altre, –que és i que no és «jo»–, d'aquells humans que són i no són aquells animals representats, tal com es pot veure en *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*. Ja ho assenyala Lubar que la mirada mironiana va lligada al desig i al fetitxisme, establint així un diàleg complex entre visualitat i erotisme, –mirar com a activitat eròtica–, que alhora també l'acostarien al pensament de Bataille, el dels instints i els impulsos libidinosos, i que també tindria a veure amb aquell de Freud, autor que justament aquell 1927 teoritzava sobre el fetitxisme.<sup>24</sup> I és que aquell ocell, –representat per una gran taca blanca sobre la qual l'artista escriu amb una tipografia exquisida i volumètrica: «Un oiseau», però també a través d'una ploma fetitxe que converteix l'ocell en tàctil–, persegueix una abella. L'acte de perseguir; un gran cercle gruixut de color groc que emmarca aquell «pursuit» que pot recordar un cal·ligrama apollinerià, i que segueix la trajectòria de l'ocell, amb moviments irregulars, fins i tot deixant anar lletres com la *u*, que es queda atrapat en la taca blanca. A baix, i continguda en una taca de color blau, «une abeille», i just a sota, imitant la cal·ligrafia treballada de l'ocell, aquell confús «et la baisse». Rowell identifica aquest mot, «baisse», amb un poema de Desnos en el qual en un dels seus versos es pot llegir «des cils a baisser / des cils a baissés», tot intentant aclarir perquè Miró va utilitzar el verb «baisser» davant la impossibilitat que una abella s'abaixi com una cortina. Podria ser que s'hagués equivocat i que realment volgués escriure els mots «laisse» o «baise»? és a dir, deixar i besar?<sup>25</sup>

<sup>21</sup>DLP1 núm. 259, 195. Vegeu MOJM núm. 364, 107. Correspon al dibuix preparatori FJM 764 (quadern 744-787), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquest dibuix la inscripció està feta en castellà: «El signo de la muerte», i està col·locada sota del «133», a sobre del qual hi ha el símbol de la creu. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 126-128, L' autor assenyala la represa del mateix tema l'any 1967.

<sup>22</sup>Miró, «Souvenir de la rue Blomet», 314. Original en francès: «Mais j'étais, et je suis toujours, poursuivi par le chiffre 13.»

<sup>23</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 201-251, pf. 7.

<sup>24</sup>Lubar, «Miró's Defiance of Painting», 90-91. Segons indica l'autor en aquest assaig, les estratègies de transgressió formal i temàtica en l'art de Miró, com per exemple, el desafiament de l'òptica modernista, la refiguració radical del cos humà, i les seves persistents al·lusions a temes sexuals i escatològics, podrien ser vistos com a part d'una crítica més àmplia a la cultura burgesa. Pel que fa a Freud, es tracta de l'assaig «Fetischismus [Fetitxisme]», *Int. Z. Psychoanal.* 13, núm. 4 (1927): 373-378.

<sup>25</sup>(pestanyes a besar / pestanyes abaixades). Rowell, «The Poetics», 58-60, citada a Lubar. «Los pájaros y las abejas», 32.

Lubar, tot considerant d'altres inspiracions poètiques que van més enllà d'Apollinaire i consideren també Junoy, hi afegeix l'element de l'erotisme lligat a la mirada. I és per això, i a partir de com es llegeixen les paraules en francès, que de cop l'ocell i l'abella es transformen en un abat que persegueix una abadessa, sobretot si es té en compte que els ocells normalment són reconeguts com a símbols masculins mentre que les abelles simbolitzarien allò femení.<sup>26</sup> I aquí no acaba la cosa, perquè el gran cercle groc, tal com hauria pogut passar en aquell *Le Baiser* de 1924,<sup>27</sup> podria ser el símbol del sexe femení, element aquest, que juntament amb la ploma, augmentaria encara més aquesta relació entre la part física i tàctil i la visualitat de la mirada, tot avançant el que faria posteriorment Miró a la sèrie *Danseuses espagnoles* de 1928. Però i la taca blava? Si es considera que el blau és el color dels somnis, podria tractar-se llavors de l'inconscient. Krauss s'hi refereix com a l'«inconscient òptic», tot fent evident, així, allò tant surrealista de les dues mirades possibles, la de l'ull i la de l'inconscient.<sup>28</sup>

Tots aquests elements corresponen a diferents moments d'aquell subjecte de desig que ara es barregen i recomponen d'una altra manera. Per això aquelles aus i insectes, que des de bon començament havien estat en totes aquelles obres en les quals es parlava de desig i que acompanyaven sovint els seus protagonistes, ara són les figures d'aquell espai que ocupa la part silenciosa del llenguatge. L'«oiseau» surt d'una taca blanca que fa de núvol, una taca que és neutra i que és la que fa de fons per a un cap en forma de mongeta que està connectat amb una figura de dona filiforme, en la qual el sexe ja no és sexe, sinó cap, i també la que serveix de base per al cap amb bigotis, que es pot transformar en núvol del qual cauen plomes d'ocell, o que esdevé el cos-núvol d'aquella ballarina d'on es deixen anar unes quantes plomes i que és travessada per un fil de punts que fa de braços i que acaba amb un cap de peix que sembla aquella sardina de *La Terre labourée*.<sup>29</sup> També aquell retrat gegant que és el sortir d'un mateix per tal de poder-se consagrar a l'altre,<sup>30</sup> i alhora representació d'aquell sentir-se atret o experimentar, en el buit i la indigència, la presència del *defora*.<sup>31</sup>

<sup>26</sup>Lubar. «Los pájaros y las abejas», 30-31, 33-34.

<sup>27</sup>DLP1 núm. 96, 88.

<sup>28</sup>Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1993), citada a Lubar. «Los pájaros y las abejas», 45.

<sup>29</sup>DLP1 núm. 262, 197; DLP1 núm. 244 p. 181; DLP1 núm. 268, 201; DLP1 núm. 256, 192; DLP1 núm. 267, 200; DLP1 núm. 88, 80-81. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 128-129.

<sup>30</sup>DLP1 núm. 251, 189. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 120, 122.

<sup>31</sup>Foucault, *El pensamiento del afuera*, 16-18.



5.3. Joan Miró. *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (1927)

Després d'aquesta primera sèrie, i més o menys coincidint amb una estada a Barcelona que es situaria cap al 26 de febrer, Miró comença a treballar en les teles que en els quaderns estan indicades amb la inscripció «H».<sup>32</sup> L'artista hi treballa fins cap a finals de març, moment en què torna a fer una estada a Barcelona, i moment, també, que coincideix amb la «formalització» de la seva relació amb Maria Pilar Tey. Les cartes enviades des de Barcelona del 29 i el 31 de març a Ricart, Ràfols i Gasch així ho confirmen. A Ràfols li explica: «Ara estaré aquí per uns dies per a formalitzar (!) allò de que us vaig parlar.»<sup>33</sup> També li diu que li ha parlat molt d'ell a la seva xicota i que ella el voldria conèixer, i afegeix: «Com veieu tot això marxa endavant.»<sup>34</sup> A Ricart, en una carta datada del mateix dia que la de Ràfols, li escriu: «La marxa amb aquella noia que et vaig presentar, Maria Pilar Tey, va acceleradament endavant. / Si els dos podem ésser-te útils per alguna combina no tens més que dir-nos, que ja sé lo que son aquestes coses.»<sup>35</sup> I a Gasch, dos dies més tard, en una carta, en la qual, sota la signatura hi ha el dibuix d'un cor travessat per una fletxa: «Em trobo de plè en faustos acontecimientos.»<sup>36</sup> El nom de la noia protagonista de l'enamorament de Miró, doncs, era Maria Pilar Tey, durant força temps confosa, –i per aquelles coincidències amb el nom–, amb qui acabaria essent l'esposa de Miró; Pilar Juncosa.<sup>37</sup>

<sup>32</sup>MOJM núms. 367-383, 107-111. Aquests dibuixos preparatoris es troben en el quadern FJM 744-787 (quadern «Barcelona»), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquestes obres s'haurien realitzat entre mitjans de febrer i finals de març. LBMC, 330.

<sup>33</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 29 de març de 1927. dins *Epistolari*, 315.

<sup>34</sup>*Ibid.*

<sup>35</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 29 de març de 1927. dins *Epistolari*, 316.

<sup>36</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona], 31 de març de 1927. dins *Epistolari*, 317.

<sup>37</sup>Així, per exemple, a LBMC, 330, quan es fa referència a la relació sentimental de Miró de 1927, s'indica que és Maria Pilar Juncosa, quan en realitat es tracta de Maria Pilar Tey.

Maria Pilar Tey era onze anys més jove que l'artista i provenia d'una família coneguda per la seva germana Maria Dolors. Alejandro Darnell, fill de Maria Pilar Tey, en el retrat que fa de la seva mare, diu:

Pilar va anar a una escola de monges franceses. L'ambient era més obert que a les escoles de monges espanyoles i va aprendre el francès, que parlava i escrivia amb fluïdesa. No va poder cursar estudis superiors, ja que la seva família no ho veia dient per a una noia, i sempre li va saber molt de greu no haver-ho pogut fer. Li semblava una injustícia i això segurament va alimentar el seu esperit rebel i poc convencional.

Quan el seu pare va morir el 1923, ella tenia 19 anys. En quedar-se sola amb la seva mare, no li va quedar altre remei que posar-se a treballar. Guanyava un sou, era relativament independent i tenia moltes amistats. A les fotografies sempre se la veu prima i esvelta, no gaire alta i amb un rostre de perfil molt acusat. S'identificava amb el noucentisme de l'època i menyspreava el modernisme tradicional de la burgesia catalana. [...] També rebutjava l'excessiva influència de l'església catòlica en la vida del país i de les persones.<sup>38</sup>

Tal com diu el seu fill, era una dona extravertida i esportista que gaudia fent excursions, esquiant, anant a la mar o passejant amb bicicleta. També l'interessava l'art i la cultura i anava molt sovint al Liceu. Sobre Miró, el fill afegeix: «Va ser durant aquests anys que va conèixer Joan Miró, del qual va ser promesa. De fet, amb motiu de la mort de l'àvia Obdúlia Güell i Baltà es publicaria a “La Vanguardia” el dia 27 de gener de 1928 una esquela en què hi figurava el jove “Juan Miró”.»<sup>39</sup>

Com es pot veure Maria Pilar Tey era una jove que practicava esports i estava interessada en l'art i la cultura; era una jove moderna i independent, que ben bé podria correspondre a aquell perfil de noia que defineix Capmany:

Aviat, però, un nou element intervé, una nova moda que va unida a una nova indumentària més lliure, més còmoda que la que havien usat les dones d'abans de la guerra. La noia que fa esport, que treballa a les oficines, que va i ve tota sola, que ha abandonat definitivament les cotilles opressores, ja no té res a veure amb la imatge clàssica de la feminista. A aquesta noia se li pot fer creure que ja tot ha estat

---

<sup>38</sup>Alejandro Darnell citat a Massot, *Joan Miró*, 380.

<sup>39</sup>Massot, *Joan Miró*, 381. A la pàgina 448, s'hi reproduïx una fotografia de Maria Pilar Tey de 1933, en la qual se la pot veure vestida d'esquiadora i amb els esquís a l'espatlla.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

aconseguit. Ja no cal fer feminisme, ara tot depèn d'ella mateixa, del seu esforç particular, de la seva decisió.<sup>40</sup>

I és que tal com recorda Nash, malgrat l'aparent modificació d'aquells paràmetres més tradicionals de la dona del segle XIX com a «Àngel de la llar» o «Perfecta casada», el nou prototip de feminitat, és a dir, la «Dona nova» o «Dona moderna», que es basava en la figura d'una dona moderna, instruïda i professional, mantenia intacte un dels eixos que constituïa el discurs tradicional de la domesticitat a l'establir la maternitat com a base essencial de la identitat cultural de la dona.<sup>41</sup> Potser per això, i malgrat aquelles referències a fer una «combina» amb Ricart, la nova història de Miró no s'assemblava gaire a aquelles històries tempestuoses que protagonitzaven els seus «recuperats» amics surrealistes.<sup>42</sup>

L'enamorament va deixant petja, i les teles que Miró pinta entre les dues curtes estades a Barcelona, és a dir, les indicades amb la inscripció «H» s'allunyen d'aquelles de la primera sèrie i esdevenen més líriques i poètiques. Algunes d'elles tenen estels, ocells o petites taques de colors sobre fons de tons clars i lluminosos.<sup>43</sup> Són força diferents d'algunes de les teles que també pinta en aquell moment, com aquella de la figura vermella, en la qual es manté el fons marronós del qual emergeix una gran taca de color vermell que és alhora una figura i de la qual en surten una mena de pèls gruixuts i negres, i que a l'interior conté una mena de punt que irradia rajos, que és com una estrella; o una aranya. Aquesta tela recorda molt a aquella tela de 1925 en la qual s'hi representava una taca

---

<sup>40</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 124-125. Segons l'autora, després de la guerra, el feminisme hauria anat perdent pes, i fins i tot hauria sigut vist com una moda ja passada. En paral·lel, algunes veus haurien reclamat la tornada de la dona a la seva primitiva feminitat; es tractaria de la posada en marxa de la nova mística de la feminitat en la qual, i tal com es podria veure cap a finals dels anys quaranta, la sexualitat es lligaria amb una crítica a la civilització i alhora amb el retorn a les «responsabilitats originàries» del mascle i la femella. Vegeu també Cabré, *El llarg viatge de les dones*, cap. 3. En aquest capítol l'autora exposa la situació que hi hagué a Catalunya després de la Primera Guerra Mundial, en què les reivindicacions de les dones pel que fa a drets i llibertats no s'haurien aturat. També haurien anat augmentant les revistes femenines, que tenien en compte la vessant consumidora de les dones. Entre els articles que cita Cabré hi ha el de Maria Luz Morales, «El mejor piropo», *La Vanguardia*, 15 de juny de 1927, en el qual l'autora reclamava la igualtat legal com a camí per assolir la igualtat, el d'Enriqueta Sèculi, «De la llibertat femenina», *La Publicitat*, 13 de juliol de 1929, 10, i en el qual l'autora defensava la pràctica de l'esport femení per tal que les dones fossin més aptes i més fortes, així com el de Frederica Montseny, «Feminismo y humanismo», *La Revista Blanca*, 1 d'octubre de 1924. Montseny, que arribaria a ser ministra de la República, en aquest escrit posava el tema de l'emancipació de la dona en el centre de la problemàtica del moment, alhora que renegava del feminisme que hi havia aleshores, ja que el veia incapaç d'assolir grans transformacions, i per això proposava la necessitat d'imposar l'humanisme basat en els valors de la igualtat i la llibertat. Amb tot, les mirades cap a les lluites i les conquestes de les sufragistes a l'estranger, no faltaven, i per això aquell article de Llucieta Canyà, «Les dones volen votar», *Mon Femení*, 14 d'octubre de 1930.

<sup>41</sup>Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España», 687-688. Vegeu I, cap. 6, nota 75.

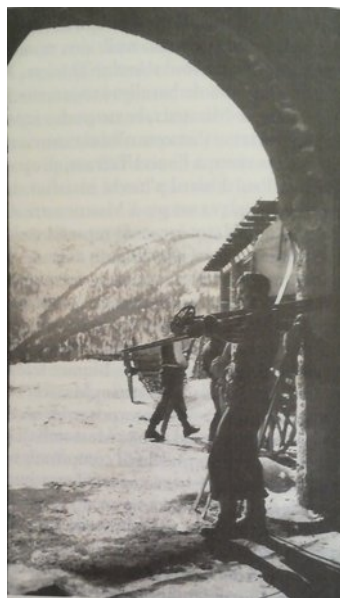
<sup>42</sup>Vincent Gille, «Lives and Loves», dins *Surrealism: Desire Unbound*, 136-169; Massot, *Joan Miró*, 385-388.

<sup>43</sup>DLP1 núm. 277, 208; DLP1 núm. 281, 209; DLP1 núm. 285, 210-211. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 128-129.

vermella; i que, talment com aquesta, és una mena de mirada envers el primitiu.<sup>44</sup> Ara, però, es podria dir que totes aquestes teles són espais del neutre que tot i mantenir l'absència del subjecte que desitja, són plenes de desig. Hi ha, però, alguns testimonis de presència: aquella figura que podria semblar una ballarina, amb els braços enlaire, de colors vius, en la qual apareix aquella flama groga i vermella present en els projectes per a *Roméo et Juliette*, i també l'element filiforme cada vegada més recuperat per a uns paisatges en els quals la dona acompanya un gran estel i el pescador de peu gros és travessat per la canya.<sup>45</sup> A Catalunya, aquest ballet s'estrenarà al Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 12 de maig, i Gasch, Prats i Cassanyes hi assistiran,<sup>46</sup>



5.4. Joan Miró. *Peinture* (1927)



5.5. Maria Pilar Tey en una estació d'esquí, 1933.

És a l'abril, després d'aquella segona estada a Barcelona, –aquella en la qual ha «formalitzat» la relació amb Maria Pilar Tey–, que Miró comença a treballar en una tercera sèrie de teles, la que en els carnets apareix indicada amb la inscripció «I», i que s'allargarà fins a mitjans de maig.<sup>47</sup> En aquesta sèrie, que Miró comença el mateix mes que la Galerie Pierre es trasllada al 2 rue des Beaux-

<sup>44</sup>DLP1 núm. 269, 202; DLP1 núm. 172, 141. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 120-121.

<sup>45</sup>DLP1 núm. 283, 210; DLP1 núm. 284, 210, DLP1 núm. 280, 209.

<sup>46</sup>LBMC, 331. Miró, en una carta del 30 de gener enviada a Prats des de París, li demana si hi ha novetats sobre l'estrena del «seu» ballet i que l'avis de quan serà l'estrena i en una altra del maig li diu que no li serà possible venir a Barcelona. Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 30 de gener de 1927, dins *Epistolari*, 310; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 11 de maig de 1927, dins *Epistolari*, 322. Per a més informació sobre la recepció crítica d'aquest ballet, vegeu Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 184-186.

<sup>47</sup>MOJM núms. 384-388, 111-112. Els dibuixos preparatoris es troben en el quadern FJM 677-696, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquestes obres s'haurien realitzat entre l'abril i mitjans de maig. LBMC, 330.

## II. Llenguatges d'un disseny problemàtic

Arts, la línia depurada es fa protagonista, així com els fons d'un color blau intens.<sup>48</sup> També una temàtica que sobresurt sobre les altres: la del cavall de circ. El fons líric verdós acompanyat d'algunes esferes de colors que havia fet en aquell cavall amb cap d'ocell de la sèrie anterior, que tenia una mena de cercle allargassat en el cos i que lluïa una cabellera de bèstia mitològica,<sup>49</sup> ara és substituït per un fons d'un blau elèctric que és característic d'aquest moment. Sobre aquest fons, el cavall pot ser d'un blanc intens, amb la mateixa crinera estranya i el mateix cercle al cos, o simplement una línia negra. També pot ser que el fons sigui marró, i que aquell cavall blanc amb una mena de línia-taca negra al cos que mostra el seu penis vermell, estigui envoltat per esferes. Així mateix, també és possible que del cavall es passi a d'altres personatges del circ, com aquells Fratellini que emergeixen d'aquell mateix fons blau que abans era ocupat pel cavall.<sup>50</sup>



5.6. Joan Miró. *Peinture (Le Cheval de cirque)* (1927)

Gasch publica un article el 15 d'abril a *La Gaceta Literaria*, titulat «El pintor Joan Miró»,<sup>51</sup> en què es reproduïx una tela relacionada amb aquesta mateixa temàtica de les teles en les quals treballa l'artista, es tracta de l'obra de 1925 anomenada *Le Cirque*.<sup>52</sup> Gasch no ha fet massa cas del que li havia demanat Miró, ja que si bé no ha parlat d'ell a París, sí que ho ha fet a Madrid. A més, hi ha l'afegit que, en aquest article, l'obra apareix reproduïda de cap per avall. Miró no està gaire

<sup>48</sup>LBMC, 330.

<sup>49</sup>DLP1 núm. 232, 178. En el dibuix preparatori s'indica que és de la sèrie «H». MOJM núm. 382, 111. Aquest dibuix correspon a FJM 784 (quadern 744-787), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>50</sup>DLP1 núm. 234, 179; DLP1 núm. 233, 178; DLP1 núm. 237, 181; DLP1 núm. 241, 183; DLP1 núm. 265, 199. Vegeu també MOJM núm. 384, 111 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 122-123, 125-126.

<sup>51</sup>Sebastià Gasch, «El pintor Joan Miró», *La Gaceta Literaria*, 15 d'abril de 1927, 3, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003883368&search=&lang=ca>.

<sup>52</sup>DLP1 núm. 229, 176.

content, tot i que coincideix en moltes de les coses que diu Gasch en el seu article: «Situat aquí, em sembla, doncs, d'una altíssima valor l'esser de dia en dia més la bèstia negra, «la cible», i l'aparell llença-bombes, com vostè fa sincerament, sense claudicacions.»<sup>53</sup> Però està molest i li recorda, –fent ús d'una retòrica militar–, que el lloc que ocupa el crític no és pas el mateix que el que ocupa l'artista, que en aquest cas és qui s'hi juga més:

Evidentment, es fatal que, sortint d'aquest pla, es forços que vostè, posat a la retaguardia, vegi les coses ben distintament que els que som en plè foc, riscant tots els minuts en que un troç de plom s'ens emporti el cervell.

Una batalla sempre serà ben diferentment vista per un senyor que segueix totes les peripècies tranquilament des de casa seva, amb un mapa clavat a la paret amb xinxetes que no pas el que camini sobre el terreny.

Potser també, manca de documentació per a parlar del moviment actual, imprescindible quan se vol escriure sobre lo que sigui.

Això apart, em situo an el seu terreny i admiro la seva actuació netament terrorista.<sup>54</sup>

Al final de la carta és on fa referència a l'obra reproduïda a l'inrevés: «“El Circ”, només faltava que el capgiressin!»<sup>55</sup>

És inevitable relacionar aquestes teles amb el dibuix que Miró havia realitzat per a Foix; i és que *Gertrudis* oferia a Miró la possibilitat d'un «jo» inestable, no del tot configurat, com aquell personatge que apareix en algunes de les teles d'aquell moment, un personatge que emergeix d'un fantàstic fons blau, amb un cos que és línia, quadrat negre i quadrat vermell i també una mena de màscara blanca dislocada que mira cap amunt.<sup>56</sup> *Gertrudis* és la de la realitat fragmentada i del «jo» dissolt de Blanchot, la de mots i realitats paradoxals i múltiples, però també, per aquella alteritat, que segons com, esdevé identitat, la d'aquell subjecte de desig que es creava a la manera de Roussel. Maria Pilar Tey, o més ben dit, aquell Miró que es reconeixia com a subjecte de desig enamorat d'ella, era, i no era, aquell cavall de circ que parlava de *Gertrudis*, cosa que li permetia

---

<sup>53</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 5 de maig de 1927, dins *Epistolari*, 319, 320, nota 5-6. Gasch havia enviat una carta a Miró en la qual li adjuntava l'article i li deia que suposava que la prohibició només era per a les revistes parisenques. També li deia que el circ sortia a l'inrevés, i li demanava que li digués el que en pensava amb tota franquesa.

<sup>54</sup>*Ibid.*

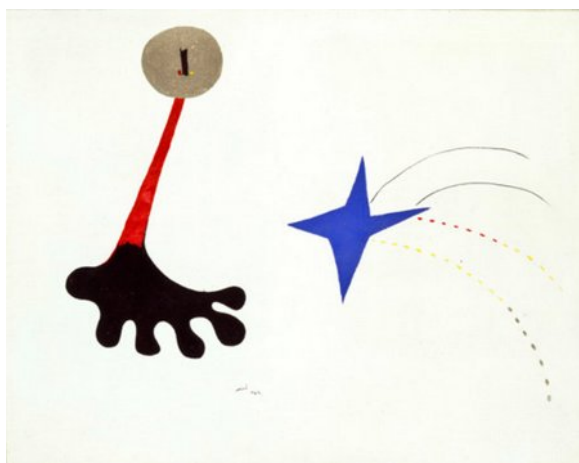
<sup>55</sup>*Ibid.*

<sup>56</sup>DLP1 núm. 272, 204, DLP1 núm. 274, 205.

## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

una nova mirada o un acostament diferent a un tema que fins aleshores havia sigut associat a Dora Bianka.

Des de mitjans del mes de maig fins a finals de juny Miró emprendre el que serà la seva darrera sèrie abans de retornar als paisatges imaginaris que havia començat l'estiu anterior. Tot i l'aïllament en el seu taller, l'artista visita exposicions i participa, de tant en tant, en el joc del «Cadaver exquisit» amb Man Ray, Max Morise i Yves Tanguy.<sup>57</sup> En aquesta sèrie a la qual es dedica en aquest moment, les obres estan indicades amb la inscripció «J» en els quaderns,<sup>58</sup> i es caracteritzen per tenir un fons blanc immaculat. Es continua la temàtica del cavall de circ, la presència de la parella es fa més evident i apareixen nous personatges com la sirena i l'ocell de foc, que comparteixen aquell aspecte d'ocell, que ja es manifestava en alguns dels cavalls. Síntesi de tot plegat, aquell gran «yes» que acompanya una parella filiforme que poc té a veure amb aquelles parelles fetes de fum de l'estiu de 1925.<sup>59</sup> També cal dir que aquestes obres es van apropant als elements dels paisatges de l'estiu anterior; el gos que ara riu al costat d'un gran sol, i que a vegades passeja sense companyia, el personatge amb un gran peu que acompanya l'estrella i el cavall de la crinera impossible que ara vigila la lluna.<sup>60</sup> Cercle que comença a tancar-se i que prepara Miró per a la segona tanda de paisatges imaginaris d'aquell estiu, espais del neutre, en els quals l'accés a la nit, però, cada vegada es veu més il·luminat per la llum del dia.



5.7. Joan Miró. *Peinture (L'Étoile)* (1927)

<sup>57</sup> DLD1 núms. 241-248, 122-125; LBMC, 331.

<sup>58</sup> MOJM núms. 389-395, 112-113. Els dibuixos preparatoris es troben en el quadern FJM 677-696, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquestes teles haurien sigut pintades entre mitjans de maig i finals de juny. LBMC, 331.

<sup>59</sup> DLP1 núms. 235-236, 180; DLP1 núm. 290, 213; DLP1 núm. 294, 215; DLP1 núm. 297, 217; DLP1 núm. 300, 219.

<sup>60</sup> DLP1 núm. 288, 212; DLP1 núm. 296, 216; DLP1 núm. 301, 220; DLP1 núm. 303, 221.

Miró és a Mont-roig a començaments de juliol i s'hi estarà fins a finals de novembre. Els masovers han canviat, però ell manté l'estratègia de treballar intensament i no ensenyar res a ningú.<sup>61</sup> De fet, cal tenir en compte que ja havia començat a projectar les teles que completarien la sèrie dels paisatges imaginaris, durant l'estiu anterior. A Gasch en aquella carta del 23 de setembre de 1926 li havia dit: «Voldria deixar acabada una tela per l'any que vé; primera d'una tanda de grans teles que penso executar l'estiu següent.»<sup>62</sup> A Loeb, el 14 de desembre de 1926, també li havia explicat que començava a dibuixar dues grans teles de 120 centímetres per a l'estiu següent.<sup>63</sup> Amb tot, en aquests paisatges quelcom ha canviat. Algun personatge repeteix; el cavall, l'ocell, la serp; també hi ha rodes i escales, –com en aquell paisatge en el qual hi apareix un gall–, i els colors són vius i llampants, però ara tenen un caràcter més líric, fins i tot lunar, per aquella mena d'esferes pintades en dos colors, que tant poden ser pedres com llunes. El blau intens d'algun dels cels, el terra ocre, la lluna que es reflecteix a l'aigua al costat d'un cavall vermell i d'un ocell en forma d'arc i fletxa. El conill i la flor de color groc, fusionats en un sol ésser sobre un terra de color vermell que admiren la lluna. L'espiral gegant i la flama que sorgeixen d'un cel groc, mentre una llebre que s'assembla força al gos que bordava la lluna, s'ho mira. La serp que surt d'una mena de muntanya i que amb el seu blanc immaculat contrasta, –juntament amb un cilindre foradat–, amb els tons marrons i negres de la composició. I finalment aquell riu Amor, per on navega un vaixell amb banya, i a les ribes del qual apareix de nou la figura humana, una mena de dona-arbre amb la cabellera al vent, amb un cuc-cor que l'observa mentre la pedra lunar reposa als seus peus, ara convertits en tronc.<sup>64</sup>

A Raillard li va dir sobre el paisatge en el qual apareix la llebre: «La llebre, la vaig veure. Va ser a Mont-roig. Una llebre que corria per la plana mentre el sol es ponia. La vaig veure que corria a tota velocitat. Hi ha una espiral: anava cap al sol, cap a l'infinit. El sol, és aquesta flama groga. Ho vaig veure, això: és el xoc d'una visió dels ulls. Són esclats del sol.»<sup>65</sup> I quan Raillard va insistir en el fet que la llebre no era com les que es veuen pels camps, Miró va afegir: «Sí! Vaig eliminar la llebre-llebre. La vaig eliminar! En veieu les banyes, oi? No és cap llebre això. Vaig partir de la idea de la llebre que corria a tota velocitat, allò que m'interessava era el moviment, i el vaig indicar amb

<sup>61</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 34, 209-210. Tal com explica l'autor, la família Boquera Castellnou va decidir deixar de fer de masovers per anar a viure a la vila; hi havien estat des de 1914 fins a 1926. Els nous masovers foren Pere Calaf i Carne Domingo que van arribar amb els tres fills i els avis, i s'hi van estar fins a l'any 1955, moment en què els rellevaren Eugeni Rovira i Teresa Bargalló que s'hi van estar des de 1956 fins a 1975.

<sup>62</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 23 de setembre de 1926, dins *Epistolari*, 301.

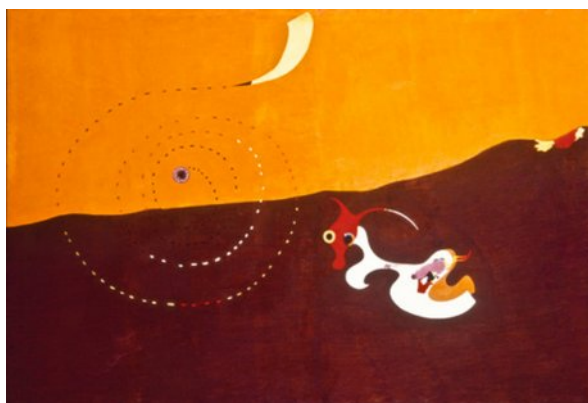
<sup>63</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, 14 de desembre de 1926, citat a LBMC, 329. Aquesta tela podria ser *Peinture (Tête)* (DLP1 núm. 246, 186). LBMC, 329. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 116, 118.

<sup>64</sup>DLP1 núms. 223-228, 170-175. Vegeu també MOJM núms. 397-400, 113-114 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 116-117-119.

<sup>65</sup>DIP1 núm. 228, 175; Raillard, *El color dels meus somnis*, 56.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

aquests puntets.»<sup>66</sup> Però el que no diu a Raillard és que l'amor i el desig hi tenien a veure, tal com demostrava aquella carta a Loeb del 6 de juliol, en la qual li havia escrit: «Tinc unes ganes enormes de tenir relacions amoroses, per dir-ho d'alguna manera, amb la meva terra, d'estirar-me sobre la sorra i llepar aquell cel blau. [...] La meva mare i la meva nòvia estaran molt contentes de veure-us a Espanya.»<sup>67</sup> Cosa que confirma també aquella carta a Ricart, del 21 de juliol, per la qual es pot saber que devia començar a treballar més o menys en aquell moment en els paisatges imaginaris: «Treballes? Jo ara començaré.»<sup>68</sup> També escriu: «Jo voldria ser-te útil per a alguna combina. / An aquest cas no tens mes que insinuar-m'ho, jo en parlaria a la meva xicota –les dònnes hi veuen més clar que nosaltres, i d'una manera més maliciosa– i projectariem un plan de combat.»<sup>69</sup> I tot fent mostra d'una gran experiència en aquests assumptes, afegeix: «Lo tot –parlo per experiència– és qüestió de barra.»<sup>70</sup> Mentrestant Gasch, en l'article «Del cubisme al surrealisme», aparegut en el número 7 de *La Nova Revista*, del mes de juliol, es lamenta del poc cas que se li fa a Miró des de Catalunya.<sup>71</sup>



5.8. Joan Miró. *Paysage (Le Lièvre)* (1927)

Que l'artista pensava constantment en la seva xicota i la volia fer present en les cartes dels seus amics, ho demostra també aquella carta enviada a Ràfols datada del mateix dia que la de Ricart: «La

<sup>66</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 56.

<sup>67</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 6 de juliol de 1927, citat a LBMC, 332. Original en francès: «J'ai une forte envie d'avoir des rapports amoureux, pur ainsi dire, avec ma terre, me coucher sur le sable et lécher ce beau ciel. [...] Ma mère et ma fiancée seront très heureuses de vous voir en Espagne.»

<sup>68</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 21 de juliol de 1927, 325. En aquesta carta Miró explica a Ricart que s'ha assabentat de la mort del company Rafael Sala.

<sup>69</sup>*Ibid.*

<sup>70</sup>*Ibid.*

<sup>71</sup>Sebastià Gasch, «Del cubisme al surrealisme», *La Nova Revista*, núm. 7 (juliol 1927): 234-241, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 78-88.

meva novia sempre em demana per vos, i us té molt afecte, que joestic ben content que el comparteixi amb mi. / L'estiu que vé, que si Déu vol será la meva dona, tindrem molt goig que vingueu amb en Ricart a passar uns dies aquí.»<sup>72</sup> Uns dies més tard rebrà una carta de Breton a través d'Éluard, –que ha estat a Barcelona, i ha comprat el *Nu dempeus* de 1918–, en la qual li demana il·lustracions per un llibre de Lise Hirtz; i és que Breton també està enamorat.<sup>73</sup> Sigui com sigui, Miró està esgotat, durant l'hivern i la primavera ha realitzat una setantena d'obres, i ha d'anar sovint a Barcelona per rebre tractament mèdic tal com li explica a Ricart en una carta del dia 11 d'agost, en la qual també parla sobre una visita que Ricart i Ràfols, –a qui en aquesta carta torna a anomenar Raffles–, volien fer-li al mas.<sup>74</sup> Amb tot, set dies més tard, a Loeb li explica que treballa molt i que està en bona forma, i escriu: «La meva pintura esdevé cada vegada més pintura, evidentment no pas aquesta misèria de pintura-pintura, que serveix per fer menjar als porcs i que ja ha estat apartada de la història de l'art, per la qual jo sento el més absolut menyspreu i repugnància, com per tota cosa humana.»<sup>75</sup>

Loeb té previst visitar-lo el mes de setembre, i Miró, a finals d'agost, informa a Gasch que voldria fer conèixer l'obra de Dalí i de Domingo al seu marxant. També li diu que escriurà a Dalí per dir-li que el visitarà amb un amic, –ja que no s'ha de saber que és en Pierre–, perquè estigui preparat i pugui ensenyar-li les seves obres.<sup>76</sup> Miró, vol fer per aquells artistes més joves el que Picasso havia

<sup>72</sup>Joan Miró, Joan Miro a Josep F Ràfols, Mont-roig, 21 de juliol de 1927, dins *Epistolari*, 326.

<sup>73</sup>Paul Éluard, Paul Éluard a Joan Miró, Port de Pollença, 6 d'agost de 1927, citat a LBMC, 332; DLP1 núm. 57, 50-51. Breton, el dia 1 de novembre de 1927, va escriure a Miró agraint-li els guaixos que aquest havia realitzat a l'octubre. A LBMC, 322, fig. 1, s'hi reproduceix el poema «La forêt», amb el dibuix de Miró al costat. A partir dels guaixos realitzats per Miró, Jean Saudet va realitzar els *pochoir* d'aquest llibre que es va publicar el novembre de 1928. Lise Hirtz, *Il était une petite pie: 7 chansons et 3 chansons pour Hyacinthe avec 8 dessins en couleur par Joan Miró* (París: Éditions Jeanne Bucher, 1928). Hi ha un exemplar d'aquesta obra, signada per l'artista i dedicada a Pilar Juncosa, a la biblioteca personal de l'artista. Així mateix, conté un dibuix amb guaix i tinta xinesa al dors de la pàgina de justificació del tiratge, signat per Miró i datat de l'octubre de 1940. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>74</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 11 d'agost de 1927, dins *Epistolari*, 327.

<sup>75</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 18 d'agost de 1927, citat a LBMC, 332. Original en francès: «Je travaille beaucoup en ce moment. Suis en très bonne forme, ce qui permet de cogner dur. Ma peinture devient de plus en plus peinture, évidemment pas cette vermine de peinture-peinture, bonne à faire bouffer aux cochons, et qui est déjà tranchée de l'histoire de l'art pour laquelle j'ai le plus profond mépris et dégoût, comme pour toute chose humaine.»

<sup>76</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 21 d'agost de 1927, dins *Epistolari*, 328. En una carta a Gasch del 5 de maig, Miró retornava les salutacions a Dalí, i en una altra de l'11 de maig, també destinada a Gasch li explicava que havia portat les fotos de Dalí a en Pierre i que aquest li havia dit: «tout à fait Picasso» (totalment Picasso). Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 5 de maig de 1927, dins *Epistolari*, 319; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 11 de maig de 1927, dins *Epistolari*, 321. Dalí havia estat a París per primera vegada el mes d'abril de 1926, on li havien presentat a Picasso, la influència del qual era molt present en les pintures de 1926. LBMC, 328. Pel que fa a aquella visita de Miró i Loeb, Dalí va contestar l'1 de setembre dient que estaria encantat de rebre aquesta visita. Pierre Loeb i Miró van visitar-lo a Figueres cap al 18 de setembre, trobada de la qual Miró va parlar a Gasch, i a la qual aquest darrer s'hi va referir en un article a *L'Amic de les arts* del 30 de novembre de 1927. Miró, en una carta del 31 d'octubre va agrair a Dalí les fotografies que aquest li havia enviat i li va dir que les ensenyaria a París. En una altra carta del 19 de desembre, Miró agraeix els dibuixos que Dalí li ha enviat i li diu que els ensenyarà personalment, tot suggerint-li que els enviï també a Loeb. Miró l'anima i li diu que li sembla que ho té molt ben encarat i que cal insistir, però que ha de tenir paciència. Loeb havia escrit a Dalí el 7 de desembre dient-li que no hi estava interessat, en canvi



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

fet per ell. En aquell moment molt probablement està treballant en la tela d'aquell gran *Tête* i també en la tela del *Paysage animé*, si es fa cas del que li diu a Loeb en una carta del 27 d'agost: "Treballo la gran tela del personatge i he dibuixat una altre tela on hi ha moltes coses que vull desenvolupar fins al fons.»<sup>77</sup> L'esperit continua ben combatiu tal com li expressa el 9 d'octubre: «Sabeu bé que vull conservar costi el que costi la meva aristocràcia davant de tota mena d'especuladors, esnobs, crítics i altres canalles d'aquesta mena.»<sup>78</sup> Uns dies abans, el 30 de setembre, Gasch havia escrit un article a *L'Amic de les arts*, titulat «Cop d'ull a l'evolució de l'art modern», –il·lustrat amb obres de Miró, Dalí, Federico García-Lorca i Picasso, totes de 1927–, que responia a Cassanyes, defensor de l'art alemany i particularment de la Nova Objectivitat, amb un clar posicionament a favor de l'avantguarda present a França en la qual destacava molt especialment Miró.<sup>79</sup> Just l'endemà, apareixeria a *La Révolution surréaliste*, un dels paisatges imaginaris, concretament *Personnage lançant une pierre à un oiseau*, –pintat l'estiu anterior i encara no mostrat en públic–, il·lustrant un text de Michel Leiris sobre *La monade hieroglyphique* de John Dee.<sup>80</sup> El ritme de treball, de tota manera, ja no és el de l'hivern i la primavera anteriors, i és que tal com li explica a Gasch en una carta del 28 de setembre: «Però, hélas, la xicota em xucla tota la pluma de l'estilo, i un home enamorat no té pas, certament, el péssim gust de parlar de pintura (amb minúscula).»<sup>81</sup> A Ricart en una carta del 22 d'octubre li explica que no l'ha pogut escriure abans ja que la seva xicota havia estat poc temps a La Garriga i no havia pogut combinar res. I afegeix: «Tinc moltíssim d'interés en parlar

---

Paul Rosenberg, el 15 de desembre l'havia convidat a anar-lo a veure. Joan Miró, Joan Miró a Salvador Dalí, Mont-roig 31 d'octubre de 1927, dins *Epistolari*, 331; Joan Miró, Joan Miró a Salvador Dalí, Barcelona 19 de desembre de 1927, dins *Epistolari*, 333; LBMC, 333; Sebastià Gasch, «Les fantasies d'un reporter», *L'Amic de les arts*, núm. 20 (30 de novembre de 1927): 108-109, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002263](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002263). Per a més informació sobre la relació entre Miró i Dalí, vegeu Massot, *Joan Miró*, 384-385, 389-397, 431-440, 506-512 i Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 62-65. Miró va explicar a Raillard que havia quedat fascinat per la intel·ligència de Dalí, però que després es va adonar que el caràcter del jove artista no estava a l'alçada d'aquella intel·ligència. Raillard, *El color dels meus somnis*, 66.

<sup>77</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 27 de setembre de 1927, citat a LBMC, 333. Original en francès: «Je travaille la grande toile du personnage et j'ai dessiné une autre toile où il y a beaucoup de choses, que je veux pousser jusqu'au bout.»

<sup>78</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 9 d'octubre de 1927, citat a LBMC, 333. Original en francès: «Vous savez bien que je veux conserver à tout prix mon aristocratie vis-à-vis de toute sorte de spéculateurs, snobs, critiques et pareille canaille.»

<sup>79</sup>Sebastià Gasch, «Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern», *L'Amic de les arts*, núm. 18 (30 de setembre de 1927): 91-93, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 92-100.

<sup>80</sup>DLP1 núm. 216, 164-165; Michel Leiris, «La monade hieroglyphique», *La Révolution surréaliste*, núm. 9 -10 (1 d'octubre de 1927): 61-63, citat a LBMC, 333. L'article de Leiris feia referència a l'obra *Monas hieroglyphica* que John Dee havia escrit en dotze dies i en estat de trànsit, el gener de 1564.

<sup>81</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch. Mont-roig, 28 de setembre de 1927. dins *Epistolari*, 329, nota 5. Gasch li havia escrit dient-li que li dolia que no li escrigués tant com abans i ho atribuïa a petites diferències en els criteris artístics.

amb tu referent a la P B. Al meu entendre, l'assumpte no és pas tan negre com tu te l'imagines. En fi, ja en parlarem.»<sup>82</sup>



5.9. Joan Miró. *Paysage animé* (1927)

Mentrestant a París, el 17 d'octubre s'inaugura a la Galerie surréaliste l'exposició «Cadavres exquis» i durant uns dies s'exposen obres de Miró com *La Terre labourée* i *La Piège*, ambdues propietat de Breton.<sup>83</sup> A Brussel·les, a Le Centaure, hi ha una exposició col·lectiva des del dia 11 al 25 d'octubre en la qual també es mostren obres de Miró; amb una reacció de la premsa pel que fa l'artista català, que va des de l'escepticisme a la ironia.<sup>84</sup> A Catalunya, Sebastià Gasch publica el 31 d'octubre a *L'Amic de les arts*, –revista en la qual també col·labora Dalí des d'aquell mateix any–, un article sobre l'exposició col·lectiva que hi ha a la Sala Parés des del 8 al 21 d'octubre, en el qual apareix la reproducció de l'*Autoretrat* de Miró de 1919, tot i que a l'article no se l'anomena.<sup>85</sup> Molt probablement durant aquell mes d'octubre Miró realitza els dibuixos per als *pochoirs* que han d'il·lustrar el llibre de Lise Hirtz. En aquests dibuixos, la connexió amb aquelles teles de fons blanc realitzades abans de tornar als paisatges imaginaris, és força notòria. També tenen a veure amb els fons sense tractar, i de fet amb tot allò que implicava «assassinar la pintura», aquell procés iniciat quan Miró es comença a inventar a través del llenguatge pictòric, i que té un dels primers rastres en aquelles «X» de la carta a Leiris de 1924.<sup>86</sup> En aquestes il·lustracions Miró capgira de nou la perspectiva, enterbolint la relació de fons i figura, suggerint una certa tactilitat, i obrint la porta a d'altres disciplines, com la paraula i el signe poètic, talment com havia fet en aquell dibuix per a

<sup>82</sup>Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 22 d'octubre de 1927. dins *Epistolari*, 330. Maria Pilar Tey i el seu germà Lluís anaven amb els pares a estiuajar a La Garriga tal com explica el seu fill. Massot, *Joan Miró*, 380.

<sup>83</sup>LBMC, 333; DLP1 núm. 88, 80-81; DLP1 núm. 97, 89.

<sup>84</sup>LBMC, 333.

<sup>85</sup>Sebastià Gasch, «L'exposició col·lectiva de la Sala Parés», *L'Amic de les arts*, núm.19 (31 d'octubre de 1927): 95-96, citat a LBMC, 333.

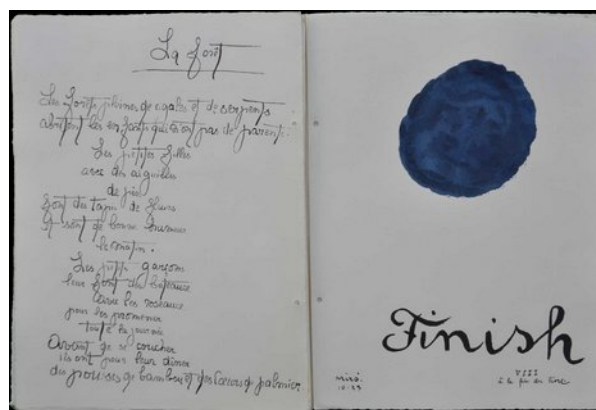
<sup>86</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 10 d'agost de 1924, dins de la Beaumelle, «Le défi des X, en exergue», 20, fig. 1. Vegeu II, cap. 2, nota 6 I II, cap. 5, nota 8.

## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

Gertrudis.<sup>87</sup> L'artista llegeix els poemes i és a partir d'aquesta lectura que realitza les il·lustracions, indicant en cadascuna d'elles, i amb la seva pròpia cal·ligrafia, la posició en el llibre. Unes il·lustracions que poden ser tan enigmàtiques i buides com aquell *Photo ceci est la couleur de mes rêves* de 1925,<sup>88</sup> com recorda l'última de les il·lustracions, la que apareix al costat del poema «La forêt», amb un gran cercle blau a la part mitja superior de la il·lustració i el mot «Finish» cal·ligrafiat en negre a la part inferior, i que tant per la cal·ligrafia, com pels colors utilitzats, transporta directament a aquesta obra, la del blau com a color d'aquells somnis que no es poden fotografiar, o d'uns poemes que no es poden acabar.



5.10. Joan Miró. *Photo ceci est la couleur de mes rêves* (1925)



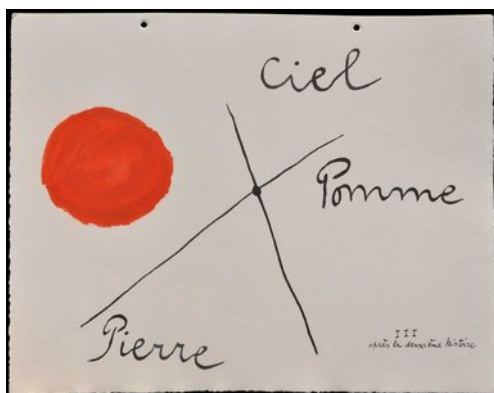
5.11. Joan Miró. Il·lustració final del llibre *Il était une petite pie* de Lise Hirtz (1928)

És la mateixa buidor que hi ha en la il·lustració de la primera pàgina, al costat de la dedicatòria que la poetessa escriu per al músic Georges Auric, i en la qual l'artista ha pintat un cercle blau envoltat amb tres anelles irregulars i concèntriques en color blau, groc i vermell, tot recordant un planeta, potser Saturn, o qui sap si les ones de la música. Buit que es combina amb l'autòmat de Klee i Picabia, com en la il·lustració de «Le cochon blond», en la qual l'artista ha dibuixat una estrella de colors sobre un dels graons d'una espècie d'escala-maneta. En la il·lustració del poema «Les pâquerettes», hi pinta cercles i ovals irregulars de diferents colors i una estrella negra, simbolitzant aquelles petites plantes que al dijous fan rotllanes i al divendres són menjades per les ovelles, i la il·lustració de «La paule noire», hi representa un con travessat per una espècie d'agulla amb el cap

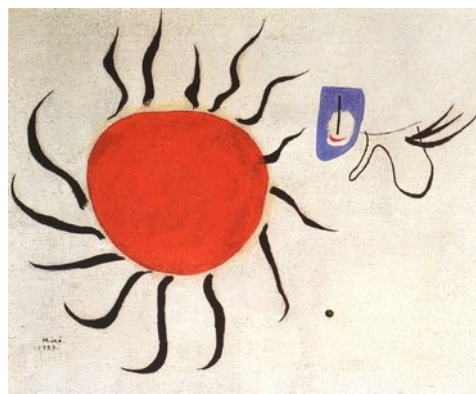
<sup>87</sup>MOJM núm. 396, 113. Vegeu II, cap. 4, nota 68.

<sup>88</sup>DLP1 núm. 147, 124-125.

arrodonit, mentre un cercle blau s'introdueix dins d'una circumferència, segurament la gallina negra que crida rabiosa dins de l'hort i el bonic barret perdut.



5.12. Joan Miró. Il·lustració del poema «Une petite pomme» del llibre *Il était une petite pie* de Lise Hirtz (1928)



5.13. Joan Miró. *Peinture (Le Soleil)* (1927)

En alguns dels dibuixos, hi ha també paraules. Així, per exemple, en la il·lustració d'«Une petite pomme», l'artista ha dibuixat una gran X remarcant amb un punt el centre, en la qual hi ha disposat quatre elements entre els seus eixos. A l'esquerra, un cercle vermell, a la dreta la paraula «Pomme», a la part inferior, «Pierre», i a la part superior, «Ciel», totes elles paraules del poema que explica la història de la poma que rodola i rodola per allunyar-se de les picades i les mossegades i que se'n va al cel perquè no l'aturi una gran pedra. Les paraules, talment com l'«Etoile» sobre el teló de Picasso per al ballet *Mercur* de 1924,<sup>89</sup> actuen, doncs, com a substitutes d'una imatge, tot i que alhora mostren el seu poder visual actuant com a punts d'equilibri del cercle vermell de l'esquerra, segurament la poma del poema. No hi manquen, tampoc, les xifres, com en la il·lustració del poema «Table», en la qual hi ha cal·ligrafat en negre les xifres que apareixen al poema. Unes xifres de diferents mides, que com les xifres d'un rellotge, envolten un cercle verd del qual surten unes petites línies que podrien recordar pèls o cabells. Finalment, no es pot passar per alt aquella il·lustració del poema que dona nom al llibre «Il était une petite pie», en la qual al costat d'un gran cercle groc, l'artista ha dibuixat la garsa i el rosegador, i sobre dels quals ha escrit la paraula «mort», com ja havia fet a *Le signe de la mort*.<sup>90</sup> Va ser una feina que va deixar petja, com demostra el fet que a començaments de 1940, Miró s'hi referís com a inspiració per a *Souvenir d'un poème* una de les

<sup>89</sup> LBMC, 316.

<sup>90</sup> DLP1 núm. 259, 195.

obres d'aquell moment, tal com es pot veure en l'anotació: «aquesta tela és pensant en el llibre de Lise Hirtz il·lustrat meu. Mirar-lo de nou abans de començar-la.»<sup>91</sup>

El 7 de novembre, Miró escriu una carta a Loeb en la qual li anuncia l'acabament dels seus paisatges imaginaris i els seus projectes per a l'hivern següent. En el moment d'escriure la carta, l'artista està acabant el *Paysage animé*:<sup>92</sup>

He esperat a escriure-vos per poder parlar de la meua darrera tela –aquella de la qual ja us en vaig parlar i en la qual hi ha moltes coses– fulles, la lluna, un ocell, un animal i altres coses que ni vostè ni jo sabem que representen, però que han esdevingut, malauradament, molt més reals que les porqueries que tots aquests senyors menjadors d'excrements, fan, i que sembla que estan de moda. Considero que aquesta tela és una de les millors que he fet des de fa varis anys. És curiós, perquè vaig tirant enrere a poc a poc, en el bon sentit de la paraula. –Em trobo potser ja a «La Ferme», però enriquit per les recerques anteriors, i les coses inútils deixades de banda. En torno cada vegada més un gran enamorat de l'ofici. De forma molt confidencial us he de dir que observo amb un amor creixent les coses reals, – la làmpada de carbur, les patates, en fi, acaricio amb els meus ulls qualsevol cosa. No obstant, espero que el bon Déu mai no permetrà que em capbussi en la latrina –nova gran (!) evolució de la pintura–, en tot cas, si algun dia m'inclino envers la merda, serà per treure'n diamants. En fi, ja veurem –ja li tinc posat el peu al coll a aquesta tela; penso acabar-la un d'aquests dies i descansar una mica abans de començar-ne una altra. Vos sabeu, Pierre, la vida que porto aquí, on em trobo totalment absorbit per la meua feina i per la meditació, ben allunyat, sortosament, dels estètics. Ja veurem el que hauré fet d'aquí un any; –les construccions que penso fer aquest hivern a París em comencen a donar cops de martell al cap. –Aniré a Bèlgica i a Holanda per tornar l'estiu pròxim a Espanya, ja casat. –Agafar de nou els meus petits pinzells de pèl de marta, ja veurem, ja veurem.<sup>93</sup>

<sup>91</sup>MOJM núm. 878, 233. Aquest full d'anotacions correspon a FJM 1847b (quadern FJM 1847-1888), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquesta anotació, l'artista també feia referència al llibre de Benjamin Péret. *Et les seins mouraient* (Marsella: Cahiers du Sud, 1929) i afegia: «considerar aquestes teles com màgiques decoracions murals de la casa d'un poeta, casa al fons d'un llac.» Vegeu també MOJM n.ºs. 876-897, 223-227, MOJM n.ºs. 908-920, 231-233 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 110-111.

<sup>92</sup>DLP1 núm. 224, 171.

<sup>93</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 7 de novembre de 1927, citat a LBMC, 333. Original en francès: «J'attendais de vous écrire pour pouvoir parler de ma dernière toile –celle dont je vous avais déjà parlé et où il y a beaucoup de choses– feuilles, la lune, un oiseau, un animal et d'autres choses que ni vous ni moi savons ce que ça représente, mais qui sont devenues hélas, beaucoup plus réelles que les ordures que tous ces messieurs mangeurs d'excrements fabriquent, et qui sont à la mode paraît-il. Je considère cette toile comme une des meilleures, depuis plusieurs années. C'est drôle, car je recule petit à petit au bon sens du mot. –Je me rallie peut-être déjà à “La Ferme”, mais tout cela enrichi par des recherches précédentes, et les choses inutiles bannies. Un gran(d) amoureux du métier, deviens-je de plus en plus. Très confidentiellement je dois vous dire que je regarde avec un amour croissant, des choses réelles, –la lampe à carbur, des pommes de terre, enfin je caresse de mes yeux n'importe quoi. Cependant j'espère que le bon Dieu ne permettra jamais que je plonge dans la létrine [sic] –nouvelle grande (!) évolution de la peinture–, en tous cas, si je me penche un jour vers la merde, ça sera pur en tirer des diamants. Enfin, on va voir –Je lui ai déjà mis le pied dessus à cette toile; je pense le terminer un de ces jours et me reposer un peu avant d'en commencer une autre.

Miró desfà camí sense desfer-lo, tal com li diu a Loeb, i es situa a *La Ferme*, deixant de banda allò que no li fa falta; és el que té l'anar construint-se; l'anar esdevenint.<sup>94</sup> En aquell moment no hi ha aquell afany procreador tan exacerbant, ni aquella identificació amb el mascle Picasso; ara Miró vol fer prevaler, sobretot, aquell sentit aristocràtic que el diferencia del fer burgès a través del llinatge i de la sang. És aquell sentit aristocràtic que ja li havia comentat a Leiris en una carta de 1924,<sup>95</sup> i que de ben segur amarava aquella exposició que va durar un sol dia a la Galerie Pierre, el 13 de novembre.<sup>96</sup> Es tracta d'una manera de fer que va enrere, i també endavant, i és que des de finals de novembre Miró és a Barcelona, on de ben segur que pot veure cada dia la Maria Pilar. A Ràfols, el 26 de novembre li havia dit: «passo uns dies aquí a Ciutat.»<sup>97</sup> i Ricart, el dia 6 de desembre l'imagina «ocupat en ple festeig intens, si, com penso, aquests deliciosos preliminars s'acosten ja al final. Et cases aviat? Bona Sort».<sup>98</sup>

Potser va ser també durant aquesta estada a Barcelona que Miró va escriure aquella carta sense datar a Loeb però que pel seu contingut és propera a aquella del 7 de novembre. La construcció de si mateix és incerta i el dubte es fa evident:

He treballat força durant aquests dies. He dibuixat una tela molt simple, però molt potent, em sembla, i espero mantenir-la en un grau màxim d'intensitat. També he treballat en la tela precedent de la qual ja us vaig parlar. –n'estic força descontent, i la continuaré demà, després de la pausa de deixar-la reposar, potser hi veuré més clar i m'hi podré llançar amb més força. En aquest moment, estic molt desconcertat, absolutament negat en pintura. Cada vegada que vinc a Barcelona, vaig al museu. Passo de Vermeer de Delft als grafitis de les cavernes, i no sé pas on vaig ni on sóc. Allò que em sembla bé des del punt de vista de la pintura i de l'ofici, em sembla nul des del punt de vista de l'esperit i allò que satisfà la meua ànima, m'exigeix que vagi més enllà. En fi, misteri, X. En que em convertiré? Què faré d'aquí un any? Pintura? –quina? –o aniré a caçar pardals?<sup>99</sup>

---

Vous connaissez, Pierre, la vie que je mène ici, où je suis entièrement absorbé par mon travail et par la méditation, bien loin heureusement des esthéticiens. On va voir ce que dans un an je vais foutre; –Les constructions que je pense faire cet hiver à Paris commencent à me martiller [sic] la tête. –J'irai en Belgique et en Hollande pour rentrer l'été prochain aussitôt en Espagne déjà marié. –Prendre à nouveau mes petites broches à poil marte, on va voir, on va voir.»

<sup>94</sup>DLP1 núm. 81, 74-75.

<sup>95</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris Mont-roig, 31 d'octubre de 1924, dins LBMC, 318, fig. 1 Vegeu II, cap. 1, nota 144.

<sup>96</sup>LBMC, 333. En aquesta cronologia s'indica que segurament va ser en aquesta exposició que Charles et Marie-Laure de Noailles van comprar el *Paysage (Paysage au serpent)* (DLP1 núm. 227, 171), per 5.000 francs.

<sup>97</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 26 de novembre de 1927, dins *Epistolari*, 332.

<sup>98</sup>Enric C. Ricart, Enric C. Ricart a Joan Miró, 6 de desembre de 1927, citat a Massot, *Joan Miró*, 391.

<sup>99</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, citat a LBMC, 333. Original en francès: «J'ai assez travaillé ces jours-ci. J'ai dessiné une toile toute simple, mais très puissante, me semble-t-il, et j'espère la conserver dans un assez maximum

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

L'estiu de 1926 Miró havia volgut apartar el subjecte de desig, i l'havia intentat esborrar gràcies a allò que li oferia l'espai del neutre. Ara bé, amb el nou enamorament, el subjecte de desig s'havia anat fent cada vegada una mica més present, tot i que d'una manera diferent, ja que l'havia transportat fins a obres com *La Ferme*, aquella masia que en el seu moment l'havia redimit. Amb tot, aquella experiència en la qual s'havia volgut perdre com a subjecte de desig li havia mostrat la presència de l'espai impur, disjuntiu que es situava entre el pensar i el parlar a través de la pintura, – espai terrible d'un camp de batalla, espai de guerra freda, espai del silenci de les runes–,<sup>100</sup> i ara –tot i que cada vegada tenia més èxit i la seva obra es venia més–, ell es trobava perdut, potser perquè hi havia massa distància entre l'artista i l'home.<sup>101</sup>

---

degré d'intensité. J'ai aussi travaillé la toile précédente dont je vous avais déjà parlé. –J'en suis très mécontent et vais la reprendre demain, après ce délai de la laisser reposer, j'y verrai peut-être plus clair et pourrai m'y lancer avec plus de force. En ce moment, je suis très déconcerté, absolument nigaud en peinture. Toutes les fois que je viens à Barcelone, je vais au Musée. Je passe de Vermeer de Delft aux graphi[e]s des cavernes et je ne sais pas du tout où je vais ni où j'en suis. Ce qui me semble bien au point du vue peinture et métier me semble nul au point de vue esprit et ce qui satisfait mon âme, me fait exiger qu'on aille plus loin. Enfin, mystère, X. Que deviendrai-je? Que ferai-je dans un an? De la peinture –quelle? –où irai-je à la chaise aux moineaux?»

<sup>100</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 103-107, pf. 10.

<sup>101</sup>LBMC, 333. Aquell mateix any, per exemple, havien comprat obra de Miró el col·leccionista suís Josef Müller, l'industrial Roger Dutilleul, el músic George Antheil, i el col·leccionista belga René Gaffé, que ja havia comprat la *Danseuse espagnole* (DLP1 núm. 94, 86-87) a Éluard, l'any 1926, i que va comprar a la rue Tourlaque, *La Naissance du monde* (DLP1 núm. 125, 110-111).

## 6. El combat amb les ballarines

El dia 1 de gener de 1928 apareix l'article «Surréalisme» al número quatre de la revista belga *Le Centaure*, il·lustrat amb el *Paysage animé* de Miró.<sup>1</sup> En aquest article, a més d'assenyalar Miró com a possible successor de Picasso, s'hi escriu:

Miró realment ha aconseguit, tal com n'havia expressat el desig, «assassinar» allò que hom anomena, equivocadament, «el bell ofici». Les seves obres són estranyament pures, a resguard de les agressions del món exterior i alliberades de la tècnica complexa en honor dels cubistes i els expressionistes.

Algunes taques de color que representen, confusament, una mà, una màscara, una estrella, estan connectades per un traç fi que, com un fil d'aranya, es llança d'un extrem a l'altre de la tela, dibuixant un subtil arabesc sobre un fons mat d'una tonalitat uniformement beix, blava o grisa.<sup>2</sup>

Sobre aquesta publicació, el 12 de febrer Gasch escriu a *La Veu de Catalunya*: «El número de gener de “Le Centaure” de Brussel·les, dedica la seva crònica editorial a comentar extensament el moviment superrealista. Espai preferent és dedicat al nostre Joan Miró, l'obra del qual és estudiada llargament i amb mots de gran elogi, i del qual es diu que és l'artista més autènticament destinat a recollir la successió de Picasso i a ocupar el lloc altíssim que encara ocupa el gran andalus.»<sup>3</sup> Començava així una manera d'acostar-se a l'obra de Miró que s'allunyava de les apreciacions, entre superficials i iròniques, que s'havien fet fins aleshores.

---

<sup>1</sup>DLP1 núm. 224, 171.

<sup>2</sup>Le Centaure, «Surréalisme», *Le Centaure* 2, núm. 4 (1 de gener de 1928): 51-55, citat a LBMC, 334. Original en francès: «Miró est réellement parvenu, ainsi qu'il en avait fait le vœu, à “assassiner” ce qu'on a appelé, bien à tort, “le beau métier”. Ses tableaux sont étrangement purs, à l'abri des atteintes du monde extérieur et affranchis de la technique complexe en honneur chez les cubistes et les expressionnistes. / Quelques taches de couleur qui figurent confusément une main, un masque, une étoile, sont reliés par un trait ténu qui, tel un fil de la Vierge, s'élance d'un bout à l'autre de la toile, dessinant une subtile arabesque sur un fond mat d'une tonalité uniformément beige, bleue ou grise.»

<sup>3</sup>Sebastià Gasch, «Memento», *La Veu de Catalunya*, 12 de febrer de 1928, 3, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1262669](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1262669).



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Amb tot, i tal com s'ha vist en alguna d'aquelles cartes enviades a finals de l'any anterior a Loeb, hi havia una certa inquietud entre allò que volia el Miró home i allò que volia el Miró artista. Inquietud com ara aquella expressada en una carta enviada a Loeb a començaments de gener:

En aquests moment, espero poder llançar-me a fons. Més que mai, no sé pas on sóc ni on vaig. Lluita d'elements reals amb esdeveniments irreals. [...] Cap certesa en tot allò que és del domini de l'esperit. En tot allò que té a veure amb l'ordre material aquesta certesa és ben relativa. [...] És ridícul de voler viure com un artista: cal acceptar viure com un home, humilment. És per la humilitat que s'esdevé gran. D'altra banda, tinc l'orgull de dir que no he perdut ni un sol minut de la meua vida, conscient del paper que he de jugar en la pintura moderna, i que n'accepto de bon grat la responsabilitat de comandament. Tot això que li dic no és gens improvisat, sinó que és llargament reflexionat. No crec tenir cap dret de destruir les meves teles: això seria immoral i orgullós. Seria tenir un objectiu de perfecció absolutament imbècil. La humilitat de presentar-se nu, a pèl, davant tots els homes, amb totes les meves tares i totes les meves ferides. [...] Voldria que la meua pintura fos profunda, no pas profunda pictòricament com en Cézanne que tenia un objectiu artístic, del qual jo me'n desentenc absolutament. Guanyar en profunditat humana afrontant la vida, acceptant-la humilment.<sup>4</sup>

En aquesta carta, a més de parlar de profunditat humana, Miró també havia fet referència a la la malaltia: «La història de la meua malaltia m'ha fet tornar boig i quasi neurastènic.»<sup>5</sup> També, doncs, el cos és ben present, i potser per això, Miró, des del 12 de març de 1928, apunta en una llibreta, i de manera periòdica, el que pesa, així com els entrenaments que fa i d'altres observacions relatives a la salut.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 2 de gener de 1928, citat a LMBC, 334. Original en francès: «En ce moment j'espère me lancer a fond. Je ne sais moins que jamais où je suis ni où je vais. Lutte d'éléments réels avec des événements irréels. [...] Nulle certitude en tout ce qui est du domaine de l'esprit. En ce qui concerne l'ordre matériel cette certitude est très relative. [...] Ridicule de vouloir vivre en artiste: on doit d'accepter de vivre en homme, humblement. C'est par l'humilité qu'on devient grand. J'ai cependant l'orgueil de dire que je n'ai perdu ni une seule minute de ma vie, conscience du rôle que je dois jouer dans la peinture moderne, et que j'en accepte volontiers la responsabilité de commandement. Tout ce que je vous dis n'est point improvisé, c'est longuement réfléchi. Je ne crois avoir aucun droit de détruire mes toiles; ce serait immoral et de l'orgueil. Ce serait avoir un but de perfection absolument imbécile. De l'humilité de se présenter à nu, à poil, devant tous les hommes, avec toutes mes tares et toutes mes plaies. [...] Je voudrais que ma peinture soit profonde, non pas en profondeur picturale comme Cézanne qui avait un but artistique, dont je m'en fous absolument. Gagner en profondeur humaine en bravant la vie, en l'acceptant humblement.»

<sup>5</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 2 de gener de 1928, citat a Labrusse, «Portrait d'une danseuse», 82-83. Original en francès: «L'histoire de ma maladie m'a rendu dingue et presque neurasthénique.»

<sup>6</sup>A la Successió Miró es conserva una llibreta titulada «Pesos i altres», que s'hauria iniciat el 12 de març de 1928 i que arriba fins al 15 de juliol de 1973. En aquesta llibreta, que darrera de la portada conté informació sobre les categories de boxa, Miró hi apuntava la seva alçada, i de manera periòdica, el seu pes, els entrenaments que realitzava, la pressió i d'altres observacions que poguessin tenir a veure amb la seva salut. Entre el 1929 i el 1935, Miró hi va afegir les dades relatives al pes de la seva esposa Pilar Juncosa. Arxiu Successió Miró, Palma.

Les paraules de Miró parlen de crisi, però també d'una unió entre art i vida que no era pas nova per a ell. El que si devia ser més nou devia ser el que suposava aquell interès dels surrealistes pel comunisme –i que havia sigut la causa d'aquella esbrancada pel ballet de 1926– que permetia que la pràctica artística es lligués amb una revolució social i política que finalment havia d'emancipar la humanitat de l'esclavatge causat pel capitalisme, i que tenia molt a veure amb la fascinació de Breton i Éluard per Trotski.<sup>7</sup> Amb tot, no tots els surrealistes pensaven el mateix; Artaud i Soupault estaven disconformes amb la integració en el Partit Comunista Francès i per això havien sigut expulsats del grup el desembre de 1926. Miró li va confessar a Raillard, quan aquest li va demanar si havia pres partit en el moment d'aquella exclusió violenta: «Jo em mantenia al marge d'aquelles criaturades de Breton. Em feia pena de veure Breton comportar-se com ho feia, em feia pensar en baralles de col·legials, m'ho mirava com cosa de canalla.»<sup>8</sup>

Naville i el mateix Artaud expressaven la poca eficàcia revolucionària del surrealisme a l'hora de transformar la realitat social, com en aquell *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*, en el qual Artaud es mofava d'aquell manifest col·lectiu titulat *Au grand jour* signat per Breton, Aragon, Éluard, Péret i Unik, publicat el maig de 1927,<sup>9</sup> i en el qual anunciaven la seva afiliació al partit comunista. També hi havia altres aproximacions, com la de Bataille, que traslladava algunes de les màximes del marxisme, com ara la lluita de classes o el moviment dialèctic de la història, cap a una noció de «producció» que es desviava totalment de la proposada per les teories marxistes, ja que enlloc de posar l'accent en la utilitat, l'estalvi i la feina, ho feia en la sexualitat orgiàstica i la destrucció ritual dels béns, malgrat que sense reconèixer-ho explícitament, ell mateix s'acabés adonant de la incompatibilitat que hi havia entre la revolució política emancipadora, d'una banda, i l'afirmació d'una efervescència sexual i d'un dispendi delirant, de l'altra, bàsicament perquè sovint aquest «excés» era més afí a les maneres de fer feixistes.<sup>10</sup>

El cert, és però, que la proposta de Bataille deixava espai per a la individualitat, tal com Miró reclamava en aquella carta a Ràfols datada del 7 de febrer: «Tota cosa o manifestació col·lectiva em

---

<sup>7</sup>Massot, *Joan Miró*, 356, 375-377.

<sup>8</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 61.

<sup>9</sup>Antonin Artaud, *À la grande nuit ou le bluff surréaliste* (París, 1927); Louis Aragon et al., *Au grand jour* (París: Éditions surréalistes, 1927). Pel que fa al segon text, a la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar d'aquesta mateixa edició. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>10</sup>Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation*, 3-21, 89-103. L'autor fa una lectura en clau política de la producció de Bataille, segons la qual, el pensador hauria reemplaçat la visió del marxisme lligat a la sexualitat explosiva i el dispendi que hi havia en els seus assajos, per l'esgotament i la desesperança. Així mateix, l'autor també analitza la importància del concepte de «traïció» en els textos de Bataille de després de la guerra.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

repugna, tant com em podria repugnar tota etiqueta de qualsevolga “isme”.»<sup>11</sup> Miró rebutjava, així, l'ofertament que li havia fet Ràfols de participar en l'exposició col·lectiva que Les Arts i els Artistes celebrava el 18 de febrer a les Galeries Laietanes. En aquesta carta, l'artista li explicava que encara era al camp i que treballava molt per a l'exposició que s'havia de fer el mes de maig a can Hodebert, a la rue du Faubourg Saint-Honoré de París. Es referia a l'exposició que Pierre Loeb organitzaria a la Galerie Georges Bernheim, de l'1 al 15 de maig, i que va tenir un gran ressò crític. No va fer el mateix, en canvi, quan Marinetti va arribar al febrer a Barcelona, ja que llavors sí que va participar en l'exposició col·lectiva que es va organitzar a can Dalmau en honor de l'artista italià.<sup>12</sup>

A Ràfols li havia dit que marxaria a França cap a finals de febrer, i el dia 19 ja hi és, tal com demostra aquella postal enviada des de la rue Tourlaque al mateix Ràfols, a qui li demana l'adreça de la seva germana i li explica que visitarà a Maritain tan bon punt faci menys fred.<sup>13</sup> Aquell 11 de febrer havia aparegut *Le Surréalisme et la peinture* de Breton, text en el qual es recollen les diferents entregues que havien anat apareixent a *La Révolution surréaliste* complementades amb comentaris sobre Miró, Arp i Tanguy, totes elles inèdites a excepció de la dedicada a Arp. De les setanta-set obres que il·lustraven el text, n'hi havia vuit que eren de Miró.<sup>14</sup>

Breton va escriure sobre Miró:

Per mil problemes que no el preocupen en cap mesura encara que siguin els que modelen l'esperit humà, potser només hi ha en Joan Miró un desig, el d'abandonar-se per pintar i només per pintar (cosa que per a ell és restringir-se a l'únic àmbit en què tenim la certesa que disposa de mitjans) i a aquell pur automatisme, al qual jo, per la meua part, sempre he apel·lat, però que temo que Miró, per ell mateix, només n'ha sospesat d'una manera molt sumària la raó i el valor profunds. I és per això mateix, potser, que pot passar pel més «surrealista» de tots nosaltres. Però que lluny que estem d'aquesta química de la intel·ligència de la qual s'ha parlat!<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup>Joan Miró, Joan Miró a Ràfols, Mont-roig, 7 de febrer de 1928, dins *Epistolari*, 336. A LBMC, 334, fig. 2, s'hi reproduïx una imatge d'aquesta carta.

<sup>12</sup>LBMC, 334.

<sup>13</sup>Joan Miró, Joan Miró a Ràfols, París, 19 de febrer de 1928, dins *Epistolari*, 338.

<sup>14</sup>André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (París: NRF, 1928); LBMC, 334-335. A la biblioteca de l'artista hi ha una edició posterior d'aquesta mateixa obra, dedicada per l'autor. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture suivi de Genèse et perspective artistiques du Surréalisme et de fragments inédits* (Nova York: Brentano's, 1945). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>15</sup>Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 62, citat en català a Raillard, *El color dels meus somnis*, 61-62.

Malgrat que no es pot saber quina va ser la reacció de l'artista català quan aquest text va aparèixer, a Raillard li va dir sobre el que Breton havia escrit sobre ell: «Aquestes coses que Breton va escriure de mi i que ara em recordeu les vaig acollir amb una certa tristesa i sobretot amb indiferència. Els seus judicis no eren clars, sempre eren ambigus. Però mai no li ho vaig retreure. Mai. Quan parlava, era tan brillant, tan dogmàtic, que no valia la pena.»<sup>16</sup>

En arribar a París a mitjans de febrer, l'artista tira endavant amb el projecte d'aquelles construccions de les quals ja n'havia parlat a Loeb a començaments de novembre de l'any anterior. Aquelles construccions que li martellejaven el cap i que volia realitzar durant aquell hivern a París.<sup>17</sup> Les construccions que fa en aquest moment, en què no té cap certesa pel que fa a l'esperit, són les *Danseuses espagnoles*,<sup>18</sup> En el dibuix preparatori d'una d'aquelles *Danseuses*, com ja s'ha apuntat anteriorment, –concretament a *Portrait d'une danseuse*, que va pertànyer a Breton i que és un panell de fusta pintat en blanc sobre el qual només hi ha una ploma, un tap de suro, i una agulla de barret–, Miró hi va escriure «Bianka», i en un altre fragment del mateix dibuix preparatori: «Portrait de Mme.», associant així aquestes obres de 1928 amb aquelles de 1924, que de ben segur tenien a Dora Bianka com a protagonista, és a dir, el *Portrait de Madame K.*, el *Portrait de Madame B.*, i segurament, també, *Danseuse espagnole*.<sup>19</sup> Hi ha un altre fet que també s'ha apuntat, i que tampoc es pot passar per alt, i és que aquell mateix agost de 1928, Miró hauria demanat a Loeb que destruís les cartes de «Mme. B.»<sup>20</sup> fent una mena d'analogia amb allò que ell mateix feia a través d'aquestes obres. Així, no pot estranyar que aquella tactilitat transportés directament cap a aquells dibuixos de 1924 en els quals ja hi havia enganxat diversos elements, com ara aquella ploma en aquell dibuix que li havia dedicat a Leiris, en el qual hi sortia un cargol amb una closca que era una espiral puntejada i una filera d'ulls que ho veien tot.<sup>21</sup>

Aquestes *Danseuses* són obres que es relacionen directament amb les maneres de fer que Miró havia començat a desenvolupar des de 1923 i 1924, moment en què segurament hauria conegut a Dora Bianka, és a dir, una manera de fer que connectava amb la violència de Sade, i que després es va lligar amb l'absolut a la manera de Roussel, i més endavant es va emparar en el neutre del qual

<sup>16</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 62.

<sup>17</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 7 de novembre de 1927, citat a LBMC, 333 Vegeu II, cap. 5, nota 93.

<sup>18</sup>FOS núms. 1-4, 27-29. Pel que fa als dibuixos preparatoris, vegeu MOJM núms. 425-426, 118 i Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 240-241. Aquests dibuixos preparatoris es troben en el quadern FJM 543-545 i 571-578, que es coneix com a «Spiro bloc» i que Miró hauria comprat a París. LBMC, 336.

<sup>19</sup>FOS núm. 4, 29; DLP1 núm. 93, 86; DLP1 núm. 98, 90; DLP1 núm. 94, 86-87. Vegeu II, cap. 1, nota 80.

<sup>20</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 5 d'agost de 1928, citat a LBMC, 340. Vegeu II, cap. 4, nota 51.

<sup>21</sup>DLD1 núm. 226, 116.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

Blanchot n'acabaria essent estandard, una manera de fer que ara treia la ballarina de la tela, o millor encara, l'arrancava, per llençar-la envers un espai de la tactilitat, un espai, on Miró, amb els guants posats, es preparava per a un combat decisiu: era l'hora d'acabar amb aquella ballarina que des de bon començament, i en un sentit ampli, havia estat lligada a una sexualitat turmentada, i que en un sentit menys simbòlic, havia acabat essent la personificació de Dora Bianka.<sup>22</sup> Així, la ballarina de Breton, *Portrait d'une danseuse*, és la que més s'acosta a l'espai del neutre, del silenci. Pel que fa a les altres construccions, en dues d'elles, *Danseuse espagnole (au solier de poupée)* i *Danseuse espagnole I*, una simple ratlla vertical a l'esquerra acompanya algun altre element quadrat a la dreta, en el qual d'alguna manera hi apareix la sabata de taló, indicant que la ballarina és la ratlla, però també aquella sabata que penja d'aquest element de la dreta, o aquella mena de triangle sense base i la petita sabata retallada i enganxada a sobre, que hi ha en l'element quadrat de la *Danseuse espagnole I*; juguesca que ben bé podria remetre a aquells jocs amb els dobles significats de les paraules de Roussel, i finalment, la ballarina en la qual hi ha més signes de violència, la *Danseuse espagnole*, la del paper de vidre, l'escaire perforat, la corda, els cabells i un cap de mongeta descomunal també perforat per un clau que l'ajunta sense miraments sobre el fons de linòleum; ballarina que porta envers aquella violència sàdica que ara va una mica més enllà del nom de Sade, per endinsar-se ja en el contingut.<sup>23</sup>



6.1. Joan Miró. *Danseuse espagnole* (1928)



6.2. Joan Miró. *Danseuse espagnole (au solier de poupée)* (1928)

<sup>22</sup>Vegeu Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 77-81. L'autora vincula aquestes obres de Miró amb una necessitat de recomençar de nou, mentre n'assenyala les possibles fonts d'inspiració en l'entorn surrealista i també en les *Guitares* que Picasso va fer el 1926. Amb tot, les obres de Miró, segons l'autora, serien com poemes visuals exempts d'agressió, o en tot cas, pròximes a l'agressió subtil d'un cirurgià, i per tant, totalment oposades a l'agressivitat sexual expressada en les obres de Picasso.

<sup>23</sup>FOS núm. 4, 29; FOS núm. 2, 28; FOS núm. 3, 28-29; FOS núm. 1, 27.

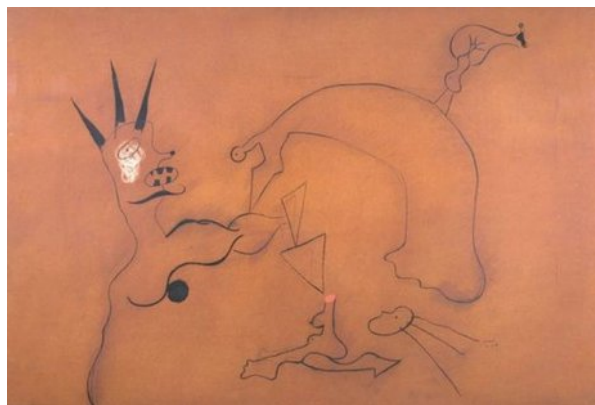


**6.3.** Joan Miró. *Danseuse espagnole I* (1928)



**6.4.** Joan Miró. *Portrait d'une danseuse* (1928)

Molt en aquesta mateixa línia van aquells dibuixos que l'artista fa el març sobre paper flocat, i que realitza mentre treballa en les construccions de les ballarines. No tenen títol, però tres d'ells tenen a veure amb l'adulteri, i un altre amb una figura amb un diari.<sup>24</sup> Són dibuixos amb figures deformades, violentes, amb elements propers a l'animalitat, com aquelles dents punxegudes i aquella mena de banyes que apareixen en les figures dels dibuixos dedicats a la temàtica de l'adulteri, dibuixos en els quals el cos de la dona apareix separat del cap en forma de mongeta, talment com si hagués sigut disseccionat.



**6.5.** Joan Miró. *L'Adultère* (1928)

Aquell mateix mes de març, a Barcelona, apareixia el Manifest Groc (Manifest Antiartístic Català) de Dalí, Gasch i Montanyà, una proposta dirigida als joves que denunciava l'estat de «putrefacció»

<sup>24</sup>DLD1 núms. 249-252, 126-127. Vegeu també MOJM núms. 404-405, 114.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

de la cultura catalana, i que continuava la línia purista i maquinista encetada pel *L'Esprit Nouveau* d'Ozenfant i Jeanneret, mentre hi afegia un antiart amb regust de futurisme italià, que buscava acabar amb el que quedava del moviment noucentista. Un programa de mínims que portava un enorme retard respecte de l'avantguarda europea, doncs s'esforçava a reivindicar un maquinisme, – que en certa manera les avantguardes catalana i espanyola ja havien reflectit–, mentre els surrealistes es dedicaven a posar l'accent en l'individu i en la seva part no racional.<sup>25</sup> No ha d'estranyar, doncs, que mentrestant, a París, el 15 de març, en el número 11 de *La Révolution surréaliste*, –únic número aparegut aquell any i en el qual apareixia una reproducció de *La Sauterelle*–, els surrealistes posessin la temàtica de la sexualitat en el centre, amb l'aparició de «Le cinquantenaire de l'hystérie» d'Aragon i Breton, i la publicació de les dues primeres sessions de les «Recherches sur la sexualité», –la del 27 i la del 31 de gener–, que s'havien fet a la rue Fontaine, a les quals Miró no havia assistit, i en les quals es van tractar temes com ara la pederàstia, –entesa en un sentit equivalent a l'homosexualitat–, l'amor recíproc, el plaer dels homes i de les dones o l'onanisme, unes sessions que feien evidents les més variades experiències sexuals, però que alhora posaven al descobert les diferències entre els membres del grup sobretot pel que feia a l'homosexualitat, la prostitució, i la necessitat de reciprocitat en l'amor. Breton insistia en el vincle entre amor i sexe, i veia en les experiències d'alguns dels seus companys, un llibertinatge en el qual es negava l'amor, qüestió no gensmenys important, si és té en compte que el mateix Breton va dir que moltes de les disputes produïdes en el grup havien sigut conseqüència dels desacords pel que feia a aquesta ètica relacionada amb el sexe i l'amor. I de fet, els surrealistes cada vegada estaven més dividits, Masson i Desnos s'havien distanciat del grup, als quals seguiria Artaud, el mes de juny.<sup>26</sup>

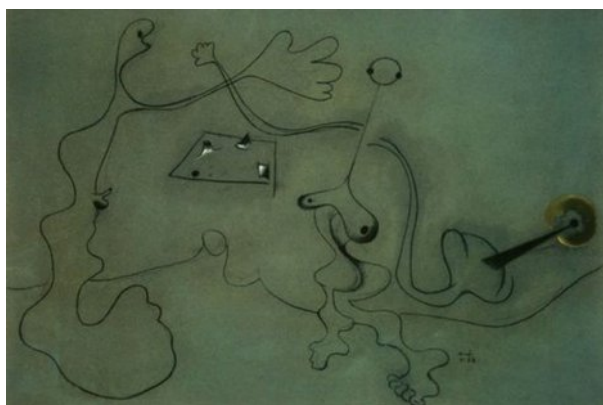
A l'abril, mentre la Galerie surréaliste ha de tancar per problemes de gestió, i Miró participa en una exposició a la Galerie Au Sacre du Printemps titulada «La Peinture surréaliste existe-t-elle?». a la Galerie Pierre es venen sis obres de l'artista per un valor de 4.000 francs.<sup>27</sup> Ara bé, malgrat aquest èxit creixent, hi ha alguna cosa que amoïna a Miró, tal com demostra aquella carta a Picasso del 15

<sup>25</sup>Minguet, «Orígenes del Manifiesto amarillo», 11-47.

<sup>26</sup>LBMC, 336; DLP1 núm. 220, 166-167; Louis Aragon i André Breton, «Le cinquantenaire de l'hystérie», *La Révolution surréaliste*, núm. 11 (15 de març de 1928): 20-22; *La Révolution surréaliste*, «Recherches sur la sexualité, part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience», *La Révolution surréaliste*, núm. 11 (15 de març de 1928): 32-40, citats a LBMC, 336. A LBMC, 334, fig. 1, s'hi reproduïx la portada de la revista amb la il·lustració de l'obra de Miró que anunciava la Galerie surréaliste. Els surrealistes es van reunir dotze vegades per a tractar sobre qüestions sexuals entre el gener de 1928 i l'agost de 1932. Mundy, «Letters of desire», 44, 46-47. A la pàgina 46, fig. 31, s'hi reproduïx la imatge d'una transcripció original.

<sup>27</sup>LBMC, 336. Es tracta de l'exposició «La Peinture surréaliste existe-t-elle?», a la Galerie Au Sacre du Printemps, 5, rue du Cherche-Midi de París, del 2 al 15 d'abril de 1928.

d'abril, en la qual, a més de dir-li que li agradaria que visités la seva exposició, afegeix: «En aquest moment estic molt deprimat. D'aquí en endavant, espero que vagi millor.»<sup>28</sup> Poc després, el mes de maig fa uns altres dibuixos sobre paper flocat. En un hi ha una mena de gos plantat que intenta agafar una fulla, que connecta força directament amb els *Paysages imaginaires*, i un parell més de dibuixos, en els quals la parella protagonista són uns enamorats.<sup>29</sup> Ara bé, i tot i que en aquests dibuixos l'estètica agressiva es relaxa, –fent-los més pròxims a aquells dibuixos fets justament durant el mes de maig de 1926–,<sup>30</sup> val a dir que encara mantenen una tensió estranya que els lliga directament amb els dibuixos que l'artista havia fet durant el mes de març, i que alhora també els vincula d'alguna manera, i sobretot per la presència d'aquella mena de volcans i muntanyes acabades amb un punt, al paisatge imaginari de *La Sauterelle*.



6.6. Joan Miró. *Les Amoureux* (1928)

I és que aquells punts rodons que inicialment es col·locaven a les puntes de les muntanyes en els paisatges imaginaris, havien anat apareixent progressivament en d'altres pintures, com en algunes d'aquelles amb els fons sense tractar de començaments de 1927,<sup>31</sup> o en aquelles dedicades al cavall de circ, en les quals el punt apareixia al penis i al cap del cavall, i també a la corda, o en aquells ocells, on els punts ara es convertien en moixons.<sup>32</sup> Els punts, doncs, ja són arreu en els dibuixos del març i del maig de 1928, també en aquells del mes de maig realitzats sobre paper, que ben poca cosa tenen a veure amb els fets sobre paper de vellut, encara que alguns també estan protagonitzats per parelles. En aquests darrers, les parelles no tenen sexe, són filiformes o bé estan conformades per formes geomètriques, –això sí, acompanyades d'algun peu o alguna mà força grans–, i els caps

<sup>28</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, París, 15 d'abril de 1928, dins *Epistolari*, 344. Original en francès: «En ce moment je suis très déprimé. D'ici lors, ça ira mieux, j'espère.»

<sup>29</sup>DLD1 núms. 253-255, 128-129.

<sup>30</sup>DLD1 núms. 228-238, 117-121.

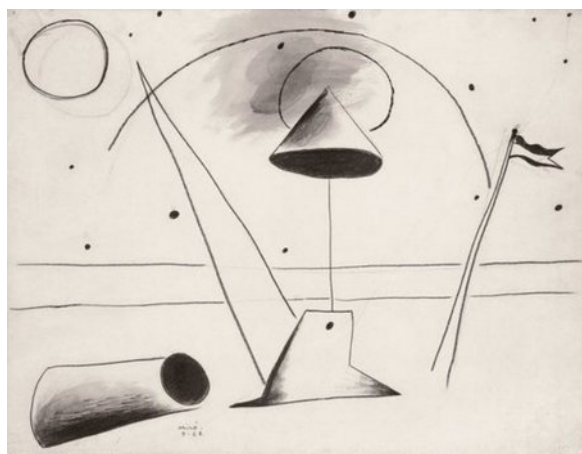
<sup>31</sup>DLP1 núm. 252, 190; DLP1 núm. 254, 191,

<sup>32</sup>DLP1 núm. 241, 183; DLP1 núm. 242, 184.



## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

tornen a ser com llunes, mig blanques, mig negres; paisatges lunars, com aquell del dibuix protagonitzat per una figura amb cap de con i braços triangulars, un d'ells convertit en una bandera, com ara aquelles que sortien a *La Terre labourée* o *La Sauterelle*. Un personatge, envoltat de petits punts en un paisatge que podria ser una platja, i que té una aura tan grossa com l'altre astre que apareix en el dibuix, i que tant pot ser un sol, com una lluna o un planeta.<sup>33</sup> Què hi podia tenir a veure aquella mena d'estat depressiu amb aquelles obres fetes des del març fins al mes de maig? Miró havia agredit les ballarines i havia traslladat les parelles cap a aquells paisatges imaginaris que havien sigut un dia els del seu esborrament, fins i tot, potser, per retornar-hi ell mateix metamorfosejat en aquell personatge amb cap de con i aura.<sup>34</sup> Però per què aquella violència i aquella agressivitat que hi ha en les ballarines i també en molts d'aquests dibuixos?



6.7. Joan Miró. Sense títol (1928)

En un d'aquests dibuixos del mes de maig, Miró hi dibuixa el que sembla un gran ull amb una banya, que segons com, també es podria interpretar com un cap d'ocell. L'ull, la banya...és inevitable pensar en la *Histoire de l'œil* de Lord Auch (Georges Bataille) que es va publicar el 1928,<sup>35</sup> però que tal com va explicar Leiris, s'havia escrit abans, molt probablement mentre estava

<sup>33</sup>DLD1 n.ºs. 259-261, 132-33; DLP1 n.º. 88, 80-81; DLP1 n.º. 220, 166-167. Vegeu també MOJM n.ºs. 401-402, 114.

<sup>34</sup>DLD1 n.º. 261, 132.

<sup>35</sup>DLD1 n.º. 260, 132; Georges Bataille [*Lord Auch*], *Histoire de l'œil* ([París]: [René Bonnel], 1928). Aquesta versió original estava il·lustrada amb vuit litografies anònimes (André Masson) i no tenia nom d'editor (René Bonnel). Va tenir un tiratge de 134 exemplars i fou confiscada poc després d'aparèixer. Lesley Thornton-Cronin en la seva tesi doctoral, analitza les similituds entre una sèrie de dibuixos realitzats per Miró el 1930 i la imatgeria d'aquest llibre de Bataille, tot alineant el treball de l'artista amb el d'Ernst i Masson, que en aquell període també tenien obres relacionades amb la novel·la, i que en un sentit més general, tindrien a veure amb l'interès surrealista i bataillà de violar l'ull. Lesley Thornton-Cronin, «Boundaries of horror: Joan Miró and Georges Bataille, 1930-1939» (Tesi doctoral, University of Glasgow, 2016), 85-123. A la biblioteca personal de l'artista hi ha diverses obres de Bataille, com per exemple: Georges Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* (Ginebra: Skyra, 1955), Georges Bataille, *Le Bleu du ciel* (París: Jean-Jacques Pauvert, 1957), i dos exemplars dedicats del llibre Georges Bataille, *Le Coupable suivie de L'Alleluiah* (París: Gallimard, 1944). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

en tractament amb el psiquiatra Borel.<sup>36</sup> A grans trets, en la primera part d'aquest llibre s'hi descriuen les aventures sexuals de dos joves, Simone i el narrador, que acompanyats d'altres personatges, busquen anar fins al límit del possible. La segona part, titulada «Coïncidences», es tracta d'una mena de postfaci en el qual l'autor fa algunes confidències sobre l'origen autobiogràfic d'algunes imatges obsessives aparegudes durant la infantesa, i que en el relat s'haurien transposat d'una manera imaginativa. Llibre, doncs, que parla de sexualitat violenta, de bogeria, d'un viatge a Espanya, –a Madrid i a Sevilla–, de tauromàquia, de flamenc, d'un sol dionisiac enlluernador, de cultes religiosos, de cadàvers, de fluids corporals, de profanacions i d'un incident mortal que va colpir a Bataille el 1922, durant una corrida a Madrid a la qual va assistir, i en la qual el matador Manuel Granero va ser mutilat per un brau que li va arrencar l'ull dret.<sup>37</sup>

En el llibre hi ha barrejats erotisme, sacralitat, mort, descomposició i transgressió. Uns temes que seran els que anirà desenvolupant Bataille al llarg de la seva vida en els seus articles, com ara en aquells que publicarà en revistes com *Documents* o *Acéphale*,<sup>38</sup> i també en els seus llibres, com ara en *L'erotisme*, publicat el 1957, en el qual ja s'entraria de ple en el reialme de la dissolució i la discontinuïtat.<sup>39</sup> De fet, no es pot obviar que molts dels recels dels comunistes envers els surrealistes venien justament per aquell interès del grup en la sexualitat, el desig, l'amor o el mite de la dona com a mitjancera o musa, i en aquest sentit, aquelles recerques fetes a la rue Fontaine, podien ser enteses com una manera de lligar els interessos surrealistes amb el materialisme d'un partit comunista, que veia els problemes sexuals com una distracció, i l'amor, com un luxe.<sup>40</sup> Breton unia

<sup>36</sup>Michel Leiris i Jean Schuster, *Entre augures* (Ivry-sur-Seine: Terrain Vague, 1990), 11. Bataille va parlar d'aquesta cura en una entrevista de 1961 amb Madeleine Chapsal, a qui va explicar que havia durat un any i que havia aconseguit canviar aquell ésser malaltís que era, per algú relativament viable. Madeleine Chapsal, «Rencontre avec Georges Bataille», *L'Express*, núm. 510 (23 de març de 1961): 35. Michel Leiris també va ser pacient d'Adrien Borel.

<sup>37</sup>Carolyn J. Dean, «History, pornography and the social body» dins *Surrealism: Desire Unbound*, 227-243.

<sup>38</sup>Alguns d'aquests articles publicats a *Documents* són: Georges Bataille, «Le Langage des fleurs», *Documents*, núm. 3 (juny 1929): 160-164. Georges Bataille, «Dictionnaire critique: Matérialisme», *Documents*, núm. 3 (juny 1929): 170, Georges Bataille, «Dictionnaire critique: Œil», *Documents*, núm. 4 (setembre 1929): 215-218, Georges Bataille, «Le Gros Orteil», *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 297-302, Georges Bataille, «Dictionnaire critique: Informe», *Documents*, núm. 7 (desembre 1929), 382, Georges Bataille, «Le Bas matérialisme et la gnose», *Documents* 2, núm. 1 (1930): 1-8 o Georges Bataille, «Le Sacré», *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (1939): 47-50. Molts d'aquests textos es poden entendre com un desafiament directe al pensament de Breton, i alhora una alternativa en la qual l'escriptura intel·lectual es barrejava amb tot tipus d'imatges, per tal d'expressar el valor igual de tots els «documents» i l'anul·lació de totes les categories artístiques i morals. Sobre com el pensament de Georges Bataille es va desplegar en la revista *Acéphale*, vegeu Maxime Beaucamp, «Georges Bataille: Acéphale et la question de la transgression», *Klesis: Revue philosophique*, núm. 22 (2012): 61-74.

<sup>39</sup>Georges Bataille, *L'Érotisme* (París: Les Éditions de Minuit, 1957). Vegeu Neil Cox, dins Dean, «History, pornography and the social body», 232 i Thornton-Cronin, «Boundaries of horror», 203-204.

<sup>40</sup>Ades, «Surrealism, Male-Female», 172; Mundy, «Letters of desire», 47. Aquesta autora explica com a partir de finals dels anys vint, la Unió Soviètica va anar esdevenint cada vegada més conservadora pel que feia a temàtiques relacionades amb la sexualitat i les reformes aconseguïdes anteriorment en relació als drets de les dones. En aquest sentit, des del Partit Comunista Francès s'entenen les manifestacions surrealistes com a pornogràfiques i contrarevolucionàries. Els diversos episodis relacionats amb aquesta qüestió van provocar que alguns dels surrealistes,

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

l'amor i el sexe, el sexe i l'amor, en canvi Bataille, creia que aquella fixació idealitzada en els aspectes redemptors de l'amor, impedia veure les crues realitats d'Eros, tal com expressaria en l'article «Le Langage des fleurs» publicat a *Documents*, el 1929. en el qual, a través de la metàfora de les flors, donava a entendre que aquestes, tot i ser considerades tradicionalment com a símbol de bellesa, tenien en el centre uns òrgans sexuals poc atractius i sòrdids, que eren els que finalment sobreviuen quan els pètals es marcen.<sup>41</sup>

Pel que fa a la relació de Miró amb Bataille, cal recordar que el 1927 Miró havia pintat aquella pintura-poema *Musique Seine Michel, Bataille et moi*, obra que ben bé podia fer parella, pel color marró del fons realitzat a partir de grans brotxades, pels punts i per la cal·ligrafia, amb aquella altra pintura-poema de la mateixa època, *Beaucoup de monde*.<sup>42</sup> La primera d'elles tenia a veure amb un episodi concret que Miró va explicar a Dupin amb referència a la rue Blomet: «A vegades, també sortíem i ens passejàvem per les vores del Sena. Era meravellós, el Sena, a totes hores, i fes el temps que fes. Hi havia la costum de llançar una moneda a l'aigua per no tenir mala sort. M'agradava fer cercles a l'aigua; m'encantaven els reflexes i els colors que canviaven segons la llum. Un temps després vaig fer una pintura que recordava aquests passejos pel riu; entre els cercles de punts vaig escriure: “Musique, Seine, Michel, Bataille et moi”. Sí, Bataille, el vaig conèixer bé, però després de la rue Blomet.»<sup>43</sup>

---

com Aragon el 1932, o Éluard, a finals dels anys trenta, abandonessin el grup dels surrealistes. Sobre l'episodi del trencament entre Breton i Aragon, vegeu Le Brun, «Desire - A surrealist "invention"», 300, 302. Aragon s'hauria posicionat al costat dels comunistes que refusaven qualsevol discussió sobre llibertat eròtica i amorosa, qüestió que en canvi molts dels surrealistes veien com a indispensable per a la revolució. La polèmica havia sorgit arran de la publicació, el 1932, del text de Salvador Dalí, «Réverie érotique», publicat a *Le Surréalisme au service de la révolution*. En certa manera, Aragon traïa allò que ell mateix havia escrit en obres com Louis Aragon, *Le Libertinage* (París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924) i Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1926). A la biblioteca personal de Miró hi ha un exemplar de cadascuna d'aquestes obres. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>41</sup>Georges Bataille, «Le Langage des fleurs», *Documents*, núm. 3 (juny 1929): 160-164, citat a Mundy, «Letters of desire», 42.

<sup>42</sup>DLP1 nùms. 260-261, 196. Vegeu també MOJM nùms. 360-362, 106. Segons les inscripcions en els dibuixos preparatoris, Miró hauria realitzat aquestes dues obres després d'*Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (DLP1 núm. 262, 197).

<sup>43</sup>Miró, «Memoires de la rue Blomet», dins LBMC, 314. Original en francès: «Il nous arrivait aussi de sortir, de nous balader sur les quais de la Seine. Elle était merveilleuse, la Seine, à toute heure et par tous les temps. La costume voulait qu'on jette des sous dans le fleuve pour conjurer le mauvais sort. J'aimais faire des cercles dans l'eau, j'aimais les reflets, les couleurs changeantes selon la lumière. Un peu plus tard j'ai peint une toile que évoque ces promenades sur les quais; parmi les ronds en pointillé j'ai tracé: “Musique, Seine, Michel, Bataille et moi”. Oui, Bataille, je l'ai bien connu mais après la rue Blomet.»



6.8. Joan Miró. *Musique Seine Michel, Bataille et moi* (1927)

Tenint en compte que va pintar aquesta tela a començaments de 1927, i que segons ell el va conèixer quan ja no era a la rue Blomet, –on s'hi va estar fins cap al març de 1926–, Miró devia conèixer Bataille en algun moment de 1926. Leiris, però, explica que poc temps després de començar a anar a la rue Blomet, ell hi havia introduït Bataille, que llavors es dedicava a la numismàtica, disciplina que estava molt lluny de poder satisfer-lo, i que tenia un aspecte elegantment burgès, que no reflectia per res el seu esperit violador de tabús.<sup>44</sup> Fos quan fos el moment precís de la coneixença, de ben segur que Bataille devia agradar a Miró, i Miró devia agradar a Bataille. Massot el descriu així: «Fervorós nietzscheà. Bataille havia volgut ser monjo en la seva joventut i havia quedat impressionat en veure en una cursa de braus a Madrid la mort del torero Antonio Granero. Igual que Leiris i Masson, estava imbuït per una poderosa pulsio cap al suïcidi i una delectació pertorbadora per la mort, incrementada per les lectures de Freud. Assidu dels bordells, Eros i Tànatos s'alimentaven mútuament. Els tres compartien la inclinació cap als rituals, el que és sagrat i el mite, centrats en un intent de conciliar el marxisme revolucionari amb l'experiència interior transgressora. Sade amb Marx.»<sup>45</sup> Això no vol dir, però, que Miró abandonés tot el que havia fet fins aleshores, sinó que amb aquella manera de fer i de pensar particular de Bataille, ara disposava de més material per anar-se construint.<sup>46</sup> I és que Bataille, amb aquell llibre

<sup>44</sup>Leiris, «45, rue Blomet», 12. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 300-302.

<sup>45</sup>Massot, *Joan Miró*, 301. El nom correcte del torero era Manuel Granero.

<sup>46</sup>Per a més informació sobre com diversos autors han tractat les relacions entre Joan Miró i Georges Bataille, vegeu Krauss, «Michel, Bataille et moi», article en el qual l'autora fa referència a la possible influència del pensament de Leiris i Bataille en l'obra de Miró, sobretot pel que fa a l'element eròtic, que permetria contemplar un altre Miró, el de les «dirty pictures», que sovint és deixat de banda degut a una popularitzada visió «infantil» de la seva obra. També Palermo, «Fixed Ecstasy: The early artistic maturity of Joan Miró and Michel Leiris», tesi doctoral en la qual l'autor explora les relacions de l'artista amb Bataille, Einstein, i sobretot, Leiris, durant els anys vint, des d'un punt de vista fenomenològic. I molt especialment, Thomton-Cronin, «Boundaries of horror», on s'analitza la relació entre la

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

publicat el 1928 deixava al descobert l'experiència del límit, que alhora es lligava directament a l'erotisme i al sagrat, superant, fins a cert punt, la sexualitat. Miró estava decidit a destruir aquelles ballarines, i per fer-ho, devia trobar més adequada aquella lectura batailliana de Sade, que es lligava amb aquella «productivitat» en negatiu, anteriorment descrita.

I és que la visió que Bataille tenia de Sade no era la mateixa que tenien els surrealistes més propers a Breton. Així, més que aquell Sade que haurien tancat per haver volgut retornar a l'home civilitzat tota la força dels seus instints primitius, haver volgut deslligar la imaginació amorosa i haver lluitat desesperadament per la justícia i la igualtat absoluta, i que Éluard, tot seguint els principis d'Apollinaire, presentava en aquell article titulat «D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire», que es va publicar l'1 de desembre de 1926 al número 8 de *La Révolution surréaliste*,<sup>47</sup> –justament el mateix número en què Miró i Ernst eren readmesos en el grup després de l'afer del ballet–, Bataille, com també feia André Thirion, –membre del grup surrealista des de 1928–, l'allunyava de la idea de la llibertat sexual, per portar-lo cap al terreny de la revolució política, amb una diferència important, però, i és que tal com s'ha dit, ell el col·locava en el camp de l'activitat destructiva més que no pas en el de l'activitat productiva, i el convertia en una «presència immediata en tota activitat revolucionària», mentre atacava aquelles celebracions sentimentals de Sade fetes pels surrealistes més ortodoxos.<sup>48</sup>

Potser a Miró el fascinava aquella distinció entre el sagrat i el profà que Bataille identificava en totes les societats, malgrat que aquell sagrat bataillià fos el de l'excreció i el de tot allò aliè al propi subjecte, que correspondria a moments de forta impressió, de disgust, i fins i tot, de terror. Un sagrat que poc tenia a veure amb les religions organitzades i que podia anar des de l'orina, l'esperma o la sang menstrual fins a l'activitat sexual, els déus o els cadàvers. A l'altra banda, al costat del profà, un impuls d'apropiació que s'oposaria al de l'excreció, i que buscava l'homogeneïtat i

---

producció artística mironiana i els escrits de Bataille durant la dècada dels anys trenta.

<sup>47</sup>Paul Éluard, «D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire», *La Révolution surréaliste*, núm. 8 (1 de desembre de 1926): 8-9, citat a Cox, «Critique of pure desire», 249.

<sup>48</sup>Cox, «Critique of pure desire», 264-265. L'autor explica que un dels textos en els quals Bataille tracta aquest tema és «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade» (desembre 1929- gener 1930), text escatològic en el qual Bataille responia a l'atac que li havia fet André Breton en el «Second manifeste du surréalisme», publicat el 15 de desembre de 1929 en el número 12 de *La Révolution surréaliste*. En aquest escrit Bataille afirmava la necessitat i la importància d'aquell baix materialisme, mancat de tota mena d'idealització, que hi havia en les obres de Sade. Així, Bataille distingia entre dos grups segons la seva reacció pel que feia a l'obra de Sade: els que s'escandalitzaven i la refusaven, i els que la celebraven, com per exemple els surrealistes de Breton. Bataille s'inquietava per aquests darrers, ja que a través d'aquesta admiració apaivagaven la indignació i la protesta a la qual es lligava Sade, i feien la transgressió acceptable. Aquest mateix tema es reprèn a *Le Bleu du ciel*, novel·la escrita el 1935 i publicada el 1957, i a *L'Érotisme*, publicada el 1957. Vegeu també Thornton-Cronin, «Boundaries of horror», 180-181.

l'estabilitat de la subjectivitat. No ha d'estranyar, doncs, que la violència de la revolució, que Bataille havia situat al costat de l'excreció, fos la representació d'un excés orgiàstic que definiria el sagrat en l'experiència humana col·lectiva. El sadisme de Sade, doncs, adquiria un paper primordial en la definició i la representació de la revolució, alhora que permetia afirmar el lligam eròtic que es generava en l'experiència sagrada.<sup>49</sup> Així, Sade, per a Bataille, més que un model per a un sistema moral, era qui, a través d'aquesta eròtica de la violència, lligava la revolució amb l'activitat sagrada post-revolucionària, tal com ho van corroborar aquelles paraules de Leiris de 1930, que deia que el sadisme, el masoquisme, i de manera general, tots els vicis, eren maneres que tenia l'home per sentir-se més humà, unint així, la idea surrealista, segons la qual la perversitat del desig sàdic és la forma de l'autèntic desig en el context d'una societat moderna repressiva, amb la teoria del sadisme elaborada per Freud.<sup>50</sup> Abans d'allò, però, i en aquella mateixa línia antropològica que feia que els textos de Bataille es nodrissin de termes com transgressió o tabú, Leiris ja havia celebrat, en l'article «L'Ile magique», que es va publicar a *Documents* el 1929, que l'autor d'aquest llibre no hagués volgut distingir entre misticisme i erotisme, ja que, tal com deia, es tractava de trencar els límits propis, de confondre's amb les bèsties, amb les plantes, amb els minerals, d'enfonsar-se en aquella gran ombra del *defora*, més viva i real que l'home mateix.<sup>51</sup>

És impossible no pensar en Miró i en aquell procés d'esborrar-se iniciat el 1926 i que ara arribava a una etapa més violenta, la que posava al descobert els límits de l'experiència humana i que combinava la negror amb l'erotisme. Per això també és fa ben difícil no pensar en Bataille. Aquell ull amb una banya a la platja, el peu amb una unglia gegant, la matèria «baixa» que desestabilitza categories, la distorsió d'algunes de les figures mironianes que tant s'apropa a l'*informe* bataillà.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup>El terme sadisme va ser utilitzat per primera vegada per Krafft-Ebing, qui a *Psychopathia sexualis* (1886), va especificar les següents quatre classes de variació sexual: sadisme, masoquisme, fetitxisme i homosexualitat. El nom de sadisme provenia del nom de la figura històrica del Marquès de Sade, com a màxim representant d'aquella perversió que unia el plaer sexual i l'orgasme a actes cruels de dominació.

<sup>50</sup>Michel Leiris, «L'Homme et son intérieur», *Documents* 2, núm. 5 (1930): 261-266, citat a Cox, «Critique of pure desire», 265. Pel que fa a la teoria de Freud sobre el sadisme, en els *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [Tres assajos sobre la teoria de la sexualitat] (1905), i partint dels treballs de Krafft-Ebing, conclouïa, tal com havia fet aquest darrer, que tant el sadisme com el masoquisme eren les perversions més comuns i significatives. Pel que fa al sadisme, el relacionava amb una qualitat instintiva, pròpia d'homes i lligada a una agressió que buscava preservar la vida; un desig de subjugar natural i determinat biològicament que sufocaria qualsevol resistència de l'objecte sexual i així asseguraria el coit. El sadisme, segons Freud, seria una exageració d'aquesta agressió fins al punt que la violència esdevindria l'element dominant de la necessitat sexual. Més endavant, però, Freud, a *Jenseits des Lustprinzips* [Més enllà del principi de plaer] (Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921), deixa enrere el sadisme entès com una efusió de violència fundacional dirigida a reforçar la dominació, i el presenta com quelcom que reforçaria un instint de mort sempre masoquista.

<sup>51</sup>Michel Leiris, «L'Ile magique», *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 334-335, citat a Cox, «Critique of pure desire», 267, 270. En aquest assaig que aparegué il·lustrat amb fotografies de Man Ray, Leiris revisava la traducció francesa del llibre William B. Seabrook, *The Magic Island* (Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1929).

<sup>52</sup>Sobre l'*informe* bataillà, vegeu Thornton-Cronin, «Boundaries of horror», 17-84, 197-239.

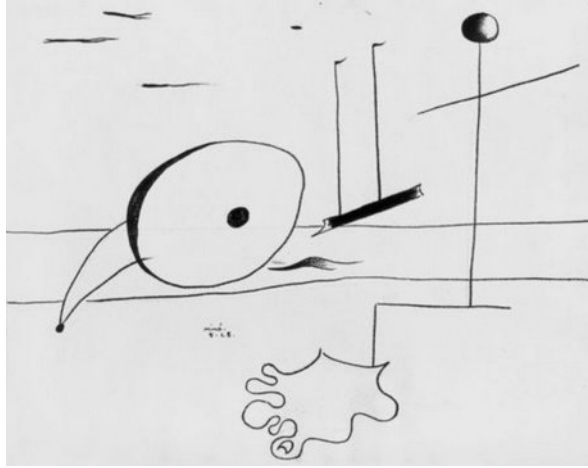
Miró anticipa allò que el pensador escriurà en textos posteriors, però que ja eren en aquella *Histoire de l'œil*. I és que tant Miró com Bataille, cadascú a la seva manera, «transgredeixen», no en el sentit únic de traspasar allò prohibit, sinó més aviat com a part necessària per provar i fer visible un límit.<sup>53</sup>

A grans trets es pot dir que Bataille s'havia adonat que tot allò humà només emergeix a través d'una operació que tenia a veure amb la separació o l'anul·lació de l'animalitat, i que això s'aconseguia mitjançant una sèrie de prohibicions i lleis que eren les que organitzaven qüestions com la sexualitat, la violència o la producció, unes lleis que permetien negar aquella animalitat. Però el pensador també sabia que es podia retrobar amb allò inhumà; amb allò que havia sigut negat; amb allò animal; a través d'una experiència, la del límit, que com a bon nietzscheà, entenia tràgica.<sup>54</sup> L'erotisme, el dispendi, la violència de Bataille, eren justament experiències de transcendència, una mena de misticisme ateu, que en el cas de l'erotisme, a través de l'alteritat o de l'experiència de l'altre, permetia escapar d'aquella sexualitat que tenia a veure amb identitats i amb veritats.

---

<sup>53</sup>Aquesta idea és la que Foucault desenvolupa en el seu text d'homenatge a Georges Bataille, Michel Foucault, «Préface à la transgression», *Critique*, núm. 195-196 (agost-setembre 1963): 751-769, dins *Dits et écrits*, 1954-1975, 261-278. En aquest text, el filòsof analitza les possibilitats del llenguatge literari a l'hora de desafiar el pensament hegelianista des de la perspectiva de la transgressió. Vegeu II, cap. 4, nota 52, Favreau escriu sobre la transgressió: «La transgression est au contraire vouée à éprouver la limite, à la donner à voir, puisque la limite se reforme derrière le geste fulgurant qui la traverse. Bataille, plutôt qu'un conquérant d'espaces inconnus, serait celui qui, patiemment, nous montre le contour de la loi. Loin d'être un geste adolescent de conquête ou de libération, la transgression sera une question posée aux limites, une provocation de la loi à refluer hors du consensus –et à apparaître comme loi des lois.» (La transgressió, al contrari es dedica a provar el límit, a fer-lo visible, ja que el límit es renova després del gest fulgurant que el travessa. Bataille, més que un conqueridor d'espais desconeguts, seria aquell qui, pacientment, ens mostra el contorn de la llei. Lluny d'ésser un gest adolescent de conquesta o d'alliberament, la transgressió serà una qüestió col·locada en els límits, una provocació de la llei a retrocedir fora del consens –i a aparèixer com llei de lleis.) Favreau, *Vertige de l'écriture*, 109-146, pf. 3. L'autor explica que Foucault, en aquest text, tot i presentar un Bataille sanguinari, eròtic i excessiu; s'orienta sobretot envers les proposicions que aquest va fer com a escriptor i filòsof, i més específicament sobre el tema del negatiu hegelianista. Favreau, *Vertige de l'écriture*, 109-146, pf. 11-12, pf. 107. Així mateix, segons Stoekl, tant Foucault, com Derrida, es podrien veure com els continuadors del pensament de Bataille i Blanchot, i molt especialment per les seves relectures de Nietzsche i Hegel i la insistència en la transgressió (Bataille) i el llenguatge (Blanchot). Amb tot, tal com assenyala l'autor, Foucault en els seus escrits sobre Blanchot, Rousset o Bataille deixa de banda tota lectura social i política i es centra en l'aspecte del llenguatge i la literatura. Així, pel que fa a aquest text sobre Bataille, el filòsof s'hauria basat en la idea de transgressió desenvolupada en treballs com ara *L'Érotisme* (París: Les Éditions de Minuit, 1957) o *La Part maudite* (París: Les Éditions de Minuit, 1949), segons la qual, la transgressió, en qualsevol economia o cultura (primitiva o moderna) no pot ser entesa com quelcom que escapa completament, o existeix independentment, dels límits de la llei i del discurs, esdevenint així, allò que reemplaça la contradicció dialèctica. Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation*, 104-123.

<sup>54</sup>Matías Abeijón, «Experiencia tragedia y transgresión en Michel Foucault y Georges Bataille», *Factórum*, núm. 19 (2018): 109-120. En aquest text l'autor investiga com es relaciona el «tràgic» en Foucault, –i més concretament tal com aquest el presenta a *Folie et déraison* (1961), és a dir com un concepte epistèmic que fonamentaria les diverses experiències històriques de la bogeria–, amb les formulacions sobre el «tràgic» de Bataille, que tot partint de Nietzsche, va desenvolupar aquest concepte en relació amb les experiències límit que transgredien el saber i la raó. En aquest sentit, Foucault hauria utilitzat el concepte bataillista d'experiència interior que aquest havia desenvolupat en els tres textos de *La Somme athéologique II*, és a dir, *L'Expérience intérieure* (1943), *Le Coupable* (1944) i *Sur Nietzsche* (1945), per tal de presentar una experiència ahistòrica en la qual no es necessitava un subjecte subjacent.



6.9. Joan Miró. *Composició amb peu* (1928)

És Foucault, en el text dedicat a Bataille, qui aclareix el tema del límit i la seva relació amb la sexualitat, entesa aquesta com a creació moderna i lligada a una falsa il·lusió de repressió i alliberament:

Es creu de bon grat, que en l'experiència contemporània, la sexualitat ha trobat una veritat de natura que hauria esperat, durant molt temps, en l'ombra, i adoptant diverses disfresses, que només la nostra perspicàcia positiva ens permet avui de desxifrar, abans de tenir el dret d'accedir finalment a la plena llum del llenguatge. Ara bé, la sexualitat mai no hauria tingut un sentit més immediatament natural, ni hauria conegut, sens dubte, una «felicitat d'expressió» tan gran, com en el món cristià dels cossos derrotats i el pecat. Tota una mística, tota una espiritualitat ho proven, ja que no podien separar les formes contínues del desig, de l'excitació, de la penetració, de l'èxtasi i del desfogament que defalleix; tots aquests moviments, que elles els sentien mantenir-se, sense interrupció ni límit, fins al cor d'un amor diví dels quals eren el darrer eixamplament i la font de retorn.<sup>55</sup>

I pel que fa al límit:

---

<sup>55</sup>Foucault, «Préface à la transgression», 261. Original en francès: «On croit volontiers que, dans l'expérience contemporaine, la sexualité a retrouvé une vérité de nature qui aurait longtemps patienté dans l'ombre, et sous divers déguisements, que seule notre perspicacité positive nous permet aujourd'hui de déchiffrer, avant d'avoir le droit d'accéder enfin à la pleine lumière du langage. Jamais pourtant la sexualité n'a eu un sens plus immédiatement naturel et n'a connu sans doute un aussi grand "bonheur d'expression" que dans le monde chrétien des corps déchus et du péché. Toute une mystique, toute une spiritualité le prouvent, qui ne savaient point diviser les formes continues du désir, de l'ivresse, de la pénétration, de l'extase et de l'épanchement qui défaille: tous ces mouvements, elles les sentaient se poursuivre, sans interruption ni limite, jusqu'au cœur d'un amour divin dont ils étaient le dernier évasement et la source en retour.» Aquest és el primer text on el filòsof tracta el tema de la sexualitat com a creació moderna, que més endavant desenvoluparà a *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir* (1976), on afirmarà que la sexualitat no existia abans del segle XIX i que hauria sorgit a partir de la incitació constant a parlar sobre sexe.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Allò que caracteritza la sexualitat moderna, no és pas haver trobat, de Sade a Freud, el llenguatge de la seva raó o de la seva naturalesa, sinó haver estat, i per la violència dels seus discursos, «desnaturalitzada», –lleençada en un espai buit en el qual no troba res més que la forma estreta del límit, i on no té més enllà ni prolongació, sinó en el frenesí que el trenca. No hem alliberat la sexualitat, sinó que l'hem portat, exactament, al límit: límit de la nostra consciència, ja que ella dicta, finalment, l'única lectura possible, per a la nostra consciència, de la nostra inconsciència; límit de la llei, ja que es mostra com l'únic contingut, absolutament universal de la prohibició; límit del nostre llenguatge ja que dibuixa la línia d'espuma d'allò que pot assolir exactament en l'arena del silenci. [...] és sobretot fissura, no pas per aïllar-nos o designar-nos, sinó per traçar el límit en nosaltres i dibuixar-nos nosaltres mateixos com a límit.<sup>56</sup>

Per això és en aquell excés de Bataille, que es fa evident, més que en ningú altre, aquell vincle entre la sexualitat i la mort de Déu, que Sade ja havia transitat, i que explicaria la importància de la sexualitat en les societats occidentals modernes.<sup>57</sup> Una sexualitat que inevitablement no hauria pogut existir sense aquella mort de Déu, –en la qual molt hi havia tingut a veure tot allò relacionat amb la raó–, que havia esborrat, de cop i volta, el límit de l'Il·limitat, condemnant l'home a un món que es resolia en l'experiència del límit. Bataille, a través de la seva literatura, bastia aquell erotisme, –proper al dels «sants eròtics»,<sup>58</sup> que era una experiència de la sexualitat que lligava per ella mateixa la superació del límit a la mort de Déu, mentre transmetia el missatge següent: «Allò que el misticisme no va poder dir (en el moment de dir-ho, defallia), ho diu l'erotisme: Déu no és res, sinó la superació de Déu mateix en tots els sentits de l'ésser vulgar, en el de l'horror i el de la impuresa; en fi, en el sentit de res...»<sup>59</sup> Per això aquella unió d'allò sexual amb el ritual religiós, amb la violència i amb allò considerat més baix de l'existència humana.

<sup>56</sup>*Ibid.*, 261-262. Original en francès: «Ce qui caractérise la sexualité moderne, ce n'est pas d'avoir trouvé, de Sade à Freud, le langage de sa raison ou de sa nature, mais d'avoir été, et par la violence de leurs discours, “dénaturalisée” – jetée dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle-n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt. Nous n'avons pas libéré la sexualité, mais nous l'avons, exactement, portée à la limite: limite de notre conscience, puisqu'elle dicte finalement la seule lecture possible, pour notre conscience, de notre inconscience; limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de l'interdit; limite de notre langage: elle dessine la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence. [...] elle est plutôt scissure: non pas autour de nous pour isoler ou nous désigner, mais pour tracer la limite en nous et nous dessiner nous-mêmes comme limite.»

<sup>57</sup>*Ibid.*, 264-265.

<sup>58</sup>Favreu, *Vrrtge de l'écriture*, 109-146, pf 24. Vegeu també Maider Tornos Urzainki, «Deseo y transgresión: El erotismo de Georges Bataille», *Lectora*, núm. 16 (2010): 195-210. L'autora reflexiona sobre l'experiència de l'erotisme com a manera de recuperar la dimensió sagrada que l'individu de les societats modernes, ha perdut. En aquest sentit, l'èxtasi, la violència o el gaudi desmesurat servirien per a transgredit els límits d'una societat en la qual el poder emanaria d'un desig que estaria reprimat, i fer visible una part irracional de la condició humana que s'intentaria amagar fos com fos.

<sup>59</sup>Georges Bataille citat a Foucault, «Préface à la transgression», 264. Original en francès: «Ce que le misticisme n'a pu dire (au moment de le dire, il défailait), l'erotisme le dit: Dieu n'est rien s'il n'est pas dépassement de Dieu dans tous les sens de l'être vulgaire, dans celui de l'horreur et de l'impureté; à la fin dans le sens de rien...»

Bataille és capaç, doncs, a través del defalliment d'aquell subjecte que apareix en els seus textos, d'il·luminar aquell lloc fosc on es troba l'absència de Déu i la mort, els límits i la transgressió, aquell lloc on la sexualitat era sobirana i on establia, com a llei, uns límits que constantment transgredia.<sup>60</sup> Transgressió, doncs, que tenia a veure amb el límit, ja que afirmava l'ésser limitat, –l'ésser mortal–, i alhora l'il·limitat, a través d'un forat en el límit, d'una irrupció, que no el negava, però que ben aviat esdevenia un no res, perquè es reconstituïa de nou, cosa que en feia impossible capir-ne alguna cosa. Simultaneïtat de l'epifania d'una obertura a l'infinit i de la solitud de l'ésser finit.<sup>61</sup> La transgressió, doncs, per aquell que feia l'experiència amb el límit, era com una sacsejada que reproduïa el contacte amb aquest límit, mentre recordava com n'era de diferent el diferent alhora que transportava directament a l'experiència iniciàtica; una experiència que, com l'eròtica, no es podia posseir ni transmetre, i la qual no entregava res més que la promesa de la immediatesa del seu oblit; la transformació de la figura que s'havia pogut entreveure durant un breu instant, en aquella separació que manifestava una absència/presència indiferent i amagada<sup>62</sup>

Bataille i Miró, estaven units per aquell llenguatge que definia l'espai d'una experiència, en la qual, ells com a subjectes, en comptes d'expressar-se, s'exposaven, anaven a la recerca de la seva pròpia finitud, i amb cada paraula, es trobaven reenviats a la seva pròpia mort. Un espai que feia de tota obra un d'aquells gestos de «tauromàquia» dels quals en parlava Leiris, pensant en ell mateix, però sens dubte també en Bataille. En tot cas, és a la platja blanca de l'arena (ull gegantí) que Bataille va fer aquella experiència essencial per a ell i característica de tot el seu llenguatge, en la qual mort «comunicava amb la comunicació» i en la qual l'ull arrencat, esfera blanca i muda, podia esdevenir el germen violent en la nit del cos, i fer present aquella absència de la qual la sexualitat no havia parat de parlar, i a partir de la qual ella no havia deixat de parlar.<sup>63</sup> També Miró havia dibuixat un ull travessat per una banya en una platja, o una mena de gos-toro enlluernat per un sol negre que podia connectar amb *L'Anus solaire* que Bataille havia escrit el 1927, text en el qual l'autor s'identificava amb un sol encegador que fins i tot podia portar a la follia, però que era també el sol

<sup>60</sup>Foucault, «Préface à la transgression», 264, 268-269, 276-277.

<sup>61</sup>Foucault, «Préface à la transgression», 284-285; Favreu, *Vrrtíge de l'écriture*, 109-146, pf. 62, 70.

<sup>62</sup>Foucault, «Préface a la transgression», 265-266, Favreu, *Vrrtíge de l'écriture*, 109-146, pf. 90.

<sup>63</sup>Foucault, «Préface a la transgression», 277-278. Foucault fa referència a Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie* (París, Gallimard, 1946). Leiris també havia escrit Michel Leiris, *Tauromachies: avec un dessin de André Masson* (París: G. L.M, 1937) i Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie: avec 3 dessins d'André Masson* (París: G. L.M, 1938), obra en la qual lligava l'experiència de la tauromàquia amb la de l'erotisme i el sagrat. En la mateixa línia s'ha d'entendre l'obra de Masson: André Masson, *Sacrifices: avec un texte de Georges Bataille* (París: G.L.M, 1935). A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar dedicat de Michel Leiris, *Sacrifice d'un taureau* (París: Le Nyctalope, 1981). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

de l'excés violent d'un sacrifici ritual, tant mitològic com religiós.<sup>64</sup> Faltaria afegir aquelles postals de toros que Miró va enviar als seus amics aquell juny de 1928 des de Madrid.<sup>65</sup> Unió entre violència i erotisme que canviava el sentit d'aquell *defora* que l'artista havia pogut trobar mentre s'esborrava, per un altre que tenia a veure amb el límit i el poder de transgredir-lo, és a dir, amb un qüestionament que el portava fins al cor buit on l'ésser assolía el límit i on el límit definia l'ésser, i que donava accés a un món sense ombres ni crepuscles on aquella transgressió obria, –a partir d'aquell límit que indica el sagrat–, l'espai on es jugava el diví.<sup>66</sup> Miró li va dir a Raillard que li agradava anar de tant en tant a les curses de braus ja que eren com un ritus, tot i que no l'atreia la mística de la mort violenta.<sup>67</sup> Ara bé, Miró no era Bataille, ni Bataille era Miró, i en aquell mostrar els límits mentre els transgredien, i en aquell transgredir que alhora feia evidents els límits,<sup>68</sup> cadascú anava a la seva, i és que si per poder bastir aquells límits de l'existència, Bataille, que havia volgut ser monjo, matava constantment Déu perquè no existia i perquè no existís,<sup>69</sup> Miró es dedicava al sacrifici ritual d'un Déu ben diferent i particular: el d'aquella ballarina que no existia i que ell matava per tal que no existís. Miró i Bataille, místics i protagonistes d'una experiència interior que transgredia el límit del llenguatge i la raó, i que els era reservada, a un per ser artista, a l'altre, per ser filòsof embogit. Una experiència en la qual, tant el qui, com el què. s'acabaven desfent, com en la mort, en la bogeria i en l'erotisme.

---

<sup>64</sup>DLP1 núm. 254, 128; DLP1 núm. 259, 132; Georges Bataille, *L'Anus solaire: illustré de pointes seches par André Masson* (París: Éditions de la Galerie Simon, 1931). Bataille va escriure diversos articles a *Documents*, tant sobre la temàtica de l'ull, com sobre el sol engegador que també associava a la bogeria, i fins i tot a l'automutilació, com per exemple, Georges Bataille, «Dictionnaire critique: Œil», *Documents*, núm. 4, (setembre 1929): 215-218, Georges Bataille, «Soleil pourri», *Documents 2*, núm. 3 (1930): 173-174 i Georges Bataille, «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», *Documents 2*, núm. 8, (1930): 11-20.

<sup>65</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 355; Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 356; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 357; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 358.

<sup>66</sup>Foucault, «Préface à la transgression», 266-267.

<sup>67</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 123.

<sup>68</sup>Foucault, «Préface à la transgression», 265.

<sup>69</sup>*Ibid.*, 263-264.

## 7. Còpies sense original

Durant aquell mes de maig de 1928 es produeix un fet fonamental per a l'artista; la tercera exposició individual de Miró a París, organitzada per Loeb a la Galerie Georges Bernheim des de l'1 al 15 de maig, que representa la veritable consagració de Miró.<sup>1</sup> Allà s'hi presenten quaranta-una obres, entre les quals les sèries pintades el 1926 i el 1927, així com el conjunt de dibuixos sobre paper flocat i les *Danseuses espagnoles* de 1928. L'exposició té un gran èxit, tant de crítica com comercial, i és que tal com explica el mateix artista a Trabal, llevat de les dotze obres que Loeb es va reservar, la resta es va vendre per vint mil francs. Entre els compradors, hi havia el col·leccionista belga René Gaffé, Charles i Marie-Laura de Noailles, François Petit i Alfred Flechteim, entre d'altres.<sup>2</sup> Pel que fa a la crítica, la premsa francesa i belga l'acullen de forma molt favorable. Fins i tot ho fa Tériade, en un article que conté aquella famosa frase de Miró, segons la qual, la pintura es trobava en decadència des de l'edat de les cavernes.<sup>3</sup> Waldemar George, per la seva banda, fa referència al naixement d'un món lligat a la màgia que potser marca el final d'una civilització.<sup>4</sup> En canvi, Charensol, més crític, hauria preferit passar en silenci per aquesta exposició.<sup>5</sup> A Catalunya, en parlen Mompou a *La Veu de Catalunya* del 25 de maig,<sup>6</sup> i Gasch, de manera molt sintètica a *La Veu de Catalunya* del 15 de maig.<sup>7</sup> Així mateix, als Estats Units, apareix un article de Ruth Green Harris a *The New York Times* del 10 de juny, titulat «A Few Artists Who Are Now Exhibiting», en el qual es menciona l'exposició.<sup>8</sup> És en aquella època que Loeb dona una obra de Miró de 1927 a Pierre

<sup>1</sup>LBMC, 337. Es tracta de l'exposició «Joan Miró» a la galeria Georges Bernheim, rue Faubourg Saint-Honoré de París, de l'1 al 15 de maig de 1928. A LBMC, 336, figs. 2-3, s'hi reproduïx una tarja d'invitació i la vista d'una de les sales d'aquesta exposició. Sobre la recepció d'aquesta exposició, vegeu LBMC, 337 i Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 89, 194-199, 204-206.

<sup>2</sup>DLP1 n.ºs. 216-228, 164-175; DLD1 n.ºs. 249-255, 126-128; FOS n.ºs. 1-4, 27-29; Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4; LBMC, 337.

<sup>3</sup>E. Tériade, «On expose: Joan Miro (Galerie Georges-Bernheim, 109, rue du Faubourg-Saint-Honoré)», *L'Intransigeant*, 7 de maig de 1928, 4, citat a LBMC, 337.

<sup>4</sup>Waldemar George, «Les Expositions: Joan Miró (Galerie Georges Bernheim)», *La Presse*, 16 de maig de 1928, 2, citat a LBMC, 337.

<sup>5</sup>Georges Charensol, «Les Expositions», *L'Art vivant* 4 (5 de juny de 1928): 487, citat a LBMC, 337.

<sup>6</sup>Frederic Mompou, «Els artistes catalans a París: Exposició Joan Miró», *La Veu de Catalunya*, 25 de maig de 1928, 5, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1263013](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1263013),

<sup>7</sup>Sebastià Gasch, «Joan Miró a can Bernheim», *La Veu de Catalunya*, 15 de maig de 1928, 6, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1262977](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1262977).

<sup>8</sup>Ruth Green Harris, «A Few Artists Who Are Now Exhibiting», *The New York Times*, 10 de juny de 1928, citat a LBMC, 337.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

Matisse, –que en aquell moment treballa a la Valentine Dudensing Gallery a Nova York–, per tal de fer-li conèixer l'obra de l'artista català.<sup>9</sup>

Pocs dies després de la inauguració, Miró marxa a Bèlgica i als Països Baixos, tal com li havia dit a Loeb a finals de 1927.<sup>10</sup> Són les postals que va enviant als amics, les que en permeten el seguiment: el dia 5 és a Brussel·les, on visita l'exposició «Arp» a la Galerie L'Èpoque, –fet que queda immortalitzat en la fotografia publicada a la revista *Variétés*, i en la qual Miró apareix amb Goemans, Arp, Mesens i Van Hecke–.<sup>11</sup> El dia 11, a Anvers i a L'Haia, on visita el museu; el 14 a Amsterdam, on va al Rijksmuseum; el 15, a l'Ille de Marken;<sup>12</sup> Miró aprofita aquest viatge per visitar museus i contemplar les obres dels mestres flamencs, de les quals en compra diverses postals.

El 15 de maig, Gasch publica un article a *La Veu de Catalunya* titulat «André Breton: 'Le surréalisme et la peinture', N.R.F. Paris 1928», en referència al llibre que Breton havia publicat al febrer, i en el qual, mentre dona el seu parer sobre el superrealisme, en denuncia l'apropiació que el grup n'ha fet de l'artista català: «Tot el que precedeix no significa la meua condemna absoluta del superrealisme. Molt lluny d'això. El superrealisme és un fet que no es pot menysprear. A una època que veia la pintura naufragar lamentablement en el més àrid dels cerebralismes, ell l'enriqueix amb aquesta virtut poètica que tanta falta li feia.»<sup>13</sup> I afegeix: «En rebutjo categòricament, però, el seu contingut malaltís de sadisme, de pederàstia, d'immundícia constant, tot aquest tuf de drogues i de bordell que exhala el superrealisme literari. I en rebutjo categòricament, sobretot, tota la part de fals

---

<sup>9</sup>LBMC, 337. Vegeu Pierre Matisse, Pierre Matisse a Albert Loeb, 21 de març de 1988, citat a LBMC, 337. En aquesta carta Matisse explica aquesta anècdota i diu que va organitzar la primera exposició de Miró a Nova York el 1932 amb les obres deixades de la Galerie Pierre. Pierre Matisse va conèixer a Miró el 1930, i a partir de 1932 es va encarregar de representar-lo als Estats Units, passant el 1934 a ocupar-se de la meitat de la seva producció. Escudero i Montaner, «Cronologia», 487; LBMC, 366. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 475-476. El 1939, i amb Pierre Loeb cridat a files, Miró va demanar a Matisse que es fes càrrec de tota la seva obra, tot i que tenia contracte amb Loeb fins a l'agost de 1939. El 1945, i un cop acabada la Segona Guerra Mundial, Miró va contactar de nou amb Loeb perquè el representés a París, però Loeb no es refiava de Matisse i va acabar posant unes condicions que eren inassumibles per a aquest darrer. És així que el 12 de desembre de 1947, Loeb va fer oficial la ruptura de l'acord que tenien. Massot, *Joan Miró*, 655, 733-734, 737. Per a més informació sobre la relació entre Miró i Matisse, vegeu Schlaunick, *Pierre Matisse & Joan Miró: Ouvrir le feu* (2019).

<sup>10</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 7 de novembre de 1927. Vegeu II, cap. 5, nota 93.

<sup>11</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Brussel·les, 5 de maig de 1928, dins *Epistolari*, 346-347. Aquesta fotografia va aparèixer a *Variétés* 1, núm. 2, 15 de juny de 1928. A la pàgina 347, s'hi reproduïx aquesta fotografia.

<sup>12</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, L'Haia, 11 de maig de 1928, dins *Epistolari*, 348; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Anvers, 11 de maig de 1928, dins *Epistolari*, 349; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Amsterdam, 14 de maig de 1928, dins *Epistolari*, 350; Joan Miró, Joan Miró a Manuel Trens, Illa de Marken, 15 de maig de 1928, dins *Epistolari*, 351; LBMC, 337.

<sup>13</sup>Sebastià Gasch, «André Breton: "Le surréalisme et la peinture", N. R. F. Paris 1928», *La Veu de Catalunya*, 15 de maig de 1928, 6, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 102.

espiritualisme que conté [...] Hi ha un desig vehement, insatisfet, d'espiritualisme. Aquest desig, però, portat als darrers límits del més irreductible absolutisme, com fan els superrealistes; aquest desig elevat a aquestes altures que pretenen vorejar l'absolut, únicament Déu el pot satisfer.»<sup>14</sup> I ja amb referència a Joan Miró:

Els superrealistes s'han apropiat el nostre amic. Ell, malgrat d'haver-se negat categòricament de signar cap manifest del grup, es trobà molt bé durant un cert temps, amb semblant veïnatge. Ignorem si actualment, després de l'ex-comunió llançada contra seu pels seus antics amics, el seu entusiasme continua essent tan viu, o si s'ha refredat bon xic. Sigui com sigui, però, Joan Miró està molt per damunt dels superrealistes. Com ho està Picasso, que els superrealistes s'han fet també seu. Si Miró pinta com pinta, si Miró es troba d'acord amb algunes de les directives del superrealisme, no és per haver accedit als dictats d'una moda passatgera. És perquè el seu temperament l'aconsella de fer-ho així. Miró s'ha trobat insensiblement en el camí dels superrealistes.<sup>15</sup>

En aquest article, Gasch també fa referència a Zervos: «Deia recentment Christian Zervos que el superrealisme viu pels únics talents d'Aragon, de Breton i d'Eluard, i que la pintura superrealista no existeix. Només s'és superrealista quan s'és pintor, afegia categòricament el director de "Cahiers d'Art". Cal donar-li la raó. Després de fer, però, una excepció. Una valuosa excepció d'alta categoria. La del nostre admirable Joan Miró que té oberta actualment una exposició importantíssima de les seves obres més recents a les Galeries Georges Bernheim de París.»<sup>16</sup> Miró s'hi referirà en una carta del 18 de maig: «L'exposició ha marxat admirablement bé, en tots sentis, pesi an aquest gran imbécil de Zervos.»<sup>17</sup> Pel que fa a la resta de l'article, segurament Miró estava força d'acord amb Gasch sobre les seves apreciacions envers aquell espiritualisme dels superrealistes que aniquilava Déu, tant en la versió bretoniana, com en la batailliana.

Gasch tornaria a parlar de l'èxit de l'exposició de Miró a *L'Amic de les arts* del 30 de juny, en el qual recull les crítiques aparegudes en els diaris francesos i belgues, i es treu l'espina clavada des de fa temps: «I ara faré una altra afirmació. L'art de Joan Miró és el més pur de totes les arts que existeixen i que han existit. I que tots els imbecils del terròs riguin encara. El temps em donarà novament la raó. N'estic segur. I llavors caldrà encara cantar les excel·lències del proverbi famós:

---

<sup>14</sup>*Ibid.*, 103.

<sup>15</sup>*Ibid.*, 104.

<sup>16</sup>*Ibid.*, 104.

<sup>17</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Paris, 18 maig 1928. dins *Epistolari*, 353.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

RIRA BIEN QUI RIRA LE DERNIER.»<sup>18</sup> Aquest número de *L'Amic de les arts* és un monogràfic dedicat a Miró en el qual hi apareixen articles de Gasch, Dalí, Cassanyes i Foix. Aquest darrer en fa un presentació ben surrealista: «Què tal, Miró, com esteu, perdoneu, i cada una de les vostres mullers; perquè us haveu deixat créixer damunt la vostra faç, a tort i través, tants de bigotis per multiplicar-vos com a marit de cada una de les vostres mullers?»<sup>19</sup> Miró, confós en primera instància amb el revisor del comboi, ara està adormit al costat de Foix en el tramvia de Sarrià-Sant Gervasi, però ben aviat perd el cap convertit en un «òval» fosforescent que s'esmuny per la finestra, mentre del tronc decapitat en surt una columna d'ocells, i una mà enorme i gelatinosa cau a la falda de Foix.<sup>20</sup> Cassanyes en destaca la seva originalitat: «De cara als que el precediren en el seu camí, Miró manté, també, la pròpia originalitat. En contrast amb llurs obres d'introspecció “transcendental”, les d'en Miró són d'introspecció “novoempírica”, ni “mística”, ni “màgica”, ans “totèmica” i, més que “surrealista”, és a dir “plenament ideal”, “surrealista”.»<sup>21</sup> I Dalí, sense distanciar-lo de Breton i del surrealisme, afegeix:

És per això que, en Joan Miró, s'estableix, entre la superrealitat i la realitat, una osmosi d'un marge il·limitat de misteri, capaç d'emocionar-nos amb la intensitat vivíssima de les més llunyanes i punyents realitzacions màgiques.

Naturalment, l'art de Joan Miró ve gran al món estúpid dels nostres artistes i intel·lectuals, en el qual la màxima realitat és atorgada a la pintura d'arbres torts.

Miró, però, ens aconhorta de l'aclaparadora buidor indígena, i de la càrrega feixuga d'absurditats i llocs comuns que poblen les nostres sales d'exposicions i les nostres revistes.<sup>22</sup>

I de nou Gasch:

Gosariem a dir que Miró llança un cable que va des de la seva ànima, sense passar per l'*animus*, fins a l'esperit de les coses, sense passar per la forma.

<sup>18</sup> Sebastià Gasch, «L'exposició Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 204, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275). Aquest número estava dedicat a Joan Miró. A LBMC, 338, fig. 2, s'hi reproduïen algunes imatges d'aquesta publicació.

<sup>19</sup>J. V. Foix, «Presentació de Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 198, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).

<sup>20</sup>*Ibid.*

<sup>21</sup>Magí A. Cassanyes, «Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 202, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).

<sup>22</sup>Salvador Dalí, «Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 202, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275). Aquest article fou reproduït en francès a *Les Cahiers de Belgique*, el juny de 1929. Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 201.

Això ens porta lògicament a considerar que, més que en front d'un esteta, ens trobem en front d'un asceta; més que en front d'un artístic, en front d'un místic. Perquè el místic prescindeix de l'intermediari de la forma per arribar a l'esperit: uneix el seu subconscient, deslligat de la tutela dels conscient, amb la realitat profunda, sense la mitjancera de la forma.<sup>23</sup>

Per acabar l'article, tot dient: «Saludem en Joan Miró l'artista més pur, més irreductiblement pur dels temps moderns. I, potser, l'artista més pur, no solament de tots els que són, ans encara de tots els que han estat.»<sup>24</sup> Miró asceta i místic; només cal recordar a Bataille.

El dia 17 de maig Miró retorna a París d'aquell viatge a Bèlgica i als Països Baixos.<sup>25</sup> El casament amb Maria Pilar Tey segueix endavant, tal com es pot veure en aquella carta enviada a Ràfols des de la rue Tourlaque, en la qual li expressa els condols per la mort del seu pare, i li parla de la seva promesa: «Ho participaré a la meua promesa que farà també part del vostre dolor i pregarà per la seva ànima.»<sup>26</sup> El 5 de juny ja és a Barcelona, i escriu novament a Ràfols manifestant-li el seu desig de veure'l abans de casar-se: «Acabat d'arribar de París, m'agradaria molt de véure-us, abans de casar-me, 21 Juny, si Déu vol.»<sup>27</sup> Així mateix, també li demana si sap alguna cosa sobre les exposicions que es fan en motiu del centenari de la mort de Goya. Miró volia veure Ràfols, aquell Ràfols amb qui, en les cartes, es mostrava de manera ben diferent amb com ho feia amb Ricart. Aquell Ràfols noble i imbuït d'un fort esperit religiós, l'obra del qual considerava puríssima, tal com li havia dit en una carta d'aquell mateix febrer.<sup>28</sup> Si necessitava consell, se'ns dubte de Ràfols se'n podia confiar, però de nou, tampoc es pot saber què va passar, només que aquell mes de juny el casament es va anul·lar.

Massot explica que el mes de gener, la germana de l'artista, Dolors, i el seu cunyat, Jaume Galobart, havien acompanyat Maria Pilar Tey a veure la seva mare, i que la xicota de l'artista havia abandonat el pis del Passatge del Crèdit molt desanimada. Es veu que Miró no volia deixar la seva mare sola i volia que, un cop casats, visquessin tots tres en el mateix edifici. Fos com fos, aquell mes de juny,

<sup>23</sup>Sebastià Gasch, «Joan Miró», *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 203, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275). Aquest article fou reproduït a *La Gaceta Literaria* l'any 1928 i en francès a *Les Cahiers de Belgique*, el juny de 1929. Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 203.

<sup>24</sup>*Ibid.*, 203.

<sup>25</sup>LBMC, 337.

<sup>26</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 17 de maig de 1928, dins *Epistolari*, 352.

<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 5 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 354.

<sup>28</sup>«Ja sabeu, altrament, lo moltíssim que estimo la vostra obra noble i puríssima, eclosa en moments força interessants de la nostra vida, i casi simultàniament.» Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 7 de febrer de 1928, dins *Epistolari*, 336.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

l'oncle Manuel, germà del pare de l'artista, hauria anat a casa de la Maria Pilar a trencar el compromís, i ella li hauria retornat les cartes i l'anell de promesa que Miró havia encarregat al seu amic orfebren Ramon Sunyer.<sup>29</sup> A Dupin li va dir, tot parlant sobre com el tenia de meravellat el número 13: «I mentre vivia a la rue Blomet, va ser en un altre tretze que vaig trencar un compromís de casament...»<sup>30</sup> Tot i que potser no es referia a aquest casament, ja que Miró no vivia a la rue Blomet quan es va trencar el compromís amb Maria Pilar Tey. Potser parlava de Dora Bianka?

Segons explica el fill de Maria Pilar Tey, la seva mare mai no va arribar a explicar el motiu del trencament, i aclareix que si alguna vegada havia parlat de l'episodi, ho havia fet tractant-lo com un record curiós de la seva vida. Amb tot, els havia comentat que la família de Miró era excessivament tradicional i que allò a ella no li agradava gens. L'altra versió, és la del cunyat de Miró, que amb referència a la promesa de l'artista va dir que era «molt intel·lectual i dominant i crec que Joan tenia la sensació de sentir-se atrapat. Pocs dies abans de casar-se, va discutir amb la mare de Joan i li va dir que de casada no volia viure amb la sogra. Joan ho va aprofitar ràpidament per trencar el compromís.»<sup>31</sup> Passés el que passés, el 22 de juny, –just l'endemà del dia que s'havia de casar–, Miró és a Madrid i envia postals a Gasch, Picasso, Ràfols i Ricart, il·lustrades amb toreros, braus, estocades i agafades.<sup>32</sup>



7.1. Targeta postal dirigida a Sebastià Gasch, del 22 de juny de 1928, enviada per Joan Miró des de Madrid



7.2. Targeta postal dirigida a Pablo Picasso, del 22 de juny de 1928, enviada per Joan Miró des de Madrid

<sup>29</sup>Massot, *Joan Miró*, 403-404.

<sup>30</sup>Miró, «Souvenir de la rue Blomet», 314. Original en francès: «Et à l'époque de la rue Blomet, c'est encore un 13 qui j'ai rompu certaines fiançailles...»

<sup>31</sup>Massot, *Joan Miró*, 405, 450-451. Vegeu també Martí Rom, *Pal de ballari*, 215.

<sup>32</sup> Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 355; Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 356; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 357; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Madrid, 22 de juny de 1928, dins *Epistolari*, 358.

En dona testimoni d'aquest viatge, –durant el qual l'artista visita finalment el Museu del Prado–, l'entrevista «Joan Miró en Madrid» que apareix a *La Gaceta Literaria* de l'1 de juliol de 1928.<sup>33</sup> En aquesta entrevista Miró explica que la pintura, si encara té una mica de valor és com a mitjà d'expressió de l'esperit. Així mateix, preguntat pels pintors espanyols que més l'interessaven, Miró és ben clar; dels joves, només Picasso; dels clàssics, El Greco, Goya i Zurbarán. També diu que detesta Velázquez perquè aquest no posa les virtuts pictòriques al servei de l'esperit. El motiu del viatge és veure els pintors espanyols antics i entrar en contacte vivent amb Espanya, i és que, de la mateixa manera que ha anat a Bèlgica per comprendre els mestres flamencs i a Holanda per comprendre els mestres holandesos, cal anar a Espanya per comprendre els mestres espanyols. Es tracta d'un acostament racial com ho demostra la resposta que li va donar quan l'entrevistador li va demanar per Goya: «Goya té força de fascinació. I això importa molt. Força, poder de fascinació per violar a una dona o per a convertir a un incrèdul, és el mateix. Goya, per la seva força d'espanyol precisament, es salva del “charme” francès que era un perill per a un fascinator com ell. El que té de racial l'ha salvat d'aquell “charme”, que jo odio amb totes les meves forces. En algun moment de Goya, no obstant, apareix: en els cartons per a tapissos sobretot.»<sup>34</sup>

Aquell 1928, es commemora la mort de Goya, l'artista que com Sade, fa evident que el tràgic no ha desaparegut sinó que només ha restat ocult,<sup>35</sup> aquell Goya també admirat per Baudelaire,<sup>36</sup> que per a Miró té un sentit revolucionari, tal com li havia confessat a Trabal en l'entrevista que li havia fet abans de marxar de Barcelona, –i sens dubte motivada per l'interès que havia suscitat la seva darrera exposició a París–. En aquella entrevista que va sortir publicada a *La Publicitat* el 14 de juliol, Miró afirmava: «Ara que es parla tant de Goya, hom no ha sabut veure-hi sinó la seva part exterior, sense veure en absolut la part de revolta de la seva obra. No han sabut veure la passió netament anti-francesa de Goya. El seu fanatisme netament anti-francès.»<sup>37</sup> En les dues entrevistes parlava del *charme* francès, però en les dues deixava clar que l'apassionava l'esperit de revolta del pintor espanyol, i que aquest esperit de revolta, tal com explicitava en l'entrevista de Madrid, anava lligada

<sup>33</sup>La Gaceta Literaria, «Joan Miró en Madrid», *La Gaceta Literaria*, núm. 37 (1 de juliol de 1928): 6, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003886196&search=&lang=ca>. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 409-410.

<sup>34</sup>*Ibid.* Original en castellà: «Goya tiene fuerza de fascinación. Y esto importa mucho. Fuerza, poder de fascinación para violar a una mujer o para convertir a un incrédulo, es lo mismo. Goya, por su fuerza de español precisamente, se salva del “charme” francés, que era un peligro para un fascinator como él. Lo que tiene de racial le ha salvado de ese “charme”, que yo odio con todas mis fuerzas. En algún momento de Goya aparece, sin embargo: en los cartones para tapices sobre todo.»

<sup>35</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 27-68, pf. 73.

<sup>36</sup>Sobre aquesta qüestió, vegeu Béryl Schlossman, «Baudelaire et l'art espagnol: poésie, esthétique, critique d'art», *Carnets*, núm. 4 (2012): 253-261, <https://doi.org/10.4000/carnets.7776>.

<sup>37</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

a una sexualitat violenta i a un aspecte religiós. No en debades, Goya coincidia amb ell i Bataille, en aquell voler fer evidents els límits, tal com havia fet en aquell aiguafort *El sueño de la razón produce monstruos*, de la serie *Los caprichos*,<sup>38</sup> on es mostrava com la suspensió de la raó, era equivalent a exposar-se al perill d'un espai de monstres i sofriment, però també, com l'espai del sentit i del no-sentit estaven relacionats i com n'era de necessari que aquesta relació s'expressés.<sup>39</sup> Montanyà, en el seu article sobre el superrealisme que havia aparegut en aquell número de *L'Amic de les arts* dedicat a Miró, també en va parlar, centrant-se, sobretot, en la primera part: «L'instint del subconscient, sense una limitació estètica, una ordenació intel·ligent i un fi moral “incontrolat”, no pot donar més que fruits híbrids, monstruosos. “El somni de la raó produeix monstres”. I no és pas això, certament ço que ens cal.»<sup>40</sup>



7.3. Francisco de Goya. *El sueño de la razón produce monstruos* (1799)

<sup>38</sup>Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799, aiguafort i aiguatinta, estampa sobre paper verjurat, 21,4 × 15,1 cm., *Los caprichos*, núm. 43, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, reproduïda a Biblioteca Nacional de España, ed., *Biblioteca Hispánica: Obras maestras de la Biblioteca Nacional de España* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2007), 37.

<sup>39</sup>Beaucamp, «Acéphale et la question de la transgression», 61-64. L'autora desenvolupa aquesta idea, justament, a partir d'aquest aiguafort de Goya. En la biblioteca personal de Miró es conserva, amb dedicatòria de l'autor, el llibre de gravats d'Arturo Bovi, *Goya. Disegni, abbozzi, incisioni per los Carpichos consevati al Prado* (Roma: Bibliofilo Moderno, 1968). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma. Un altre dels llibres dedicats a Goya que hi ha en la seva biblioteca personal, i que destaca per la seva antiguitat és Laurencio Matheron, *Goya*, trad. G. Belmonte Müller (Madrid: Perlado, Páez y compañía, 1890). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>40</sup>Lluís Montanyà, «Punts de vista sobre el superrealisme», *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 200, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).

El dia 14 de juliol, mateix dia que apareix l'entrevista de Miró amb Trabal a *La Publicitat*, Jean de Bosschère publica a *Variétés* les «Notes sur la peinture et Miró», les quals, inspirades pel misteri que representa la pintura de l'artista, compara la purificació que ha fet aquest amb la pintura, amb la idea de Déu que hi ha en Santa Teresa. I afegeix: «L'artista vertader és el seu primer espectador sorprès, i una part dels seu dolor prové de l'esforç que ha de fer per admetre allò que acaba de descobrir, d'arrencar al desconegut. / [...] Miró, món de cucs? No! Homes on es confonen en un instant els seus òrgans i les seves vísceres. No es tracta d'una substància ni un planell; una dansa de l'espirit en la qual la intuïció frega la follia lluminosa que hi ha en els intersticis de l'epilèpsia.»<sup>41</sup> De Bosschère no feia altra cosa que descriure acuradament el procés que Miró havia seguit per establir amb ell mateix aquella relació com a subjecte de desig, el que tenia a veure amb el combat amb les ballarines i que l'havia acostat tant a Bataille.

Cassanyes, Dalí i Gasch en aquells articles del juny havien parlat de màgia, de misticisme i d'ànima, i Rafael Benet en un article del 12 d'agost a *La Veu de Catalunya* escriu:

La veu de Miró s'ha fet sentir en un interviu, on els conceptes eren exposats d'aquella forma incorrecta i violenta -«feixista»- pròpia de l'època del «chauffeur» de Keyserling i de l'època en la qual el fons religiós humà retorna, sovint, a les formes de l'home prehistòric.

La màgia, el totemisme, en les races primitives cosa «verídica», s'ha volgut empeltar a l'home civilitzat.

La nostra natura espiritual ha estat mutilada en el seu aspecte racional; han estat exiliades totes les forces profundes i ignorades dels nostres baixos fons animals. L'instint i el subconscient han estat erigits en genis motors de tot fet estètic. Qui sap si tot aquest estat de «canibalisme» fou preparat pels esforços del psicoanàlisi, tal com la troballa de la teoria dels complementaris havia preparat l'impressionisme?

Davant dels signes màgics de Miró, hom sent tota la força del seu art, qui ens retrograda fins a cert punt a l'etnografia. L'estat d'ànim d'aquest pintor recobra la misteriosa postura de certes civilitzacions primitives, però alhora hi ha ací ben present la sentor de la podridura no superada d'un refinament antitadadaista.

---

<sup>41</sup>Jean de Bosschère, «Notes sur la peinture et Miró», *Variétés* 1, núm. 3 (13 de juliol de 1928): 133-139, citat a LBMC, 338. Original en francès: «L'artiste véritable est son premier spectateur surpris, et une part de sa douleur vient de l'effort qu'il doit faire pour admettre ce qu'il vient de découvrir, d'arracher à l'inconnu. / [...] Miró, monde de larves? Non! Hommes où se confondent un instant leurs organes et leurs viscères. Ce n'est ni une substance ni un plan: une danse de l'esprit où l'intuition frise la claire folie qui loge dans les interstices de l'épilepsie.»

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

I escric un refinament «antidadaista», car hi ha en els traços de certs dibuixos prehistòrics – prehistòria en l'ampla significació de sense sentit o de limitat sentit històric. Una profunda podridura emocional –potser sensacional– que l'artista, i no pas el místic, s'afanya a voler reviure.

Joan Miró ha volgut fer reviure –ens sembla– en el seu interior, l'estat ultrasensible de certes races primitives, quan ens donen llurs màscares i llurs genis, que els homes sensibles fills d'una tradició com la nostra, sabem, per aquells en certs moments, fer apostasia als nostres déus clàssics, car sovint el nostre sentit històric ha enrarit el fons emocional i aleshores necessitem intensos estimulants verges de tradició.

[...] Ens plau, almenys, que les arts parlin amb el llenguatge eloqüent i concís d'un cop de puny de boxador. D'això en diem força.

Joan Miró és un fervent d'aquesta estètica. És un geni d'aquesta estètica. Us dic que tan sols la reproducció de les seves obres em produeix el calfred més intens; els nervis resten esguitarrats mirant aquests signes plens de misteri. És un plaer nociu però a la fi la raó central de tot fet artístic, fins d'aquelles obres aparentment més serenes. [...]

Malgrat tot, crec que fóra millor –ni caldria dir-ho– l'equilibri; que les obres d'art es produïssin d'una manera més normal. Que la tradició fos avui cosa vivent i que no ens trobéssim –almenys d'una manera tan explícita– amb el tràgic recomençar. Que cada instant artístic fos fruit complex d'humilitat i orgull, i no tan solament fruit d'un estat d'esperit alliberat de tota norma intel·ligent, que és com dir esclau dels fenòmens de l'automatisme, regulats, però per forces contràries a la voluntat.<sup>42</sup>

Benet s'havia sentit al·ludit en l'entrevista de Miró amb Trabal, i mentre l'elogiava, no li perdonava aquella falta de «tradició vivent» que ell tan reclamava. No ha d'estranyar que no veiés de bon ull aquella defensa aferrissada que Gasch feia de Miró.<sup>43</sup> Alhora, no es pot passar per alt que en la seva crítica feia ben evident la connexió d'aquell dispositiu de sexualitat amb els discursos de caire primitiu, a la qual s'ha apuntat en capítols anteriors. Cal aclarir, però, que ni Bataille ni Miró, en les seves transgressions, lligaven la sexualitat amb una visió de llibertat.

Miró, en aquella entrevista amb Trabal, a més d'afirmar la seva fidelitat total a Catalunya, i la voluntat d'aprofundir en la internacionalització de la seva obra, feia una revisió crítica de la seva carrera, mentre expressava el seu esperit de revolta contra tot allò que volia ser «permanent»: «D'ara us puc dir només que després que vaig tenir a punt la manifestació que s'exhibí pel darrer maig, començant el perill que fóra, i que és, un èxit, lluny d'anar desenrotllant els resultats que

<sup>42</sup>Rafael Benet, «Joan Miró», *La Veu de Catalunya*, 12 d'agost de 1928, 6, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1263281](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1263281).

<sup>43</sup>Sobre la polèmica entre Gasch i Benet, vegeu Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 59-61 i Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 94-95.

havia obtingut, d'una manera exterior, em semblà que era millor llançar-me, i em llanço, a noves aventures, i en aquest moment l'oposició que trobo per part de marxants i “amateurs”, m'excita encara més a tirar al dret, sense cap consideració. I sento una gran voluptuositat en desconcertar els que creuen en mi.»<sup>44</sup> També li va parlar del que feia en aquell moment: «El que ara faig té un gran paral·lel amb la meua obra, però fins d'aquí un parell d'anys la gent no ho sabrà veure. Segurament aleshores hom descobrirà el ver lligam que això que faig ara té amb tota la resta meua. Estimo que per fer quelcom en el món, s'ha de tenir un amor al risc i a l'aventura i sobretot prescindir d'això que el poble i les famílies burgeses en diuen: “pervindre”.»<sup>45</sup> Així mateix, –i fent evident un procés de revisió que afectava aquell seu jo francès, sens dubte molt relacionat amb les seves experiències com a subjecte de desig a París–, opinava que no cal orientar-se tant envers França: «Crec que ha estat un error, també, i funest per Catalunya, l'haver-se orientat en masses circumstàncies cap a França. Quan a passió d'esperit, jo sempre m'avindrè molt més amb un senyor que en mati tres perquè s'ha tocat un cabell de la seva dona, que no pas amb un “menage a trois” francès.»<sup>46</sup> I és que ell és un pintor amb ànima: «Sota la capa de l'art s'amaguen, sovint, les més abjectes impotències. A mi m'interessa molt més, em trasbalsa molt més un fet humà que tots els museus. I només comprenc els homes, de dues menes: els que tenen ànima i els que no en tenen. No cal dir per quins em decanto, pels que tenen ànima i aquesta ànima porta la màgia pura.»<sup>47</sup> Per això, quan Trabal va insistir en allò en que estava treballant, Miró va contestar incisiu:

Us he dit que l'exposició del maig fou acabada ja després de l'estiu passat. D'aleshores ençà, les meves darreres obres, que no s'han exposat pas encara, són dibuixos i teles sense cap relació amb els medis d'expressió pictòrica. En fer això, després de l'esforç que queda clos en l'Exposició, sento l'absoluta sensació d'estar en ple desert, absolutament perdut. Però no temo mai de trencar-me la nou del coll en qualsevol aventura. En canvi, m'esgarrifa només la idea que la meua obra faci un dia fetor de carn de cadàver que seria el que voldrien ara els especuladors de la meua pintura, siguin aficionats, siguin marxants. Ara veig noves clarors, davant meu que m'inviten, joiosament, a llançar-me per nous camins. I aquesta claror d'idees noves és la sola obsessió meua d'ara. La qual cosa em porta a actituds extremes en mi mateix: així que acabo de fer una obra, haig de telefonar de seguida al marxant que la vingui a buscar a l'acte, perquè no puc resistir de veure-la davant meu, la trobo horrible!<sup>48</sup>

<sup>44</sup>Trabal, «Una conversa amb Joan Miró», 4.

<sup>45</sup>*Ibid.*

<sup>46</sup>*Ibid.*

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>*Ibid.*

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Per acabar rematant: «Vull dir que quan he acabat una obra, així que l'acabo la crec tan sols una base pel que hagi de fer de nou. Mai la crec res més que un punt per partir del qual d'una manera absolutament oposada. Ho trobo vell, ja passat dins la meva vida, i d'on únicament parteixo. La tornaria a pintar de nou damunt seu mateix. Lluny d'ésser una obra la trobo tan sols un començament, un planter de la idea que acaba de fruitar, d'arribar... Altrament, haig de recordar-vos que el que em fa més menyspreu és el “pervindre”...?»<sup>49</sup>

En aquesta entrevista Miró fa referència a aquelles obres que segurament va començar només tornar a París, després del viatge a Bèlgica i els Països Baixos, tal com li va explicar a Permanyer:

Vaig fer un viatge d'un parell de setmanes a Holanda per visitar els museus. Una vegada allà em va interessar també la bellesa del paisatge, perquè hi vaig anar a l'època que tot era florit. Vermeer i els mestres holandesos del XVII em van interessar enormement. Vaig comprar moltes postals que reproduïen les teles més característiques i famoses. En tornar a París, em vaig proposar de copsar a la meva manera algunes d'aquestes obres, i ho vaig fer igual que amb *La masia*, amb el model davant. Vaig pintar, doncs, aquest *Interior holandès I* amb la postal col·locada al cavallet. No tenia pas la idea de burlar-me de la concepció realista de Sorgh. El que passa és que el resultat respon a la mescla tràgico-humorística que domina el meu caràcter. No hi havia res de preconcebut en la meva manera de pintar aquesta tela, sinó que em sortia així. Accepto que potser no vaig aconseguir tot el que buscava en aquell moment, però estic satisfet d'aquesta etapa.<sup>50</sup>

És curiós que faci menció de la mescla tràgico-humorística del seu caràcter, associant-la justament a aquell moment vital, perquè també Bataille va fer del riure una de les seves grans preocupacions. Un riure que en Bataille és equivalent a l'experiència interior i a l'experiència mística, que es vincula a l'angoixa, al sagrat i al no saber, a l'acte eròtic, a les llàgrimes, al terror, i a totes aquelles actituds que es poden tenir davant del seu propòsit, que no és cap altre que el moviment de balança que va d'un món estable i controlat, a un món desconegut dins del qual s'ha perdut tot punt de referència, i per això, també lligat al sacrifici i a la despesa improductiva, de la qual el riure se'n pot considerar com una forma quotidiana i atenuada.<sup>51</sup> D'altra banda, aquell interès pels mestres del segle XVII era l'equivalent en termes epistemològics d'aquell desplaçament de l'experiència de la

---

<sup>49</sup>*Ibid.*

<sup>50</sup>Permanyer, «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», 48, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 235.

<sup>51</sup>Bataille en una conferència del 9 de febrer de 1953, va dir que la seva era una filosofia del riure, ja que estava fundada sobre l'experiència del riure i no pretenia anar més enllà. Aquesta idea té molt a veure amb la lectura que Bataille va fer del llibre d'Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique* (París: Félix Alcan, 1900). Georges Bataille, «Non-savoir, rire et larmes», dins *Œuvres complètes*, vol. 8, ed. Thadée Klossowski (París: Gallimard, 1976), 220.

sexualitat envers l'experiència de la «carn» cristiana que l'havia precedit. És a dir, el desplaçament des d'aquell saber centrat en les analogies, el de les ciències humanes, envers un saber centrat en les representacions.

Tant Bataille com Miró havien il·luminat la foscor a través de la transgressió, i així havien fet presents uns monstres que habitaven un món boig, inacabat, foradat i sense mesura que aquella mort de Déu havia fet possible. Per això, de manera similar a Hyeronimus Bosch o a Brueghel quan representen l'amenaça de l'infern, Miró amb aquella monstruositat bestial i híbrida, que caracteritza les obres que havia començat a fer després de retornar del viatge a Bèlgica i Holanda, fa palesa la transgressió de les formes acabades i visibles de la natura.<sup>52</sup> Curiosament Dalí, en el seu article sobre Miró també havia parlat del primer d'aquests pintors: «Hi ha moments del Bosco que semblen obeir a aquesta superrealitat, continguda en la realitat mateixa; el procés del Bosco, però, és netament imaginatiu, addicional, actiu a fi de comptes, i, sovint, una ruptura súbita separa la realitat i la superrealitat. Aquesta ruptura desapareix quan la imaginació és reemplaçada per la pura inspiració, l'instint religiós, l'estat passiu d'automatisme, etc. És per això que, en Joan Miró, s'estableix, entre la superrealitat i la realitat, una osmosi d'un marge il·limitat de misteri, capaç d'emocionar-nos amb la intensitat vivíssima de les més llunyanes i punyents realitzacions màgiques.»<sup>53</sup> Es pot dir que l'encertava a mitges.

Miró havia enviat al col·leccionista Gaffé un telegrama amb un programa força detallat del que tenia pensat fer aquell estiu, durant el qual pretenia acabar deu pintures molt detallades, i també fer una sèrie de vint-i-quatre dibuixos.<sup>54</sup> Pel que fa a les teles, segurament es referia als tres *Intérieurs hollandais* i les dues altres pintures que faria durant aquell estiu, a més de la sèrie dels *Portraits imaginaires* que faria el 1929. Pel que fa als dibuixos, es devia referir a la sèrie de collages que faria durant l'estiu de 1929, i que enllacen amb l'esperit de les *Danseuses espagnoles* que havia fet aquell 1928.<sup>55</sup> De fet, el 7 de juliol Miró ja és a Mont-roig, tal com demostra aquella carta a Gasch en la qual agraeix els mots que aquest li ha dedicat en el número de *L'Amic de les arts* aparegut el 30 de juny, així com l'entrevista que ha aparegut a *La Gaceta Literaria* de l'1 de juliol, que Miró encara no ha pogut llegir. També li parla de la conversa amb Trabal i li demana si li pot fer arribar

<sup>52</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 109-146, pfs. 26-27.

<sup>53</sup>Dalí, «Joan Miró», 202.

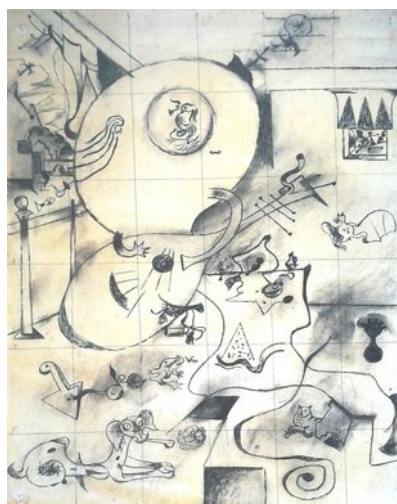
<sup>54</sup>René Gaffée, «Joan Miró». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 32, citat a LBMC, 338. Es tracta del número especial dedicat a Miró, dirigit per Christian Zervos.

<sup>55</sup>DLP1 núms. 304-308, 222-227; DLP1 núms. 309 - 312, 228-231; DLD1 núms. 268-294, 136-149 i DLP1 núm. 316, 233.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

fotografies per acompanyar la publicació d'aquesta entrevista. La carta acaba amb un: «Començo a treballar i a torrar-me del sol.»<sup>56</sup> Però és a Loeb, en una carta enviada el 9 de juliol, a qui dona més detalls: «Influenciades, potser, pels mestres holandesos... Ahora, preparo altres teles [...] que exigiran un esforç molt gran de la meua banda, un dels esforços més grans de la meua vida, i marcaran, potser, un nou camí en la meua pintura.»<sup>57</sup>



7.4. Joan Miró. Dibuix preparatori per a *Intérieur hollandais I* (1928)



7.5. Joan Miró. *Intérieur hollandais I* (1928)

Miró es refereix a *Intérieur hollandais I*, *Intérieur hollandais II* i *Intérieur hollandais III*, teles a les quals seguiran la *Nature morte (Nature morte à la lampe)* i *Pomme de terre*,<sup>58</sup> les úniques cinc teles que realitzarà durant aquell 1928, i que com assenyala Gimferrer, són: «totes elles, això sí, de la màxima importància i d'elaboració molt difícil.»<sup>59</sup> El primer interior, inspirat en *El tocador de llaüt* de Hendrick Maertensz Sorgh, –aquell que Miró va explicar a Permanyer que havia començat a París–, es tractava de la reinterpretació d'aquella obra en què es representava una escena plàcida en la qual el tocador de llaüt estava assegut al costat d'una mena de balcó, i a la vora d'una dama que l'escoltava atentament, mentre un gos i un gat reposaven, quiets, i mig encantats, pel so que sortia

<sup>56</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 7 de juliol de 1928. dins *Epistolari*, 359.

<sup>57</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 9 de juliol de 1928, citat a LBMC, 338.

<sup>58</sup>DLP1 núms. 304-308, 222-227.

<sup>59</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 130-153.

d'aquell instrument.<sup>60</sup> Pels dibuixos preparatoris, es pot saber que ho va fer jugant amb les formes, recreant-se en allò que ja havia fet en aquells dibuixos del maig, deformant els personatges i els objectes fins convertir-los en quelcom totalment diferent, monstruós, interrogant els seus límits, però anant més enllà d'allò que havia fet amb les ballarines, ja que ara, talment com en aquelles graelles de l'any 1924, totes aquelles investigacions culminaven en un gran dibuix preparatori que es realitzava en un paper prèviament dividit en rectangles, cosa que continuaria fent en les obres posteriors de la mateixa sèrie.<sup>61</sup>



7.6. Joan Miró. *Intérieur hollandais III* (1928)



7.7. Henri Matisse. *La Leçon de piano* (1916)

Així, doncs, també ho fa en el segon dels *Intérieurs*, aquell inspirat en *La lliçó de dansa del gat* de Jan Steen,<sup>62</sup> i segueix aquest mateix procediment en l'*Intérieur hollandais III*, aquell en el qual s'hi representa una dama que duu una faldilla vermella, i que en els braços, –un d'ells acabat en una mà gegantina i fosca–. l'artista reprèn aquelles formes ja dibuixades en l'*Intérieur hollandais II*, –però també en la *Danseuse espagnole* de 1924–, que sortien del cos del gos i que semblaven serps.

<sup>60</sup>Hendrick Maertensz Sorgh, *El tocador de llaut*, 1661, oli sobre panell, 52 × 39 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, reproduït a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 236. Per a més informació sobre els dibuixos preparatoris, vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 236-239.

<sup>61</sup>Vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 238, fig. 80 ix. L'única obra de la sèrie de la qual no se'n conserva un dibuix preparatori amb quadrícula és *Pomme de terre* (DLP1 núm. 308, 227).

<sup>62</sup>Jan Steen, *La lliçó de dansa del gat*, 1660-1679, oli sobre panell, 68,5 × 59 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, reproduït a Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 130. Per a més informació sobre els dibuixos preparatoris, vegeu MOJM nús. 406-412, 115-116 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 130-134. Com en el cas de l'*Intérieur holandais I* (DPL1 núm. 304, 222-223), el darrer dibuix preparatori també està disposat sobre un paper en el qual hi ha dibuixada una quadrícula. MOJM núm. 412, 116. Es tracta del dibuix preparatori FJM 802, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

Aquest gos tenia el coll travessat per una fletxa, talment com ara passava amb un dels braços de la protagonista de l'*Intérieur hollandais III*.<sup>63</sup> En aquesta obra, també cal fixar-se en aquell detall que hi ha a la part inferior dreta, que sembla una mena de barana de balcó, molt semblant a aquella que apareixia a *La Leçon de piano* de Matisse,<sup>64</sup> i que ben bé també poden ser unes inicials, una C, una D, una P, una B, les possibilitats són múltiples i és fàcil veure-hi la P de Pilar, la D de Dora i la B de Bianka. Amb tot, la inspiració per aquesta obra podria ser deguda a aquella *Jove dona al bany*, també de Jan Steen, en la qual s'hi representen una mena de sabates en forma d'esclop, que correspondrien a aquells objectes marrons de la part inferior esquerra de la pintura de Miró, així com un gos endormiscat, que donaria la clau per saber què és aquell petit animaló difícil d'identificar que acompanya la figura.<sup>65</sup>

Miró deu fer referència a aquestes teles, quan a Gasch, en una carta del 21 de juliol, li escriu: «Jo estic treballant molt, en coses que potser són el començament d'una nova modalitat de la meua obra, molt paral·lela no obstant en l'anterior producció.»<sup>66</sup> Pocs dies abans, Gasch havia escrit a Miró una carta en la qual es mostrava exultant per aquella entrevista amb Trabal i li deia que des de la seva tribuna de *La Veu de Catalunya* també havia fet soroll, per això Miró li respon en aquesta carta: «Veig que estem en plena ofensiva, tots plegats. És qüestió d'emmerder tota aquesta sèrie de cons.»<sup>67</sup> Sentit aristocràtic, connexió directa amb Baudelaire. En una altra carta enviada el 2 d'agost, en la qual parla de les crítiques de la seva exposició i es refereix als diversos articles i entrevistes que han aparegut sobre ell, li diu: «Jo treballo molt, i faig més que mai la meua joventut (!). [...] / És diferent de lo darrer, lo que ara faig. Enormement poussé. Guarda empró una paral·lela amb “La Terre labourée” i amb el “Carnaval d'Arlequin”, enrobustit pels muscles que de jove (!) faig, i enriquit per lo que he trobat fent la meua joventut (!!).»<sup>68</sup> Miró, a més, insisteix a Gasch en la necessitat que surti de Barcelona si vol arribar a ser un crític important, mentre li deixa clara la seva aversió envers Cocteau: «Celebro l'opinió que té formada sobre Cocteau, al que jo de moltíssim

<sup>63</sup>DLP1 núm. 306, 224-225; DLP1 núm. 305, 224; DLP1 núm. 94, 86-87.

<sup>64</sup>Henri Matisse, *La Leçon de piano*, 1916, oli sobre tela, 245,1 × 212,7 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, reproduïda a Holgado, *Matisse*, 33.

<sup>65</sup>Jan Steen, *Jove dona al bany*, 1663, oli sobre panell, 65.8 cm × 53 cm., Buckingham Palace, Londres, reproduït a Christopher White, *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 189. Per a més informació sobre els dibuixos preparatoris, vegeu MOJM núms. 413-415, 116 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 134-137. Com en els casos anteriors, el darrer dibuix preparatori també està disposat sobre un paper en el qual hi ha dibuixada una quadrícula. MOJM núm. 414, 116. Es tracta del dibuix preparatori FJM 796, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>66</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 21 de juliol de 1928, dins *Epistolari*, 360.

<sup>67</sup>*Ibid.*

<sup>68</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 2 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 362.

temps tinc jutjat amb tota la duresa.»<sup>69</sup> I també: «He donat un cop d'ull al n° de Maig, i hélas, el nom de Cocteau encara infesta aquesta revista que podria ésser blava com la mar de Sitges, però que aquesta claveguera ho empastifa.»<sup>70</sup>

El 2 d'agost també escriu a Ràfols, explicant-li que fa temps que ha tornat de Madrid, i agraint-li les indicacions que aquest li havia donat per anar a visitar uns amics seus. Cap al final de la carta, escriu: «Treballeu? Jo molt.»<sup>71</sup> I a Pierre Loeb, qui el 31 de juliol, –justament en aquella carta en la qual li demana què ha de fer amb la correspondència de Dora Bianka–, es mostra intrigat per la falta de novetats, li explica que ha donat una de les seves ballarines a Aragon, i que té previst donar-ne una altra a Breton: «I bé, Miró, què significa aquest silenci? [...] Quins són els vostres projectes i on sou? Aragon se'n va amb un dels vostres collages clavetejats, que li he regalat. Està encantat. També en donaré un a Breton.»<sup>72</sup> Miró li respon: «Aquestes teles seran, espero, tant importants com la Terre Labourée i Carnaval d'Arlequin, si no em trenco el cap en el camí [...] Això tindrà molt més muscle, però ai las, aquest bon sentit, aquest tacte, aquestes virtuts que vos proposeu tant, em manquen completament [...] Extrema humilitat... Despullar la meva ànima. És la sola cosa que m'interessa en la meua obra, totalment despreocupat d'aquells que diuen o pensen que Miró és un home intel·ligent.»<sup>73</sup>

El 5 d'agost Miró està força enfadat, tal com li explica a Gasch en resposta a una carta que aquest li havia enviat posant-lo al cas d'una polèmica entre alguns redactors del diari *La Nau* i el grup de *L'Amic de les arts*, i en la qual Miró hi hauria tingut alguna cosa a veure.<sup>74</sup> Des de *La Nau*, escampen que Miró havia malparlat dels membres de *L'Amic de les arts*. Miró ho nega categòricament i fa referència a un episodi similar ocorregut l'any anterior, que tenia a veure amb les referències velades que havien fet des d'aquella mateixa publicació a la visita que Loeb havia fet a Dalí el mes de setembre, i a la qual també havia assistit Miró. L'artista, que felicita a Gasch per l'article publicat a *La Gaceta Literaria* de l'1 d'agost, insisteix en què en parli amb la resta de

<sup>69</sup>*Ibid.*

<sup>70</sup>*Ibid.* Miró es refereix a *L'Amic de les arts*, núm. 25 (31 de maig de 1928).

<sup>71</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 2 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 364.

<sup>72</sup>Pierre Loeb, Pierre Loeb a Joan Miró, París, 31 de juliol de 1928, citat a LBMC, 340. Original en francès: «Alors Miró, que signifie ce silence? [...] Quels sont vos projets et où en êtes vous? Aragon sort d'ici avec un de vos collages-cloutage dont je lui fais cadeau. Il est enchanté. J'en donnerai aussi un à Breton.»

<sup>73</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb Mont-roig, 2 d'agost de 1928, citat a LBMC, 340. Original en francès: «Ces toiles seront, j'espère, de l'importance de la Terre Labourée et du Carnaval d'Arlequin, si je ne me casse pas la tête en route [...] Ce sera beaucoup plus musclé mais hélas ce bon sens, ce tact, ces vertus que vous prônez tant me manquent tout à fait [...] Extrême humilité... Mettre à nu mon âme. C'est la seule chose que m'intéresse dans mon œuvre, parfaitement insoucieux à ce qu'on dise ou qu'on pense que Miró est un homme intelligent.»

<sup>74</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 5 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 365.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

companys i que ho desmenteixi, alhora que apel·la al seu sentit aristocràtic d'una manera ben curiosa: «Cal tenir l'aristocràcia de no parlar a les femmes de chambre, que al dematí netejen els orinals i a la nit dormen amb el cira-botes de la cantonada; no parlar-los-hi només que per a donar ordres.»<sup>75</sup> En la següent carta a Gasch, del 8 d'agost, l'artista torna a fer referència a aquest assumpte i li envia una còpia d'una lletra que està a punt d'enviar a Trabal, a qui escriu: «Crec que s'ou vós el més indicat per a fer rectificar. [...] / Vos que s'ou home públic català, no duptareu que una de les virtuts que caldria injectar al nostre poble, és la de saber comportar-se com un gentleman, com en tots els pobles que aspiren a ésser mitjanament civilitzats.»<sup>76</sup> En aquesta carta, Miró explica a Gasch que Dalí l'ha convidat a visitar-lo a Cadaqués, i li demana si hi vol anar algun dia quan ell sigui a Barcelona.<sup>77</sup>

No es poden passar per alt, però, aquelles paraules escrites en una carta a Loeb del 5 d'agost en la qual s'expressa d'aquella manera que fa evident la connexió entre la pràctica artística i la pràctica sexual en la qual el cos té molta importància: «Que cada espurna de color sigui una gota de la nostra sang. Els dolors del part i la passió del coit. No es pot pintar amb condó, si s'agafa la sífilis i es rebenta, què hi farem!»<sup>78</sup> La violència hi és manifesta. Miró està enrabiat, tal com ja demostrava aquella referència a la violació d'una dona que havia fet tot parlant sobre Goya en l'entrevista de *La Gaceta Literaria*.<sup>79</sup> S'havia anul·lat el compromís amb Maria Pilar Tey, i ja no es tractava només d'aniquilar la ballarina. Per això aquella duresa en els mots que escriu a Gasch el 16 d'agost: «Em crec atacar ara de cada dia més i més a fons, fent que les meves víctimes morin net, sense esgarriances de nirvis en l'agonia, cop sec com un llamp.»<sup>80</sup>

<sup>75</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 5 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 365-366, notes 4, 14-16, 20. Armand Obiols [*Butrac*] en l'edició de *La Nau* del 2 d'agost de 1928, hauria explicat que Joan Miró havia dit que els redactors de *L'Amic de les arts* eren «uns ases». L'altre episodi al qual fa referència Miró és l'article de Joan Gols, «Les pintures sobrerrealistes de Salvador Dalí», *La Nau*, 3 de novembre de 1927, que parlava d'aquella visita que Loeb i Miró havien fet l'any anterior a Dalí. Pel que fa a l'article de Gasch, es refereix a Sebastià Gasch, «Joan Miró», *La Gaceta Literaria*, 1 d'agost de 1928, 5. Vegeu també II, cap. 5, nota 77.

<sup>76</sup>Joan Miró, Joan Miró a Francesc Trabal, Mont-roig, 8 d'agost de 1928, inclosa a Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 8 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 367-368. Miró tornarà a fer referència a aquest assumpte en una carta i una postal a Gasch d'aquell mateix mes d'agost, en les quals l'informa que no ha rebut cap resposta de Trabal. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 16 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 369-370; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 19 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 372. Sobre aquesta polèmica, vegeu també Massot, *Joan Miró*, 410.

<sup>77</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 8 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 367-368, nota 18-19.

<sup>78</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 5 d'agost de 1928, citat a LBMC, 340. Original en francès: «Que chaque étincelle de couleur soit une goutte de notre sang. Les douleurs de l'accouchement et la passion du Coït, On ne doit pas faire la peinture avec une capote anglaise. Si on attrape la vérole et on crève, tant pis.»

<sup>79</sup>Vegeu II, cap. 7, nota 34.

<sup>80</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 16 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 369.

Miró ha triat el camí de la lentitud, del treballar reposat, d'aquella humilitat de la qual ja n'havia parlat a Loeb en la carta del 2 d'agost, però també d'aquell orgull, que des que Benet els havia unit en el seu article, passa a formar part del vocabulari mironià. A Ràfols, en una carta del 16 d'agost, on li expressa les ganes que té que el visiti aquell estiu a Mont-roig, i en què agraeix l'interès de Maritain per la seva obra, li escriu: «Ara estic treballant en una extrema lentitud, com de molts anys ençà no havia fet, i en teles molt importants.»<sup>81</sup> I a Gasch, també el mateix dia: «De l'orgull en la concepció d'una obra i de l'extrema humilitat en realitzar-la. / De l'extrem orgull i de l'extrema humilitat. / Però cal un extrem orgull en concebre-la i una extrema humilitat en realitzar-la. / Estic ara fent un esforç de resistència potser comparable a quan feia “La masia”, menys dur no obstant, perquè en aquella tela, passar-me tants mesos sobre la mateixa cosa era molt árid.»<sup>82</sup> Miró està a punt d'acabar la primera de les teles en les quals treballa des que és a Mont-roig, –segurament *l'Intérieur hollandais I*–, i es proposa fer-ne quatre més, tal com li explica a Gasch al començament de la carta: «Jo estic treballant molt. A mitjans de la vinenta setmana penso acabar una tela, la primera que acabo des de que soc aquí –un mes i mitj–, i amb mesos precedents de preparació, i després d'un treball diari completament sistemàtic.»<sup>83</sup> I quasi bé ja al final: «Em proposo fer 5 teles aquí, totes de la mateixa envergure que la que ara estic acabant. Crec serà un esforç bastant impressionant.»<sup>84</sup>

Cap al 25 d'agost Pierre i Édouard Loeb arriben a Mont-roig. Les impressions de Loeb sobre aquella visita són clarificadores:

Una bella masia envoltada de vinyes i de magnífiques plantacions de pebrots verds i vermells sota les oliveres; al lluny, les muntanyes. Recordo un quadre en el qual havia pintat estranyes muntanyes punxegudes que jo creia deformades per la meva imaginació poètica: però eren allà, a l'horitzó, tal com les havia descrit. Vam entrar a la casa, on vam ser convidats a esmorzar. Miró vivia només amb la seva mare i, en una ala contigua, hi habitava una família de pagesos que s'ocupaven de la terra.

La senyora Miró. Severa, mirava amb sorpresa aquells estrangers arribats de tan lluny per veure una pintura que evidentment la inquietava. Però estava amb el marxant, amb l'home sorprenent que

<sup>81</sup> Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 16 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 371, nota 3. Ràfols havia escrit una carta a Miró datada del 8 d'agost, en la qual li explicava l'interès que li havia manifestat el filòsof catòlic francès Jacques Maritain per l'artista, i li recomanava anar-lo a visitar de part seva, ja que aquella nova amistat li podia ser d'utilitat. Ràfols va visitar Miró el 23 de setembre de 1928, tal com explica el mateix Miró en una carta a Gasch del 26 de setembre. Així mateix, en una carta enviada a Ràfols del 4 d'octubre, Miró fa referència a aquesta visita al mas. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 26 de setembre de 1928, dins *Epistolari*, 373; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 4 d'octubre de 1928, dins *Epistolari*, 378.

<sup>82</sup> Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, 16 d'agost de 1928, dins *Epistolari*, 369.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

protegia el seu fill, que li havia fet un contracte gràcies al qual vivia, i m'escodrinava amb una curiositat simpàtica.

A la taula, Miró va parlar poc. De vegades, amb la mà davant de la boca, girant-se de costat, estossejava com ho fan les perruqueres. Vam pujar al pis, on hi havia el seu taller. Vaig convidar la seva mare que ens hi acompanyés.

Era la primera vegada que ella veia aquells quadres, i això que estaven acabats des de feia mesos. L'artista espiava les seves reaccions amb una barreja de ferocitat i inquietud, mentre ella ens llançava mirades ràpides per veure si ens burlàvem d'ella, o qui, o el seu fill o nosaltres, estava més boig.

I vam tornar aquella mateixa tarda, deixant, en aquella masia aïllada en plena natura, dos estranys davant per davant, a taula, en un cara a cara silenciós.<sup>85</sup>

Miró només havia pogut acabar *l'Intérieur hollandais I*, però, tot i així, Loeb li escriu una carta des de Palma en la qual li expressa la bona impressió que li havia fet la tela: «He dit en la meua carta a la vostra mare que el vostre quadre m'agrada molt. Conté més o menys totes les recerques que heu fet fins ara i en constitueix un resum que fa preveure una marxa envers una nova direcció, després d'un desposseïment de totes les influències que fins a les vostres darreres teles restaven una mica massa visibles i literàries. Crec que ara ens direu alguna cosa més important i més lliure.»<sup>86</sup> El 22 de setembre, un cop acabades les vacances i ja retornat a París, Loeb escriu a Miró: «Espero rebre ben aviat notícies vostres i belles teles. Quan torneu a París, després d'aquesta sèrie, veurem si és possible considerar un nou acord, tot i que estic convençut per endavant que ens entendrem i considero les nostres sorts comuns força lligades perquè no sigui d'una altra manera. En tot cas esperaré la fi de la sèrie dels retrats per vendre, i diré a tots els interessats que totes les vostres teles són a Espanya i que no me les donareu fins al proper juliol ja que necessiteu tenir-les davant per treballar. Quan arribi aquest moment, farem una petita exposició a casa meua per agrupar-les i ensenyar-les juntes.»<sup>87</sup>

<sup>85</sup>Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture* (París: Bordas, 1946): 82-83, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 414-415. A LBMC, 340 s'hi pot llegir l'original en francès. En la versió original es fa referència a un dinar.

<sup>86</sup>Pierre Loeb, Pierre Loeb a Joan Miró, Palma, 2 de setembre de 1928, citat a LBMC, 340. Original en francès: «J'ai dit dans ma lettre à votre mère que votre tableau me plaît beaucoup. Il contient à peu près toutes vos recherches jusqu'à maintenant et en constitue un résumé laissant prévoir un départ dans une nouvelle direction, après un dépouillement de toutes les influences qui jusqu'à vos dernières toiles restaient un peu trop visibles et littéraires. Je crois que vous allez maintenant nous dire quelque chose de plus important et de plus dégagé.» A LBMC, 340, figs. 1-2, s'hi reproduïxen una fotografia dels germans Loeb amb la família Juncosa a Palma durant el mes d'agost, i una imatge d'aquesta carta.

<sup>87</sup>Pierre Loeb, Pierre Loeb a Joan Miró, París, 22 de setembre de 1928, citat a LBMC, 340-341. Original en francès: «J'espère avoir bientôt de vos nouvelles et de belles toiles. À votre retour à Paris, après cette série, nous verrons s'il est possible d'envisager un nouvel accord, mais je suis à l'avance persuadé que nous nous entendrons et je considère nos sorts communs assez liés pour qu'il n'en soit pas autrement. J'attendrai en tous cas la fin de la série des portraits pour vendre, et je dirai à tous les intéressés que toutes vos toiles son en Espagne et que vous ne me les donnerez qu'en juillet prochain parce que vous avez besoin de les avoir sous les yeux pur travailler. À ce moment, on fera chez moi une petite exposition pour les grouper et les montrer ensemble.»

Per una carta a Prats del 28 de setembre de 1928, es pot saber que Miró en aquell moment estava acabant la segona tela: «Ara estic acabant, per un d'aquests dies, la segona tela (!), després d'un treball completament regularitzat i metòdic d'aquest estiu.»<sup>88</sup> Molt probablement es referia a l'*Intérieur hollandais II*.<sup>89</sup> A Loeb, en una carta de l'11 d'octubre, que responia la que el seu marxant li havia enviat a finals de setembre, li explica: «Cada tela resumeix potser la meua obra, i a més, hi ha en cada nova pintura un descobriment per petit que sigui. Descobriment d'un petit punt, si voleu, d'una forma, d'un nou ritme, això és molt important. [...] Ritme és un moviment secret de l'ànima, ondulacions que només poden captar les persones que no estan desproveïdes d'una ànima, l'única cosa que compta en resum.»<sup>90</sup> Abans, el dia 4 d'octubre, havia enviat una postal a Gasch en la qual es mostraven els pits d'una «Bella mora».<sup>91</sup> Un gest una mica estrany per part de Miró, que aquell mateix dia escrivia a Ràfols una carta en la qual li agraiïa els dos dibuixos dedicats que aquest li havia enviat, tot dient-li: «Hi ha xispes d'aquest miraculós, que és l'únic que'm con mou a mí, que sols crec en els miracles. / Malfieu-vos, però, d'atenyer una perfecció merament exterior, ben perillosa en el camí que vos seguïu.»<sup>92</sup>

Aquella tardor a Barcelona hi havia hagut moviment degut a les dues obres que Dalí havia presentat al «Saló de Tardor» de la Sala Parés, i al fet que una d'elles, *Dues figures en una platja*, –també coneguda com *Els desitjos insatisfets*–, hagués sigut vetada per Joan Maragall, propietari de la galeria. Al setembre, Dalí havia ofert a Dalmau exposar el quadre a la seva galeria, però aquest no havia respost fins al 6 de setembre, el mateix dia que Maragall exposava, –i ja com a propietat seva–, una de les dues obres que finalment havia comprat a Dalí, la que es titulava *Dit gros, platja, lluna i ocell podrit*. Dalí, però, vol exposar l'obra i la ofereix a Dalmau, juntament amb un altre quadre, cosa que aquest accepta el dia 10 d'octubre.<sup>93</sup> El 16 d'octubre Dalí fa la conferència

---

<sup>88</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 28 de setembre de 1928. dins *Epistolari*, 375, nota 3. Prats en una carta datada del 25 de setembre, va explicar a Miró, com a París, s'havia fet passar per un comprador per tal de poder veure les teles que Pierre Loeb tenia reservades a la seva galeria.

<sup>89</sup>DLP1 núm. 305, 224.

<sup>90</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 11 d'octubre de 1928. citat a LBMC, 341. Original en francès: «Chaque toile résume peut-être mon œuvre et en plus il y a en chaque nouvelle peinture une découverte si petite qu'elle soit. Découverte d'un petit point, si vous voulez, d'une forme, d'un nouveau rythme, ceci est très important. [...] Rythme est un mouvement secret de l'âme, lesquelles ondulations ne peuvent saisir que les personnes qui ne sont pas dépourvues non plus d'une âme, la seule chose qui compte en somme.»

<sup>91</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 4 d'octubre de 1928, dins *Epistolari*, 377. Original en francès: «Belle Mauresque».

<sup>92</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 4 d'octubre de 1928, dins *Epistolari*, 378.

<sup>93</sup>Salvador Dalí, *Dues figures en una platja (Els desitjos insatisfets)*, 1928, oli, petxines i sorra sobre cartró, 76,2 × 62,23 cm., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, reproduïda a Robert Descharmes i Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989: La obra pictórica, 1904-1946* (Colònia: Taschen, 2001), 127;



## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

emparaulada en una Sala Parés plena a vessar, i en la qual, com a bon representant de l'assassinat de l'art, qualifica l'art català de putrefacte: «Ha arribat l'hora de manifestar sense cap pudor que nosaltres considerem els intents artístics i l'art, en general, com el summum de les putrefaccions, del despreciable, de l'inservible per als desigs i l'emoció actuals.»<sup>94</sup> I afegeix: «i cal constatar, com a final, encara que sols sigui com a dada objectiva, que dels centenars d'artistasos que hi ha avui a Catalunya, sols un que no ho és. En Joan Miró, ha arribat amb la seva obra, una de les més pures del nostre temps, a un real prestigi europeu.»<sup>95</sup>



7.8. Joan Miró. *Intérieur hollandais II* (1928)

Passada la conferència, Dalmau rep *Figura femenina i figura masculina en una platja, Nu femení i Els desitjos insatisfets*.<sup>96</sup> Dalí, justament en una carta del 13 d'agost enviada a Miró li havia dit que ell també treballava en les pintures-collage, en les quals hi afegia suro, –com en aquell *Nu femení*–, o sorra, –com en *Els desitjos insatisfets*–.<sup>97</sup> Dalmau, que havia rebut una carta del pare de Dalí, en la qual aquest li demanava que no exposés l'obra, finalment, i segons va explicar Gasch a Miró, va decidir exposar-la amb un tros de suro tapant el membre, i així li ho va fer saber a Dalí. Aquest, tot

Salvador Dalí, *Dit gros, platja, lluna i ocell podrit*, 1928, oli i collage sobre fusta, 50 × 61 cm., The Dalí Museum, St. Petersburg (Florida), reproduïda a Descharmes i Néret, *Salvador Dalí*, 134.

<sup>94</sup>La Publicitat, «Saló de Tardor: La conferència de controvèrsia de Dalí, a la Sala Parés», *La Publicitat*, 17 d'octubre de 1928, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1464071](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1464071).

<sup>95</sup>*Ibid.*

<sup>96</sup>Salvador Dalí, *Figura femenina i figura masculina en una platja*, 1928, materials, mides i localització desconeguts, reproduïda a Rafael Benet, «Després del Saló de Tardor i de la inaugural de can Dalmau», *La Veu de Catalunya*, 11 de novembre de 1928, 6, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1263593](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1263593); Salvador Dalí, *Nu femení*, 1928, oli amb suro lligat amb cordill i collage sobre tela, 70,5 × 60 cm., col·lecció William B. Jordan, reproduïda a Descharmes i Néret, *Salvador Dalí*, 131; Massot, *Joan Miró*, 411-412.

<sup>97</sup>LBMC, 340.

enfadat, li va escriure el 26 d'octubre que això encara era més inadmissible que el que havia fet Maragall i que es retirava.<sup>98</sup> L'exposició havia començat el 22 d'octubre i duraria fins al 6 de novembre, i Gasch en parlaria àmpliament en un article a *L'Amic de les arts* del desembre de 1928, molt centrat en les obres de Dalí, i on assenyalava Picasso, Miró, i el mateix Dalí, com els únics pintors dotats, intensos i purs.<sup>99</sup> De fet, havia sigut Gasch qui havia enviat cartes a Miró parlant-li de tot aquest afer. Així mateix, la conferència havia sortit publicada a *La Publicitat* l'endemà d'haver-la fet, i Miró, que n'era subscriptor, de ben segur que l'havia llegit.<sup>100</sup>

En tot cas, Miró té planejat anar uns dies a Barcelona a mitjans de novembre per retornar després al camp, tal com li diu a Gasch en una carta del 31 d'octubre, en la qual també li explica que Pierre «ara s'ha promès i això li haurà tresbalsat un poc el cap.»<sup>101</sup> Segurament llavors ja ha acabat *l'Intérieur holandais III*,<sup>102</sup> ja que en una carta a Loeb del 12 de novembre li diu:

Treballo en la meva quarta tela, penúltima de la sèrie, titulada «Pomme de Terre». M'ha costat molt d'organitzar, he hagut de sofrir molt per organitzar totes les sensacions i imatges que lentament s'anaven presentant en el meu esperit. Això fet, la realització és menys dura, i tot es desenvolupa d'una manera més simple i més regular. Aquesta tela és, juntament amb la primera, aquella que vos ja coneixeu, la que m'ha fet sofrir més. Crec que en aquest moment faig un esforç quasi tant considerable com quan feia la Ferme, menys estèril, val a dir, a causa de tot això que resumeixo en diverses obres. [...] Només primera etapa del raid, la segona etapa serà aquella del Portrait de Femme, la qual serà tan dura com la primera.<sup>103</sup>

El 10 de desembre l'artista torna a ser a Mont-roig, ja que en una postal enviada a Gasch, –i il·lustrada amb la Liberty Tower de Nova York–, queda per a una visita el següent dia 16, a les deu

<sup>98</sup>Massot, *Joan Miró*, 412-413.

<sup>99</sup>Salvador Gasch, «Inaugural de les Galeries Dalmau», *L'Amic de les arts*, núm. 30 (31 de desembre de 1928): 236-238. dins *Escrits d'art i d'avantguarda*, 106-113.

<sup>100</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 31 d'octubre de 1928, dins *Epistolari*, 380, nota 4; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 21 de juliol de 1928. dins *Epistolari*, 360. En aquesta darrera carta Miró escriu: «Efectivament, estic suscrit a “La Veü” i a “La Publi”, que tinc doncs ocasió de veure tots els dies.»

<sup>101</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 31 d'octubre de 1928, dins *Epistolari*, 380.

<sup>102</sup>DLP1 núm. 306, 224-225.

<sup>103</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 12 de novembre de 1928, citat a LBMC, 341. Original en francès: «Je travaille à ma quatrième toile, avant dernière de la série, intitulée “Pomme de Terre”. D'organiser m'a beaucoup coûté, j'ai du souffrir beaucoup pour organiser toutes les sensations et images qui lentement se sont présentées dans mon esprit. Ceci fait, la réalisation est moins pénible, et tout se développe d'une façon plus simple et plus régulière. Cette toile est, avec la première, celle que vous connaissez déjà, celle qui m'a fait le plus souffrir. J'estime qu'en ce moment je fais un effort presque aussi considérable que lorsque je faisais la Ferme moins stérile il faut le dire, à cause de ce que je résume tout en plusieurs œuvres. [...] Première étape seulement du raid, la seconde étape sera celle du Portrait de Femme qui sera aussi dure que la première.»

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

del matí, al Passatge del Crèdit, per ensenyar-los, a ell i a en Prats, les seves darreres teles.<sup>104</sup> Segurament està acabant la darrera tela de la sèrie, la *Nature morte (Nature morte à la lampe)*, que és la que més recorda als *Paysages imaginaires* de 1926-1927.<sup>105</sup> Alguns dies més tard, Miró marxarà a París, possiblement per assistir al casament de Loeb que se celebrarà el 20 de desembre.<sup>106</sup> El 26 de desembre ja és a la capital francesa segons indiquen les postals que envia a Gasch i a Ràfols per tal de desitjar-los una bona entrada d'any.<sup>107</sup> Aquell mateix dia rep la visita d'Alexander Calder, que al desembre, –i seguint el suggeriment de la dissenyadora de moda nord-americana Elizabeth Hawes–, li havia enviat una carta per tal de poder-lo anar a veure un cop Miró hagués tornat a París. Calder en va parlar a la seva autobiografia d'aquesta visita a Montmartre per visitar Miró en un indret que a ell li va semblar una mena de tunel de metall. L'artista nord-americà va explicar que Miró havia sigut molt amable i que li havia ensenyat un parell d'obres, ja que la resta eren fora per a una exposició a Brussel·les. Una de les obres que li havia ensenyat era un gran tros de cartró gris gruixut, amb una ploma, un tap de suro i una postal, Calder s'havia quedat parat, ja que allò no li havia semblat que fos art.<sup>108</sup> A París, també hi havia Viot, l'antic marxant de Miró, que havia retornat amb objectes de la Xina; i Miró mostrava dues de les seves teles en una exposició col·lectiva titulada «Œuvres de maîtres de la peinture contemporaine», organitzada en honor de Paul Guillaume a la Galerie Danthon, i amb un prefaci per al catàleg realitzat per André Salmon. Així mateix, des de començaments de desembre també participava en l'exposició «Borès, Bosschère, Joan Miró, Gómez de la Serna, Kritians Tonny», als Quatre chemins, amb dues teles de 1925 i 1926.<sup>109</sup>

Gasch, en aquell article del 31 de desembre de 1928 havia escrit referint-se a Picasso, Dalí i Miró: «L'evasió s'anirà realitzant lentament. Ja havem dit que les obres actuals d'aquests tres anti-pintors gairebé no són pintura. Algun d'ells s'allunyarà encara més de les realitzacions d'ara. Em deia Joan Miró que pensava aviat abandonar momentàniament la pintura, i lliurar-se a la confecció d'objectes, que seran intensament poètics, no en dubtem, com les seves teles actuals.»<sup>110</sup> Però el cas és que Miró havia estat treballant en cos i ànima en aquelles teles que ell mateix en les cartes relacionava

<sup>104</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 10 de desembre de 1928, dins *Epistolari*, 381.

<sup>105</sup>DLP1 núm. 307, 226.

<sup>106</sup>Massot, *Joan Miró*, 417-418.

<sup>107</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Paris, 26 de desembre de 1928. dins *Epistolari*, 382; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 26 de desembre de 1928, dins *Epistolari*, 383.

<sup>108</sup>Alexander Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures* (Nova York: Pantheon Books, 1966), 92. Vegeu també LBMC, 341 i Massot, *Joan Miró*, 417-418.

<sup>109</sup>LBMC, 341. Les exposicions són «Œuvres de maîtres de la peinture contemporaine», a la Galerie Danthon de París, i «Borès, Bosschère, Joan Miró, Gómez de la Serna, Kritians Tonny», als Quatre chemins, de París, del 2 de desembre de 1928 al 17 de gener de 1929.

<sup>110</sup>Gasch, «Inaugural de les Galeries Dalmau», 111.

amb el *Carnaval d'Arlequin* i *La Terre labourée*, i també, pel que feia a l'esforç, amb *La Ferme*.<sup>111</sup> De fet, aquella manera de fer de les dues primeres obres esmentades havia sigut represa ja en els *Paysages imaginaires* dels estius de 1926 i 1927, quan Miró s'esborrava com a subjecte que desitjava. L'etapa següent, havia sigut la del combat amb les *Danseuses espagnoles*, etapa que no havia deixat del tot aparçada, però que ara reprenia amb un acostament més maliciós.

Si Miró, com Bataille, a través de la transgressió havia fet evident el límit, en aquest moment es dedica, sense deixar de banda allò més baix, a mostrar com aquest límit és una zona enganyosa i plena de trampes. I és que ara es desplaça cap allò que també faria aquell amic escriptor de Bataille, Pierre Klossowski, tant en els seus textos narratius i filosòfics, com en el seu llenguatge plàstic, és a dir, dissenyar un joc teatral i pervers, recolzat en trampes, simulacres, subterfugis, gestos i imitacions.<sup>112</sup> Per això Miró, en aquestes obres, transforma el límit en una zona més complexa i enganyosa, on s'uneix, d'una manera única, allò fidel amb allò trampós; esdevenint un laberint de miralls i també un espai on regnen les aparences.<sup>113</sup>

Justament per això es pot afirmar que les cinc obres que Miró va pintar durant aquella temporada d'estiu, i que es va allargar tota la tardor, són espais del «simulacre» i de la semblança distorsionada que, tot i que continuen el joc de la transgressió enlluernadora de les *Danseuses*, tenen com a objectiu ocupar un espai, en el qual, el límit i l'ocultació, el semblant i l'altre, es fonen i es

---

<sup>111</sup>DLP1 núm. 115, 104-105; DLP1 núm. 88, 80-81; DLP1 núm. 81, 74-75.

<sup>112</sup>Pierre Klossowski (1905-2001) va ser un escriptor, traductor, filòsof i pintor francès d'origen polonès. Era el germà gran del pintor Balthus Klossowski (1908-2001), conegut com a Balthus, pintor que el 1937 faria un retrat de Miró amb la seva filla Maria Dolores per encàrrec de Loeb. Klossowski i Bataille es van conèixer el 1935, i és aquest darrer qui el va introduir en el grup revolucionari Contre-Attaque (1935) en el qual també hi havia Breton i Maurice Heine. A partir de 1936, Klossowski va col·laborar activament amb Bataille a la revista *Acéphale*, així com en la societat secreta que duia el mateix nom. També va formar part del Collège de sociologie (1937-1939), creat a iniciativa de Bataille amb l'objectiu de constituir una comunitat erudita i moral encarregada d'estudiar i promocionar les ciències socials, i en la qual tenia molt pes la concepció del sagrat de Bataille. Denis Hollier, dir., *Le Collège de sociologie. 1937-1939* (París: Gallimard, 1995). A la biblioteca personal de l'artista hi ha dos exemplars de Patrick Waldberg, *Les Demeures d'Hypnos* (París: Éditions de la Différence, 1976), amb prefaci de Pierre Klossowski. Un dels dos exemplars està dedicat per l'autor i conté un poema de Ruthven Todd a Joan Miró, en anglès i en castellà. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Pel que fa a l'obra de Balthus, es tracta de *Joan Miro et sa fille Dolores, 1937-1938*. oli sobre tela, 130,2 × 88,9 cm., The Museum of Modern Art, Nova York, reproduïda a James Thrall Soby, *Balthus* (Nova York: The Museum of Modern Art, 1956), 15.

<sup>113</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 109-146, pfs. 127-128, 147-199. L'autor analitza la possibilitat que representa Klossowski per a Foucault a l'hora de desafiar el pensament hegelian, però ara des de la perspectiva de la simulació. Vegeu II, cap. 4, nota 52, Foucault, que va conèixer a Klossowski a través de Roland Barthes, va reflexionar sobre el tema dels simulacres klossowskians en el text Michel Foucault, «La prose d'Actéon», *La Nouvelle Revue française*, núm. 135 (març 1964): 444-459, dins *Dits et écrits, 1954-1975*, 354-365. Klossowski estava interessat en els mites antics i en autors com Sade i Nietzsche, i va traduir obres de Wittgenstein, Heidegger, Kafka i Virgili. Klossowski va dedicar a Foucault, *Le Baphomet* (París: Mercure de France, 1965), i Foucault, el 1970, va escriure una carta prefaci per a l'assaig de Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante* (París: Éric Losfeld, 1970).

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

difuminen d'una manera irònica.<sup>114</sup> Per això aquell joc entre les aparences i les semblances en la *Pomme de terre*, una obra que podria veure's com un nou autoretrat de l'artista, ara protagonitzat per un personatge gegantí i deformat que té una *M* gegant en una de les seves mans, i que en el seu cos conté un volcà, com aquells de *La Sauterelle*, –pintura en què també hi havia una gran *M*–, col·locat com si fos un pit, així com una mena de fusió entre una taca arrodonida groga, –que té un punt negre en el seu interior–, i una taca arrodonida vermella, que es col·loca en la zona dels genitals, i que curiosament recorda aquella pintura poema de 1927, *Le signe de la mort*, però també aquella de 1930, *La magie de la couleur*, en la qual aquestes taques seran de nou protagonistes, ja totalment separades, i amb el punt negre alliberat i desplaçat just a sota de la taca vermella.<sup>115</sup> Així mateix, en aquesta mena d'autoretrat, no hi falten aquells animalons estranys que ja sortien al *Carnaval d'Arlequin*, ni les escales, ni aquells punts dels quals esclaten ratlles, –configurant quelcom semblant a una estrella–, ni les banderes, ni els pèls, ni les ratlles fines que s'ondulen, ni aquelles formes que semblen làmpades que havien poblat les obres de l'artista des de 1923. De fet, ell mateix ja ho havia confessat que tot allò tenia a veure amb la seva obra anterior.

En un dels dibuixos preparatoris de la *Pomme de terre* Miró havia escrit «que tot / s'enllaçi»,<sup>116</sup> i en un altre: «Patata / <amb elements> / <humans i una > / <dona-papallona>».<sup>117</sup> Primer ho havia escrit, i després ho havia ratllat deixant només la referència al tubercle, i és que era com si l'artista, en aquells jocs que havia començat, justament aquell any 1923, i en els quals es dedicava a desfer les correspondències directes entre pensament i llenguatge per tal d'encabir-hi el seu desig, hi hagués volgut fer evident que hi havia hagut un altre temps, en el qual el saber provenia justament de les similituds, i no pas de l'ordre entre els mots i les coses que s'hauria establert en l'episteme de la modernitat.<sup>118</sup> En l'entrevista que havia fet a Madrid, Miró havia fet una distinció clara entre Velázquez i Goya, preferint el segon al primer, potser perquè Goya era el pintor de la monstrositat, aquell directament connectat amb una no-raó sense la qual no podria existir la raó. De tota manera, en la seva tria d'aquells mestres holandesos del segle XVII, també hi havia quelcom relacionat amb aquell joc que Velázquez havia fet a *Las meninas*, segons el qual, mentre es feien evidents els codis

<sup>114</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 109-146, pfs. 129-130.

<sup>115</sup>DLP1 núm. 308, 227; DLP1 núm. 220, 166-167; DLP1 núm. 259, 195; DLP1 núm. 321, 238.

<sup>116</sup>MOJM núm. 415, 116. Correspon al dibuix preparatori FJM 793, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. De tota manera, Gimferrer associa aquest dibuix preparatori a l'*Intérieur hollandais III* (DLP1 núm. 306, 224-225). Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 134-135.

<sup>117</sup>MOJM núm. 416, 116. Correspon al dibuix preparatori FJM 813, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 138-139, 141. Original en francès: «Pomme de / terre / <avec des éléments> / <humains et une > / <femme-papillon>»

<sup>118</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 147-199, pf. 15. L'autor assenyala la connexió de Klossowski amb el pensament del Renaixement (prosa del món) seguint la classificació que havia fet Foucault a *Les mots et les choses* (1966). Vegeu I, cap. 1, nota 43.

mateixos de la representació, també s'hi explicitava la seva possible subversió a través d'aquell espectador que no sabia si era qui observava, o si en realitat, era observat.<sup>119</sup>



7.9. Joan Miró. *Pomme de terre* (1928)

Des de feia temps, Miró qüestionava el llenguatge pictòric i l'atacava des dels seus fonaments; fins aleshores ho havia fet a través de taques, de fons sense tractar, i també a través d'aquell llenguatge que hi inseria i que servia per establir una relació «enganyosa» amb allò representat. En realitat tot era una trampa, com anunciava aquella obra de 1924, *La Piège*, i és que la pintura no servia ni per afirmar ni per assegurar res.<sup>120</sup> Tot i que ara havia arribat un moment en el qual es posava en primer pla el *simulacre*, per assenyalar-ne, no un vincle entre l'original i la còpia, sinó més aviat un joc sense final d'unes semblances que estaven destinades a proliferar sense començament ni final.<sup>121</sup>

<sup>119</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 147-199, pf, 16. Foucault va dedicar el primer capítol de *Les mots et les choses* (1966) a *Las meninas* de Velázquez. Tal com explica Favreau, Foucault hauria escrit diversos textos sobre pintura, entre els quals hi hauria aquells dedicats a Manet i a Magritte. El filòsof, a través d'aquests escrits, els presentava com artistes que haurien assenyalat el *defora* i l'artifici, és a dir, artistes que haurien transgredit formalment la pintura, tot fent evidents les trampes de la representació. Velázquez, fent dubtar l'espectador de si era l'observador o l'observat, Manet volent fer evidents els límits, Magritte, explorant les possibilitats de la simulació. Favreau, *Vertige de l'écriture*, 147-199, pfs, 15- 22, 26-28. Pel que fa als textos de Foucault, vegeu Michel Foucault, *La Peinture de Manet* (Paris: Seuil, 2004) i Michel Foucault, «Ceci n'est pas une pipe», *Les Cahiers du chemin*, núm. 2 (15 de gener de 1968): 79-105, dins *Dits et écrits*, 1954-1975, 663-678. En l'article dedicat a Magritte, Foucault explica que la manera de fer de Magritte no estaria gens allunyada de les maneres de fer de Klee i Kandinsky. Pel que fa a l'obra de Velázquez, es tracta de Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656. oli sobre tela, 320,5 × 281,5 cm., Museo del Prado, Madrid, reproduïda a Gombrich, *La historia del arte*, 409.

<sup>120</sup>DLP1 núm. 97, 89.

<sup>121</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 147-199, pfs. 32-35. Sobre el concepte de *simulacre*, vegeu Foucault, «La prose d'Actéon», 357. Cal assenyalar que les idees que desenvolupa Foucault sobre el simulacre estan directament influïdes pel pensament del filòsof francès Gilles Deleuze i els seus conceptes de *diferència* i *repetició* que desenvolupen temàtiques referides al doble, la còpia, l'original, la multiplicitat o la similitud. Vegeu Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1968). Foucault va escriure un text sobre aquest llibre, en el qual va dir que un dia el segle potser seria deleuzià. Michel Foucault, «Theatrum philosophicum», *Critique*, núm. 282 (novembre 1970): 885-908, dins *Dits et écrits*, 1954-1975, 943-967. De fet, no es pot oblidar que Deleuze també havia escrit sobre Klossowski, a qui també coneixia. Gilles Deleuze, «Pierre Klossowski ou les corps-langage», *Critique*, núm. 214 (1965): 82-88. Així mateix, Deleuze i Foucault eren amics des de 1960, i Deleuze va acabar escrivint un llibre

I Miró ho fa quan reinterpreta aquelles imatges vitals dels mestres holandesos, –aquells que no havien acceptat completament l'estil barroc que dominava l'Europa catòlica–,<sup>122</sup> i les torna, justament, més barroques, més teatrals, perquè en fer-ho fa visible allò que s'amaga, és a dir, un món que, una mena de geni maligne, ha recobert amb un vel, convertint-lo així en fabulació, que disfressa el retorn continu a l'ambigüitat i al simulacre. Simulacre, doncs, que s'oposa a la realitat però que té a veure justament amb allò que amaga.<sup>123</sup> Tot és falsedat i engany, també hibridació i monstruositat. Per això aquella imatge del toro de les postals ara esdevé important, perquè és la condensació de totes les identitats, i perquè en la simulació, cada figura n'assenyala una altra.<sup>124</sup> I si el Diable, per contra, i si l'Altre, fos el Mateix?, i si la Temptació, més que un dels episodis del gran antagonisme, hagués sigut la fina insinuació del Doble?, es demana Foucault.<sup>125</sup> I si el toro és Miró, ferit i rabiós, i també és la imatge de la seva promesa, aquella amb qui s'havia de casar el 21 de juny? Això n'explicaria aquell estil teatral i abarrocat, i és que el barroc representaria la desintegració d'aquella episteme basada en les similituds, –de la mateixa manera que Sade manifestava l'estat descompost i perversit del final de l'episteme clàssica–. Teatralitat que simbolitzava el pas de la similitud innocent a la semblança equivocada; la del simulacre, la dels jocs del mateix i de l'altre, de la identitat, de la repetició, de la il·lusió. El simulacre o la semblança equivocada, doncs, era la que donava testimoni d'una experiència perduda, aquella on regnaven les similituds, i alhora, també, l'única manera d'accedir-hi.<sup>126</sup>

L'artista, doncs, fa amb les seves figures el mateix que farà Klossowski amb els seus simulacres, és a dir, crea figures que no representen un món sinó que serveixen de motlles des d'on és possible alterar allò real i fonamentar-ho en uns altres límits que proposen unes noves regles de joc. El simulacre ocupa el lloc de la còpia, i simula ser la còpia d'un original a través d'una gestualitat que és una mena de paròdia creuada. I és així, que el disgust de Miró s'estén, es dissol i es crea en aquella paròdia que fa de la humanitat, a través de la deformació d'uns cossos que s'inflen, es desfan, s'allarguen, i es modifiquen per una voluptuositat i una excitació que ara ell mostra a través de la paròdia, –i no del signe–, perquè són uns cossos que no arriben a tenir mai ni origen ni final, i

---

dedicat al pensament de Foucault: Gilles Deleuze, *Foucault* (París: Les Éditions de Minuit, 1986).

<sup>122</sup>Foucault: «La Prose d'Actéon», 362.

<sup>123</sup>Foucault, «La Prose d'Actéon», 356; Rayiv David Torres Sanchez, «La infidelidad de los dioses: Lenguaje y simulacro en Pierre Klossowski», *Nóesis* 27, núm. 53 (gener-juny 2018): 164.

<sup>124</sup>Favreau, *Vertige de l'écriture*, 147-199, pf. 53.

<sup>125</sup>Foucault, «La Prose d'Actéon», 354.

<sup>126</sup>Foucault, «La Prose d'Actéon», 355; Favreau, *Vertige de l'écriture*, 147-199, pfs. 86, 90, 100, 105, 133.

és que com a simulacres, desafien tot principi i possibilitat d'identitat.<sup>127</sup> Resulta que amb cada obra, amb cada còpia, Miró va trencant i desgastant aquell poder d'un original que mai havia existit, aquell que havia instituït la sexualitat com a veritat que regulava una identitat, que ara també, es feia impossible.<sup>128</sup> Per això després d'aquelles escenes que contenien cossos, ara sí, ja plens, Miró passa a la *Nature morte à la lampe*, una tela complexa i plena d'elements estranys que desplega un escenari magnífic, el del simulacre total, en el qual el joc entre els dibuixos preparatoris i la tela final, ensenya com una cara amb bigoti pot tenir l'aparença d'un cigró.<sup>129</sup>



**7.10.** Joan Miró. *Nature morte (Nature morte à la lampe)* (1928)

<sup>127</sup>Jorge Fernández Gonzalo, «Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento», *Cuaderno de Materiales*, núm. 23 (2011): 269-271, 273.

<sup>128</sup>Fernández, «La pornografía del pensamiento», 274.

<sup>129</sup>DLP1 núm. 307, 226. Vegeu MOJM núms. 417-424, 116-118 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 140-141 (figs. 250-258). Com en els *Intérieurs hollandais*, el darrer dibuix preparatori d'aquesta obra també està disposat sobre un paper en el qual hi ha dibuixada una quadrícula. Vegeu MOJM núm. 424, 118. Es tracta del dibuix preparatori FJM 810, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.



## 8. Les reines porten mantellina

El mes de gener, a París, Miró realitza un dibuix que té poca cosa a veure amb les pintures que ha fet durant els passats estiu i tardor, i que en canvi, recorda força a dibuixos anteriors, i molt especialment a aquells dedicats al cavall de circ.<sup>1</sup> En aquest dibuix hi apareix un animal a la banda esquerra, i a la dreta una estrella encerclada per una línia de punts la qual descendeix com si fos el cordill d'un globus o d'un estel. A la part inferior esquerra, just a sota d'una mena de taca pinyol, la dedicatòria està esborrada i només s'hi pot llegir la signatura i la datació de l'any 1929.<sup>2</sup> El dibuix és enigmàtic i de difícil ubicació; però potser té a veure amb què aquell mes l'artista visita una exposició de Klee a la Galerie Bernheim-Jeune i també la primera exposició que es fa de Kandinsky a París.<sup>3</sup> Miró li va explicar a Raillard: «Tinc el record, abans que no arribés a París, de les seves petites exposicions a la galeria de Madame Zack [sic] i a la de Madame Bucher. A les reunions del cafè Cyrano, a la place Blanche, Breton sempre ens deia: “Hauríeu de comprar aquelles meravelles de Kandinsky”. Les venien mol barates, però ningú de nosaltres no tenia ni un ral També recordo amb amargor que quan Kandinsky va arribar a París, els “mestres” de l'època es negaven educadament a rebre'l...»<sup>4</sup> Així mateix, a Brussel·les, en un article aparegut el 4 de gener a *Le Centaure* es categoritzen algunes de les seves obres com a abstractes, inserint-lo així de ple en el

<sup>1</sup>DLD1 núm. 262, 133; DLP1 núm. 229-241, 176-183.

<sup>2</sup>«Miró / le jour de l'an 1929.» (Miró / el dia de l'any 1929.) Vegeu MOJM núm. 470, 125. Es tracta del dibuix preparatori FJM 547, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquest dibuix preparatori podria estar relacionat amb aquest dibuix, ja que també s'hi representa una línia puntejada que es creua amb un cor, element, que en canvi, ja no apareix en el dibuix final.

<sup>3</sup>LBMC, 341. Pel que fa a l'exposició de Klee, es tracta de «Klee, œuvres de 1920-1928», a la Galerie Bernheim-Jeune de París, del dia 1 al 15 de gener de 1929, amb prefaci per al catàleg de René Crevel. Pel que fa a l'exposició de Kandinsky, aquesta es va fer a la Galerie Zak de París, del 15 al 31 de gener de 1929, i Miró en va conservar el catàleg amb prefaci de Tériade. Joan Miró va conèixer Kandinsky l'any 1933, quan ell ja no vivia a París. El 1966, a la revista *XXe siècle*, en un número dedicat a Kandinsky, s'hi va publicar una carta escrita per Miró dirigida a Nina Kandinsky, en la qual l'artista li expressava una profunda admiració per l'obra del seu marit, i feia referència a les exposicions a la Galerie Zak i a les que va fer amb Madame Jeanne Bucher al Boulevard Montparnasse. Joan Miró, Joan Miró a Nina Kandinsky, 19 de gener de 1966, dins *Selected Writings and Interviews*, 272-273. Versió en anglès de l'original en francès. Aquesta carta es va publicar com Joan Miró, «Un grand prince de l'esprit», *XXe siècle*, núm. 27 (1966, reimprès 1974): 97-98, en el número especial d'homenatge a Kandinsky. Miró va fer referència a la coneixença amb Kandinsky a les converses amb Raillard: «Ah, Kandinsky era un gran esperit, la seva aportació a la pintura és enorme. Vaig tenir l'honor de fer-hi amistat en el moment de la seva arribada a París, fugint dels nazis. Kandinsky ha arribat a la música i a la poesia, per volar enllà...» Raillard, *El color dels meus somnis*, 54.

<sup>4</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 54.

debat entre figuració i abstracció que, en aquell moment, cada vegada tenia més pes.<sup>5</sup> També és a finals de gener que Carl Einstein, amic de Daniel-Henry Kahnweiler i a qui Miró devia haver conegut probablement a través de Masson a la rue Blomet, contacta amb ell per tal de preparar un article per a la revista *Documents*, que dirigirà Georges Bataille.<sup>6</sup>

Uns dies més tard, el 12 de febrer, rebrà la circular que Breton, Aragon i Queneau envien als simpatitzants del surrealisme, –entre els quals també hi ha exmembres, així com exdadaistes–, per saber la seva opinió sobre l'acció col·lectiva. Miró hi respondrà abans del 19 d'una manera ambigua, ja que mentre afirma la necessitat d'una acció col·lectiva, també assenyala la impossibilitat d'algunes personalitats fortes a sotmetre's a cap disciplina.<sup>7</sup> Gasch, en un article publicat el 5 de juliol a *La Veu de Catalunya*, que comenta l'aparició, el mes de juny, del número especial «Le

---

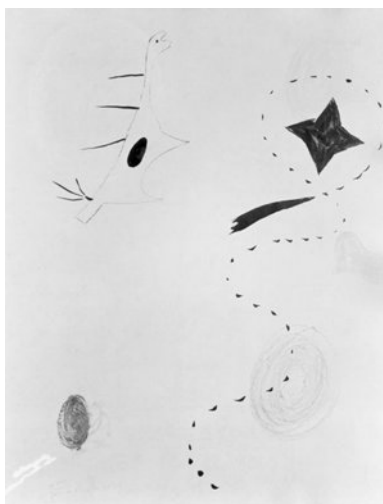
<sup>5</sup>Le Centaure, «Le problème du “sujet”», *Le Centaure* 3, núm. 4 (gener 1929): 72-74, citat a LBMC, 341. Cal situar aquest article en el debat que es produeix sobre l'abstracció i la figuració a finals dels anys vint i començaments dels trenta. Entre el 1917 i el 1924, havia sorgit a Holanda un moviment artístic conegut com a neoplasticisme, que es difonia a través de la revista *De Stijl*, des del qual es proposava una nova ordenació geomètrica del món, basada en línies verticals i horitzontals i en els colors elementals. Entre els pintors més coneguts d'aquest moviment hi havia Theo van Doesburg i Piet Mondrian. Justament el primer va ser un dels fundadors, l'any 1930, del grup Art Concret, que seguint l'estètica neoplasticista propugnava un art universal i abstracte que es guiés pels criteris d'un art «concret» estrictament geomètric. El grup va sorgir com a oposició a Cercle et Carré, grup que va ser fundat el 1929 a París per Michel Seuphor i Joaquim Torres-Garcia, per a desenvolupar i promocionar l'àmbit de l'art abstracte, entès en un sentit més ampli i que incloïa membres com ara Vassili Kandinsky, Kurt Schwitters o Anton Pevsner. El 15 de març de 1930 va aparèixer la revista del grup, *Cercle et Carré*, i del 18 d'abril al dia 1 de maig de 1930 es va fer la primera exposició a la Galerie 23, amb una conferència de Torres-Garcia en la qual es defensava una fusió entre el cubisme, el surrealisme i el neoplasticisme. LBMC, 352. Aquest grup va ser ràpidament integrat en el grup Abstraction-Création, creat a París el 1931, per contrarestar la influència del surrealisme, però també, com a conseqüència del fracàs dels altres dos grups anteriorment citats. Des d'aquest grup es va intentar fomentar un art no figuratiu d'una manera més oberta, cosa que explica que en formessin part artistes com Jean Hélion, Auguste Herbin, Georges Vantongerloo, Hans Arp, Kandinsky o Mondrian. A finals dels anys quaranta, Miró va explicar a Lee que havia refusat formar part d'una exposició organitzada pel grup Abstraction-Création a París, perquè els seus objectius eren massa limitats. Lee, «Interview with Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 201. A Duthuit, a finals dels anys trenta ja li havia manifestat l'absurditat del terme «abstracció-abstracció», com si el contingut d'un quadre no correspongués a una representació concreta de la ment. Duthuit, «Où allez-vous Miró?», dins *Selected Writings and Interviews*, 150-151. Tal com explica Rowell a les notes, Miró en realitat es devia referir al grup Abstraction-Création. Rowell, *Selected Writings and Interviews*, 315, 21, nota 3. Pel que fa a l'àmbit català, Gasch, el dia 11 d'abril de 1929 publicaria un article a *La Veu de Catalunya*, en el qual reflexionava sobre si l'art havia de representar quelcom. Aquest article de Gasch apareixia al costat del que J. Torres-Garcia dedicava a Theo van Doesburg. Sebastià Gasch, «Representació», *La Veu de Catalunya*, 11 d'abril de 1929, 4, dins Minguet, *Ecrits d'art i d'avantguarda*, 114-115; Joaquim Torres-Garcia, «Del veritable ambient de París: Theo van Doesburg», *La Veu de Catalunya*, 11 d'abril de 1929, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264105&interno=S&posicion=1](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264105&interno=S&posicion=1).

<sup>6</sup>Carl Einstein, Carl Einstein a Joan Miró, París, 30 de gener de 1929, París, citat a LBMC, 341.

<sup>7</sup>Miró va respondre: «Incontestablement, pour aboutir à une action, il faut toujours un effort collectif. Néanmoins, je suis persuadé que les individus avec une forte ou excessive personnalité, malade peut-être, fatale si vous le voulez, ceci n'est pas à discuter, ne pourront jamais se soumettre à la discipline de caserne qu'une action commune exige à tout prix.» (Incontestablement, per a triomfar en una acció, sempre és necessari un esforç col·lectiu. No obstant, estic convençut que els individus amb una forta o excessiva personalitat, potser malaltissa, fatal, si voleu, això no ho discutirem, no es podran sotmetre mai a la disciplina de caserna que una acció comuna exigeix inevitablement.) Joan Miró citat a LBMC, 341. La resposta va ser publicada a «Déclaration», en el número especial dedicat al surrealisme «Surréalisme en 1929» de la revista *Variétés* (juny 1929): 11. Vegeu també Rowell, *Selected Writings and Interviews*, 117-118, on s'hi pot trobar la versió en anglès del text enviat per Breton i Aragon, així com la resposta de Joan Miró.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Surréalisme en 1929» que Breton i Aragon prepararan per a la revista belga *Variétés*, parla de l'assumpte i fa explícita la resposta que ha donat Miró, tot afegint: «Aquesta lletra no fou comentada i el seu signant no fou objecte de cap sanció. Joan Miró compta massa perquè els superrealistes s'atreveixin a immiscuir-se en els seus afers.»<sup>8</sup> Altres membres, com Masson, Desnos, Bataille o Leiris seran més clars i expressaran la seva disconformitat, tal com farà el darrer, que el 19 de febrer, hi trenca de manera definitiva.<sup>9</sup> Però l'interès per Miró cada vegada és més gran, i mentre a Vilafranca del Penedès, aquell mes de febrer, la revista d'avantguarda *Hèlix* s'estrena amb un número dedicat a ell,<sup>10</sup> el seu principal col·leccionista a Bèlgica, René Gaffé, li escriu una carta en la qual li expressa el seu desig de dedicar-li un llibre.<sup>11</sup>



8.1. Joan Miró. Sense títol (1929)

Miró, tal com explica en una carta a Gasch el 22 de febrer, no té gaire temps lliure: «El gènere de vida que porto actualment, molt treball i atracció per tot lo que la vida té de manifestació vital m'impossibilita casibé de concentra-me en altres activitats i fins em fa negligir els deures d'amistat. Perdoni doncs.»<sup>12</sup> Calder en la seva autobiografia explica que a començaments de 1929, Miró estava interessat en tenir una vida social intensa i en mantenir-se en forma. Per això anaven al gimnàs a fer

<sup>8</sup>Sebastià Gasch, «Revistes», *La Veu de Catalunya*, 5 de juliol de 1929, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264397](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264397).

<sup>9</sup>LBMC, 341. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 423-426.

<sup>10</sup>Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 66-67. Ramon Masoliver, director de la publicació, havia enviat una carta a Miró a finals de 1928 en la qual li anunciava l'aparició de la revista. Vegeu també Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 224-225.

<sup>11</sup>René Gaffé, René Gaffé a Joan Miró, Brussel·les, 21 de febrer de 1929, citat a LBMC, 342.

<sup>12</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 22 de febrer de 1929, dins *Epistolari*, 385, nota 10-11. En aquesta carta Miró fa referència a un número de combat de *L'Amic de les arts* que havia d'aparèixer després que la publicació s'estrangués en el número 30 del 31 de desembre de 1928. Dalí va tenir la iniciativa de fer una revista amb el mateix nom però amb un contingut més extrem. El número de combat serà el 31 i apareixerà el 31 de març de 1929.

boxa, i Miró volia conèixer noies americanes i aprendre a ballar.<sup>13</sup> De ben segur, també, que des del gener està immers en aquella segona part del combat que tal com li havia dit a Loeb, seria tan dura com la primera. El procés per realitzar aquells quatre *Portraits imaginaires*, serà igual que aquell que havia fet servir amb els *Intérieurs hollandais*, és a dir, diversos esbossos que van allunyant-se cada vegada més de l'aparença de l'obra inicial i un últim dibuix disposat sobre fons quadriculat, força pròxim a l'obra final.<sup>14</sup>

Miró comença amb el *Portrait de Mistress Mills en 1750* basat en la fotografia d'un gravat de T. R. Smith a partir del *Portrait of Mistress Mills* de George Engleheart, en el qual el barret i la part superior del vestit de la dona es fonen en un verd llampant que contrasta vivament amb el groc del fons el qual sembla situar la figura en un paisatge, més que no pas en un interior.<sup>15</sup> Després, el *Portrait d'une dame en 1820*, segons Dupin, realitzat a partir d'una obra de John Constable. En aquest retrat, l'artista també pinta un fons groc, tot i que lleugerament més apagat per no confondre's amb el color del vestit. Com en l'obra anterior, el procés d'elisió, reducció i distorsió ha sigut considerable si es tenen en compte els dibuixos preparatoris, cada vegada més allunyats d'aquella dama representada pel pintor anglès.<sup>16</sup> En un dels dibuixos preparatoris, l'artista hi escriu: «molt realista»,<sup>17</sup> indicant que calia treballar més per allunyar-lo de la realitat, i és que si es comparen els dos retrats, –i tot i que és evident que la manera de presentar les dues dames, és semblant–, en la primera hi ha alguns petits detalls que l'humanitzen, com ara aquell ornament dels cabells que sembla un estel, o els arets negres a l'orella, al coll i al braç, que poden ser joies, que en canvi ja no apareixen en la segona dama, que sembla ben bé un gall que crida tot esgarriat. L'artista ha encarat el simulacre de la sèrie anterior cap a les dones, ja que només així podria entendre aquells éssers que eren, allora, Déu disfressat de Diable, i el Diable disfressat de Déu. I és que malgrat que aquella sexualitat, la del desig que calia alliberar, cada vegada es veia més compromesa, tant pel límit, com pel simulacre, Miró continuava reconeixent-se com a subjecte de desig justament a través de l'existència d'aquelles dones que li servien de mirall.

<sup>13</sup>Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures*, 96.

<sup>14</sup>DLP1 núms. 309-312, 228-231; DLP1 núm. 304-306, 222-225.

<sup>15</sup>DLP1 núm. 312, 231. Vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 243-245. Pel que fa a l'obra original es tracta de John Raphael Smith, *Mrs. Mills*, a partir del *Portrait of Mrs. Mill* de George Engleheart, 1786, gravat a la manera negra sobre paper verjurat, 34, 8 × 24 cm. (paper) i 24,6 × 20,3 cm. (imatge), The British Museum, Londres, reproduïda a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*: 243.

<sup>16</sup>DLP1 núm. 310, 229. Vegeu MOJM núms. 443-449, 121-122 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 141-143. Segons explica Umland va ser Dupin qui va relacionar aquesta obra de Miró amb Constable, a partir d'un article de Sweeney, malgrat que Miró va dir que era un retrat començat del natural. Anne Umland, «Dutch Interiors and Imaginary Portraits», dins *Painting and Anti-Painting*, 57-58.

<sup>17</sup>MOJM núm. 443, 121. Correspon al dibuix FJM 959, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Original en francès: «très réaliste.»



8.2. Joan Miró. *Portrait de Mistress Mills en 1750* (1929)



8.3. Joan Miró. *Portrait d'une dame en 1820* (1929)

Ben diferent és el punt de partida per al *Portrait de la Reine Louise de Prusse*, per al qual l'artista parteix d'un anunci d'un motor dièsel Junkers. I es que si bé en algunes obres anteriors, les persones esdevenien màquines, ara les màquines acabaven esdevenint persones, tal com es pot veure resseguint els dibuixos preparatoris que va fer per a aquesta obra.<sup>18</sup> Gimferrer assenyala la importància de l'anunci que hi ha just al costat d'aquest del motor, en el qual s'hi representa un coll de camisa amb una llaçada, que hauria pogut servir de font d'inspiració per als braços-bust de la reina.<sup>19</sup> També és interessant veure la semblança de la reina amb una obra que Miró va fer el 1927, en la qual s'hi representava el que semblava una figura d'una ballarina, amb una faldilla blanca, el cap vermell i els braços, un de color verd i l'altre de color de groc, formant un cercle al voltant del cap.<sup>20</sup> Aquella pintura Miró l'havia fet quan festejava amb Maria Pilar Tey i potser per això entre la ballarina i el cognom de l'artista hi havia una flama groga i vermella. Però, Miró ja havia assassinat les ballarines, i ara, reapareixia una reina amb uns braços en forma de cor d'un color ben negre.

A Chevalier li va dir que en el *Portrait d'une dame en 1820* i en el *Portrait de la Reine Louise de Prusse*, havia lluitat amb les formes descriptives i abstractes i amb l'ambigüitat del significat que

<sup>18</sup>DLP1 núm. 309, 228. Vegeu Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 246-253, on a més dels dibuixos preparatoris, també s'inclouen les reelaboracions del tema de 1941, de 1942, de 1945-46 i de 1966. Vegeu també MOJM núms. 427-442, 118-121 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 144-149.

<sup>19</sup>Gimferrer, *Les arrels de Miró*. 144. Miró va escriure sobre un d'aquests anuncis: «Per la / Reina // Per la Reina.» MOJM núm. 427, 118. Correspon a FJM 943, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>20</sup>DLP1 núm. 283, 210.

sorgia d'aquest conflicte, per tal de poder descobrir la forma mare.<sup>21</sup> Per això havia escrit en un dels dibuixos preparatoris: «molt concentrat / l'esperit pur / res de pintura!»,<sup>22</sup> i més avall en el mateix dibuix: «però molt / ric com / color / matèria preciosa / molt ben pintat.»<sup>23</sup> A Picon li va aclarir el sentit d'aquestes inscripcions contradictòries: «Vaig rectificar la primera anotació. L'endemà o potser el mateix dia, em contradeia: ja es veu com el traçat del llapis no és el mateix. Malgrat tot, de la primera idea, alguna cosa en queda: he fet pintura, però sense les seves característiques, sense els seus artificis!»<sup>24</sup> En aquest retrat, i a diferència dels dos anteriors, la figura, tot i ser una reina, és quasi bé insignificant. Així, mateix, si des dels *Interieurs* i fins als dos primers retrats, Miró havia resseguit justament el moment històric en el qual s'anava desplegant un dispositiu de sexualitat que es centrava cada vegada més en la família, i que havia sorgit d'aquella necessitat de «posar en discurs» el sexe que havia acabat desembocant en les quatre figures que el configurarien, entre elles, la de la dona burgesa ociosa que ara senyorejava en aquells retrats, de cop, amb aquell quadre inspirat en un motor i un coll de camisa, i com si es tractés d'un punt d'inflexió, Miró aparcava aquella necessitat d'ensenyar la «contaminació» associada al simulacre, tot allunyant-se del recurs paròdic.<sup>25</sup> Que aquesta obra és especial ho demostra un retorn continuat al tema; entre el 1941 i el 1942, entre el 1945 i el 1946, el 1966, i fins i tot més endavant, tal com li va confessar a Raillard: «no fa gaire, fa potser un mes, vaig tenir noves idees per a “La reina Lluïsa de Prússia”. Al cap de tants anys, no sé pas per què em va venir al pensament. He fet uns croquis, em sembla que esdevindrà una gran tela.»<sup>26</sup>

Gasch, l'1 de març havia publicat un article sobre Miró a la *Gasetta de les arts*, en el qual, fent referència al psicòleg i psiquiatra suís Carl Gustav Jung, i també al psicòleg alemany Ernst Kretschmer, dividia als artistes en extravertits o «ciclotímics», i en intravertits o «esquizotímics»: «El primer és aquell qui atorga a la imitació una importància capital, aquell qui o pot desprendre's de la tutela abassegadora de l'objecte, i que no sap evadir-se de la realitat que l'envolta. El segon és aquell qui ens dóna la realitat després de passar pel sedàs del seu món interior, la realitat transformada després de travessar la seva ànima, el resultat de les reaccions del seu jo en trobar-se en front de la realitat, o siguin les ressonàncies del seu món intern en xocar amb el món extern.»<sup>27</sup> I

<sup>21</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 266.

<sup>22</sup>MOJM núm. 439, 120. Correspon a FJM 957, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Original en francès: «très concentré / l'esprit pur / pas de peinture!»

<sup>23</sup>*Ibid.* Original en francès: «mais très / riche comme / couleur / matière précieuse / très bien peint.»

<sup>24</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 59.

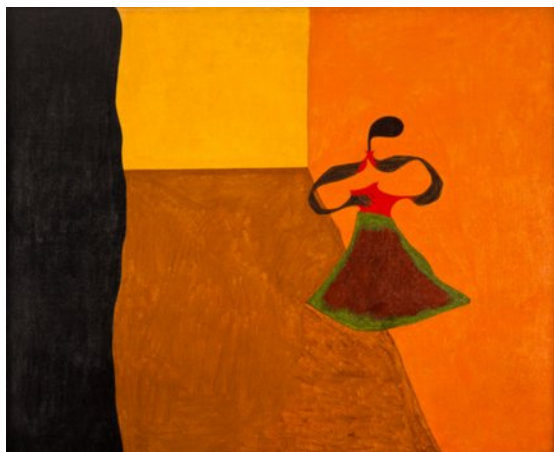
<sup>25</sup>Foucault, *La voluntad de saber*, 62-66.

<sup>26</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 34.

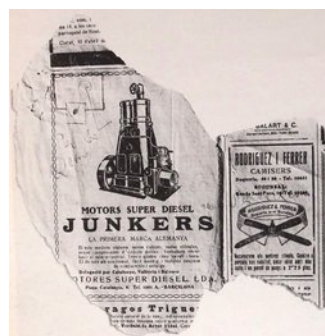
<sup>27</sup>Sebastià Gasch, «Joan Miró», *Gasetta de les arts*, núm. 7 (1 de març de 1929): 68, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1210007&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1210007&posicion=2).

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

fent referència a Maritain, –aquell Maritain del qual Ràfols li havia donat l'adreça a Miró, que deia que l'home no podia prescindir totalment de les coses–, així com a un objectivisme recolzat en Baudelaire segons el qual l'essència de les coses era la seva verdadera realitat, conclouïa: «Miró ha descobert el resplendor espiritual en la cosa real. Llavors s'apropia aquesta cosa, la instal·la en el seu esperit, la treballa, la poleix, la deforma, la transfigura, per a fixar-la en les seves obres, tota ella resplendent d'aquell esperit que s'amaga darrera les aparences materials, i que l'artista ha pressentit, o millor dit intuït, en la cosa real abans de començar la seva obra. / És, podríem dir, una fusió de l'objectivisme i del subjectivisme, que Joan Miró, l'únic a la nostra època, realitza plenament, purament i intensament.»<sup>28</sup>



8.4. Joan Miró. *Portrait de la Reine Louise de Prusse* (1929)



8.5. Retall de diari amb anuncis. Punt de partida de *Portrait de la Reine Louise de Prusse* (1929)

I efectivament, així era, perquè en aquelles obres hi havia un treball amb si mateix que tenia a veure amb com Miró «intuïa» aquella essència d'unes dones, que fins al moment, l'havien fet patir molt. Però les coses havien de canviar ben aviat, i és que en aquella carta a Gasch de finals de febrer també li expressava les seves intencions de passar uns dies a Barcelona a finals de març, unes intencions que li reitera en la carta del 13 de març, en la qual li explica que el dia anterior havia conegut a en Buñuel, «que és un home simpatiquíssim i molt interessant», i en la qual li proposa trobar-se el dia 22 de març a les deu de la nit al Colón, si pot ser, també amb en Prats i en Ràfols.<sup>29</sup> El 13 de març també escriu a Dalí, dient-li que ha conegut al seu amic Buñuel, però aconsellant-li

<sup>28</sup>*Ibid.*, 68-69. Vegeu II, cap. 7, nota 81.

<sup>29</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 22 de febrer de 1929, dins *Epistolari*, 385; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 13 de març de 1929, dins *Epistolari*, 386, nota 17-19. Buñuel era a París pel rodatge d'*Un chien andalou*, el guió de la qual havia escrit amb Dalí aquell mateix gener a Cadaqués.

que, sobretot, abans de fer una exposició a París, és millor que s'hi estigui un temps per tal de preparar el terreny: «Penseu que en el país del bon sens, i de la belle prudence no es decideixen en dir si és mascle o femella fins després d'haver-li vist el darrera, com fan els pagesos a casa nostra per por de no deixar-se enredar (!).»<sup>30</sup> A París, però, la cosa està moguda, el dia 11, Miró havia participat en la reunió al Bar du Château on els membres de *La Révolution surréaliste*, de *Le Grand Jeu* i de *Philosophies* són convocats i durant la qual es revisen i comenten les respostes rebudes a la carta enviada per Breton i Aragon. En aquesta reunió, Miró, Arp i Desnos es defensen de tota submissió a una disciplina col·lectiva, mentre que la resta donen ple suport a Breton i Aragon.<sup>31</sup>

El motiu de l'anada de Miró a Barcelona és el casament del seu cosí segon Enric Juncosa, a Palma aquell mes de març. I és en aquella estada a Palma que les coses comencen a canviar, no sense la intervenció, val a dir, de la seva mare i la seva germana. Allà hi troba la germana del nuvi, la seva cosina segona, Pilar, el promès de la qual s'havia mort de tuberculosi.<sup>32</sup> Lluís Juncosa explica en les seves memòries inèdites com Miró i la seva mare van passar una quinzena de dies a casa seva, i de la impressió que els va fer, a ell i al seu germà Àngel, descobrir que l'artista es dedicava a fer esport quan es llevava cada matí: «Aquí va ser quan vam començar a considerar que en Joan era una mica estrany. Després vaig saber que havia vingut perquè la seva mare l'havia enviat per conèixer la Pilar perquè festejava Pilar Tey, que era d'una família molt coneguda a Barcelona, molt intel·ligent, molt culta i molt dominant.»<sup>33</sup> La mateixa Pilar Juncosa en va parlar a Cristina Ros en una entrevista per a *La Vanguardia*: «El conec de tota la vida. La meua mare i la seva eren com germanes i la meua estimava en Joan com un fill. El dia del casament del meu germà Enric, a la primavera de 1929, va venir en Joan a Mallorca. Feia temps que no el veia, ell vivia a París i en aquell moment havia estat en els Països Baixos, on acabava de pintar “Intérieur hollandais”. Jo esperava que vingués ja gran,

---

<sup>30</sup>Joan Miró, Joan Miró a Salvador Dalí, París, 13 de març de 1929, dins *Epistolari*, 387, nota 4. Miró responia a una carta que Dalí li havia enviat el 2 de febrer, en la qual li explicava que tenia obra nova i que volia fer una exposició a París.

<sup>31</sup>L BMC, 343; Massot, *Joan Miró*, 425-426. Gasch en el seu article del 5 de juliol va escriure: «No cal dir que, en una reunió que seguí la recepció d'aquestes lletres, tots aquests individualistes foren conscienciosament esbroncats, ridiculitzats i excomunicats.» Gasch, «Revistes», 4.

<sup>32</sup>Massot, *Joan Miró*, 447. Massot explica que la ruptura del compromís amb Maria Pilar Tey va mobilitzar les dones de la família, i que la mare i la germana de Miró van pensar en la seva cosina segona, Pilar, el promès de la qual, Gregori Rosselló, acabava de morir de tuberculosi. L'autor també fa referència a l'anècdota que en el casament de la germana de Miró amb Jaume Galobart, l'artista i Pilar havien de seure junts, però que ell, en saber que estava promesa, va canviar el protocol i va seure a la taula del capellà. A Massot, *Joan Miró*, 454, s'hi reproduceix una fotografia de Pilar Juncosa de l'any 1922, any en què es va casar la germana de Miró.

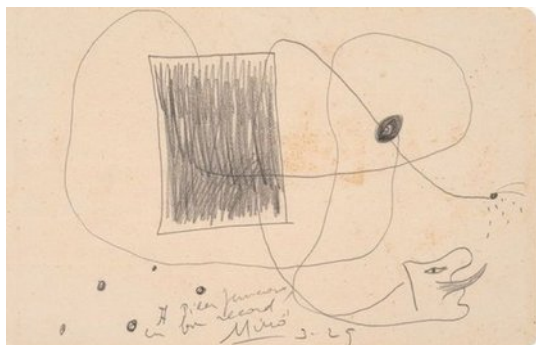
<sup>33</sup>Lluís Juncosa citat a Massot, *Joan Miró*, 450-451.



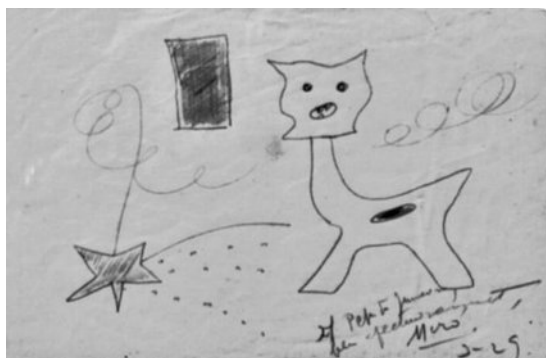
## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

amb barba o alguna cosa així, pensa que ell era més de deu anys més gran que jo, però per contra, el vaig trobar molt jove i ben plantat.»<sup>34</sup>

Aquell mes de març, Miró fa un dibuix per a ella i un altre per a Pepita Juncosa.<sup>35</sup> Potser també és en aquella època que fa un dibuix en el qual hi ha inscrit: «a Barcelona / La Publicitat», i en el qual s'hi representa un personatge amb un cap enorme en forma de mongeta, que du bigoti i té una mirada un xic malèvola, de cos filiforme i acabat en una mena d'extremitat, –que tant podia servir de peu com de mà–, i plena d'una mena de venes-arrels, que únicament està acompanyat d'una mena de núvol que ben bé podria ser el fum de la cigarreta que sembla que s'està fumant.<sup>36</sup> Pel que fa al dibuix dedicat a la Pilar, és un garbuix de línies corbes amb un quadrat fosc al centre i un punt que podria ser un ull, en el qual no hi falten, ni la cara amb un bigoti que sembla, alhora, l'acabament d'una mà, ni aquell punt del qual surten guspieres. El dedicat a la Pepita està protagonitzat per un petit animal, potser una joguina, acompanyat del mateix quadrat que hi ha en el dibuix de la Pilar, i també d'una estrella de la qual surten guspieres. Són dibuixos que connecten força amb aquell del gener i que s'assemblen a aquells que feia quan estava enamorat.



8.6. Joan Miró. Dibuix dedicat a Pilar Juncosa (1929)



8.7. Joan Miró. Dibuix dedicat a Pepita Juncosa (1929)

A Loeb en una carta enviada des de Barcelona el 31 de març, li escriu: «A Palma, he vist una processó tan emotiva com una tela del Greco i dones amb els ulls fulgurants. Ahir a la nit, vaig

<sup>34</sup>Cristina Ros, «Entrevista a Pilar Juncosa», *La Vanguardia*, 20 de desembre de 1992, 57, citada en català a Massot, *Joan Miró*, 452-453. Aquesta entrevista es va fer amb relació a la creació de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

<sup>35</sup>DLD1 núms. 264-265, 134.

<sup>36</sup>DLD1 núm. 263, 134.

explorar el barri viciós de Barcelona, que m'agrada més que el port d'Anvers. En definitiva,estic molt ben disposat per enfrontar-me amb l'amant de Rafael.»<sup>37</sup> Es fàcil imaginar aquesta visita pel que escriu Gasch en un article del juliol d'aquell mateix any a *La Veu de Catalunya*, titulat «Coses vives»:

Barataria tots els quilòmetres de pintura morta pel misteriós petit aparador de farmàcia de l'Arc del Teatre, per l'al·lucinant rètol lluminós d'una pensió del carrer de l'Est, per les «bouleversantes» pintures que decoren les parets d'una taverna del carrer de Migdia, per la tràgica entrada –terrible– d'una casa del carrer del Cid. Totes aquestes meravelles insignificants, que descobrim emocionats – Joan Miró i jo– en les nostres freqüents excursions pel districte cinquè molt més impressionant que certs itineraris, podrits d'arqueologia morta. Meravelles insignificants, vertadera fisonomia del districte cinquè. Meravelles insignificants, d'una banalitat obsessionant, que no saben veure els Carcò indígenes, assedegats de pintoresc superficial i d'obsenitat detonant.<sup>38</sup>

En la carta a Loeb, Miró fa referència a *La Fornarina*, el retrat que Rafael va pintar entre el 1518 i el 1519, i en el qual el pintor hauria representat a la seva amant Margherita Luti, que era filla d'un forner. Miró li va explicar a Raillard: «En canvi vaig tenir la idea de “La fornarina” al Louvre, en veure “La Fornarina” de Rafael. Vaig partir de la forma del cos. Sí. Vaig esborrar-ne la mirada, el rostre; però en vaig fer una construcció que és com un gran fresc.»<sup>39</sup> El procediment que utilitza Miró és com el que ha utilitzat en els anteriors retrats, una corrua d'esbossos i un dibuix final sobre quadrícula força semblant a l'obra final.<sup>40</sup> En un dels dibuixos preparatoris hi inscriu: «pensant massa / en les meves coses / precedents // massa realista / encara.»<sup>41</sup> En aquest dibuix hi apareix una mena de capa tota plena de ratlles, punts i petites plomes, que recobreix els pits de la noia, –al descobert en l'obra inicial i també en un dels esbossos–.<sup>42</sup> Aquesta capa té una vora prop del coll on l'artista hi ha dibuixat elements com una escala, mitja lluna, un sol-aranya, una rodona, quelcom

<sup>37</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Barcelona, 31 de març de 1929, citat a LBMC, 343. Original en francès: «À Palma, j'ai vu une procession aussi émouvante qu'une toile du Greco et des femmes avec des yeux foudroyants. J'ai exploré hier soir le quartier vicieux de Barcelone, que j'aime mieux que le port d'Anvers. En somme je suis très bien disposé pour être aux prises avec la maîtresse de Raphaël.»

<sup>38</sup>Sebastià Gasch, «Coses vives», *La Veu de Catalunya*, 18 de juliol de 1929, 4, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 161.

<sup>39</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 134. Pel que fa a l'obra es tracta de Raffaello Sanzio, *La Fornarina*, 1518-1519, oli sobre fusta, 85 × 60 cm., Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, reproduïda a Muriel Segal, *Painted Ladies: Models of the Great Artists* (Nova York: Stein and Day, 1972), 38.

<sup>40</sup>DLP1 núm. 311, 230. Vegeu també MOJM núms. 450-454, 122-123, Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 150-153. i de la Beaumelle, *La Naissance du Monde*, 228, fig. 148. Aquesta darrera referència correspon al dibuix preparatori que Miró va dedicar a Pierre Loeb el juny de 1929.

<sup>41</sup>MOJM núm. 453, 122. Correspon a FJM 970, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Original en francès: «trop en pensant / en mes choses / précédentes // trop réaliste / encore.»

<sup>42</sup>MOJM núm. 451, 122. Correspon a FJM 968, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

semblant a un volcà i una forma que recorda a un petit animal—. Just a sota d'aquesta banda hi ha la inscripció relacionada amb allò de pensar en les seves coses anteriors; l'altra, la que té a veure amb el fet que encara és massa realista, està ubicada just a sota del que sembla un braç i una mà. En un altre dels dibuixos preparatoris que Miró va dedicar a Loeb, el juny de 1929, tot posant la dedicatòria i la data sobre un dels pits, s'hi poden trobar encara més inscripcions distribuïdes per tot el dibuix: «dibuix poètic / però més fort / molt brutal / molt sobri / molt monumental / Molt vague / molt potent sobretot / colors molt foscos / però molt apujats / molt fort i molt pur / cap anècdota.»<sup>43</sup>



8.8. Joan Miró. Dibuix preparatori per a *La Fornarina* dedicat a Pierre Loeb (1929)



8.9. Joan Miró. *La Fornarina* (1929)

Justament el 31 de març, el mateix dia que Miró escriu a Loeb, apareix el darrer número de *L'Amic de les arts*, el 31, a càrrec de Dalí, en què hi publica textos com «L'alliberament dels dits», o aquell altre en què parla sobre els objectes onírics proposats per Breton, fent evident així, la seva connexió amb el pensament surrealista.<sup>44</sup> En aquest número Gasch hi publica l'article «Vers la supressió de l'art», que acaba de la següent manera: «Cal acceptar Le Corbusier, de la mateixa manera que acceptem les obres de Miró, Picasso i Dalí, que contribueixen amb llurs realitzacions anti-

<sup>43</sup>de la Beaumelle, *La Naissance du Monde*, 228, fig. 148. Vegeu també Laugier, «Notices des œuvres», 394, fig. 148. Original en francès: «dessin poétique / mais plus fort / très brutal / très dépouillé / très monumental / Très sourd / très puissant surtout / couleurs très sombres / mais très puissantes / très fort et très pur / pas d'anecdote.»

<sup>44</sup>Salvador Dalí, «L'alliberament dels dits», *L'Amic de les arts*, núm. 31 (31 de març de 1929): 6-7; Salvador Dalí, «Revista de tendències anti-artístiques: Els objectes surrealistes, els objectes onírics», *L'Amic de les arts*, núm. 31 (31 de març de 1929): 10, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002285](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002285).

pictòriques a l'assassinat de la pintura, i preparen la seva substitució per una activitat, encara difícil de fixar, però evidentment més en consonància amb les necessitats de la nostra època. / Vivim una època meravellosament antiartística.»<sup>45</sup> Però Miró està enfeinat, i a començaments de maig, encara no ha pogut llegir ni la *Gasete de les arts* ni *L'Amic de les arts* que Gasch li havia fet arribar, tal i com ell mateix explica en una carta escrita el dia 2.<sup>46</sup> Participa en l'exposició «Pintores y escultores españoles residentes en París» que es celebra als Jardins botànics de Madrid, del 20 al 25 de març, i també a l'«Exposition de peintres et sculpteurs contemporains» de la Galerie Jeanne Bucher, al costat de Picasso, Braque, Gris, Ernst o Marcoussis. També, el músic Georges Antheil, o més concretament la seva esposa, li reitera el desig que té el músic de fer un ballet amb ell.<sup>47</sup>

Així mateix, falta poc per inaugurar l'exposició individual que ha organitzat Loeb a Le Centaure de Brussel·les, des del dia 11 fins al 23 de maig, de la qual l'artista també parla a Gasch en aquesta carta. Un altre tema que li menciona és la revista *Documents*, que ha aparegut el mes d'abril promoguda per Bataille, Einstein i Rivière, i al voltant de la qual s'han reagrupat alguns dels dissidents del grup surrealista, com ara Desnos, Leiris, Masson o Limbour.<sup>48</sup> Li suggereix que si no li fan arribar la revista, que hi escrigui, i que ja que ha de sopar amb Einstein pròximament, aprofitarà per parlar-li d'ell. També li menciona un fet força important, la compra del *Chien aboyant à la lune* per part de la Gallery of Living Art de Nova York, que passarà a ser la primera obra adquirida per una col·lecció nord-americana.<sup>49</sup>

Miró havia tornat a París abans del 5 d'abril, segons indiquen les postals enviades a Ràfols i Ferrà, escrites justament en aquesta data.<sup>50</sup> No es pot saber si aquell dibuix dedicat a la Wendy aquell mes

<sup>45</sup>Sebastià Gasch, «Vers la supressió de l'art», *L'Amic de les arts*, núm. 31 (31 de març de 1929): 3, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002285](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002285).

<sup>46</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 2 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 392.

<sup>47</sup>L BMC, 343. Böske Antheil, Böske Antheil a Joan Miró, 20 de març de 1929, citada a L BMC, 375, nota 8 (1929). En aquesta carta, Böske li diu que creuen que és el millor pintor del moment, que li agradaria veure en què treballa i que el seu marit encara pensa en el projecte del ballet.

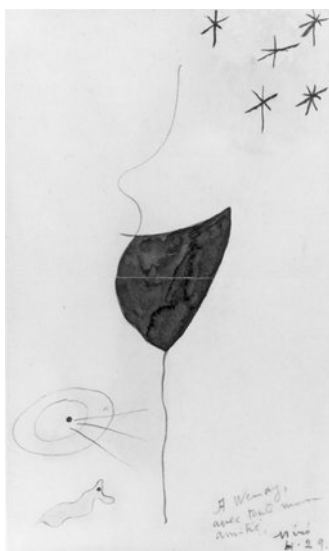
<sup>48</sup>L BMC, 343. Es tracta de l'exposició «Miró» a Le Centaure de Brussel·les, des del dia 11 fins al 23 de maig. Vegeu també Debaene, «Les surréalistes et le musée d'ethnographie», 71-94, pfs. 14-28 i Massot, *Joan Miró*, 426-430.

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 2 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 392, A. E. Gallatin, director de la Gallery of Living Art de Nova York, havia comprat aquell març el *Chien aboyant à la lune* (DLP1 núm. 222, 168-169). L BMC, 342-343. Gasch, en un article publicat a *La Veu de Catalunya* el 12 de juliol de 1929, fa referència a un article escrit per Henry McBride, soci de Gallatin, al *The Dial* de Nova York, en el qual aquest explicava que havia viatjat a París mogut pel seu interès per l'obra de Miró i mencionava les obres que havia pogut veure a la Galerie Pierre, entre les quals hi havia *Chien aboyant à la lune*. Sebastià Gasch, «Expansió catalana», *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1929, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264421](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264421). Gasch tornaria a fer referència a McBride i a l'article de *The Dial* en un article del desembre a *La Publicitat*. Sebastià Gasch, «Constatacions», *La Publicitat*, 28 de desembre de 1929, 5, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 124-129.

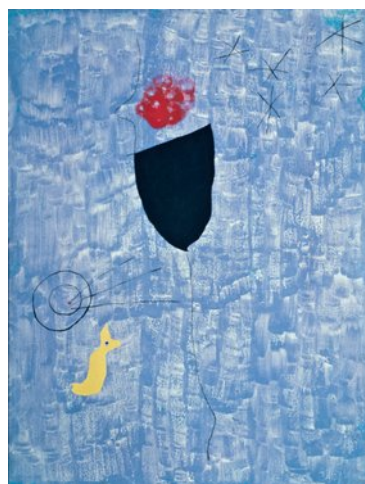
<sup>50</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 5 d'abril de 1929, dins *Epistolari*, 388; Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, París, 5 d'abril de 1929, dins *Epistolari*, 389. En la postal a Ràfols, Miró explica que ha rebut una nota

## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

d'abril, el va fer a París, o era molt anterior, ja que és quasi bé idèntic que una pintura de 1927 coneguda com *L'Archeur*, però el cert és que anava en la mateixa línia que aquells que havia fet al març.<sup>51</sup> Dalí fa cas del seu consell i va a París. El dia 8 es troba amb Miró, segons aquest darrer li explica en una carta a Gasch del dia 9: «Ahir vaig estar amb en Dalí, i ja ens vam posar amb feina, ben diferentment dels nostres il·lustres compatriotes que es passen la vida aquí fent el pagés.»<sup>52</sup> I afegeix: «Tinc la neta impressió que en Dalí ha arribat en molt bon moment aquí, i que foradarà, lo que serà un motiu més per a empenyar als dits compatriotes.»<sup>53</sup> L'endemà d'aquesta carta, ell i Dalí li envien una postal, saludant-lo.<sup>54</sup> Miró va per feina, i durant aquesta estada en la qual Dalí s'incorpora al rodatge d'*Un chien andalou*, li presenta a Arp, Paul i Gala Éluard, Ernst, Magritte, Tzara, André Breton, i també al marxant belga Camille Goemans, que aquell mateix novembre li organitzarà la seva primera exposició a París, a la Galerie Le Centaure.<sup>55</sup>



**8.10.** Joan Miró. Dibuix dedicat a Wendy (1929)



**8.11.** Joan Miró. Peinture (*L'Archeur*) (1927)

de Maritain sol·licitant-li una visita. Vegeu II, cap. 7, nota 81.

<sup>51</sup>DLD1 núm. 266, 135; DLP1 núm. 249, 188-189.

<sup>52</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 9 d'abril de 1929, dins *Epistolari*, 390. Vegeu també Massot, Joan Miró, 434-440.

<sup>53</sup>*Ibid.*

<sup>54</sup>Joan Miró i Salvador Dalí, Joan Miró i Salvador Dalí a Sebastià Gasch, París 10 abril 1929. dins *Epistolari*, 391

<sup>55</sup>LBCM, 343-344. La pel·lícula es va estrenar el 6 de juny de 1929 al Studio des Ursulines de París i és molt probable que Miró hi assistís. En una carta a Gasch del 2 de maig, Miró va escriure: «En Dalí esta, suposo, molt atrafegat amb París i el film.» Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 2 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 392, Gasch va parlar d'aquest film a l'article Sebastià Gasch, «Les obres recents de Salvador Dalí», *La Publicitat*, 16 de novembre de 1929, 5, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 116-123. Pel que fa a l'exposició, el pare de Dalí va escriure una carta a Miró el 17 de maig donant-li les gràcies per les gestions que havia fet per tal que el seu fill pogués exposar a París. Miró va respondre aquesta carta el 20 de maig de 1929 dient-li que tenia molta confiança en ell i que no havia de patir per en Goemans. També li assenyalava que tot i que els començaments eren difícils, l'important era estar ben llançat, tal com havia pogut aconseguir el seu fill. Joan Miró, Joan Miró a Salvador Dalí Cusí, París, 20 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 397.

Durant aquell mes d'abril Masson coneix Giacometti i el presenta a Desnos, Leiris, Limbour, Prévert, Queneau i molt probablement també a Miró, que assisteix a l'exposició que el seu antic veí té a la Galerie Simon.<sup>56</sup> Breton, mentrestant, el 18 d'abril li envia una carta des de Brussel·les, on ha anat amb Aragon i Éluard per preparar un número especial de la revista *Variétés* que es titularà «Surréalisme en 1929», demanant-li que participi en la seva il·lustració, –talment com ha fet també amb Arp i Ernst–, i explicant-li que hi publicaran les fotografies de les dues *Danseuses* que els havia regalat a ell i a Aragon. La carta acaba amb la confessió que li agradaria tenir el seu *Nu* de 1926 i que espera amb molta impaciència les seves «Reines».<sup>57</sup>

De l'11 al 24 de maig es fa l'exposició individual de Miró a la Galerie Le Centaure de Brussel·les, i l'artista va a la inauguració. Com a catàleg, el número 8 de la revista *Le Centaure* dedicat a ell.<sup>58</sup> És en aquest número que hi apareix un text de Waldemar George titulat «Miró et le Miracle ressuscité», en el qual l'autor l'allunya tant del surrealisme com de l'abstracció.<sup>59</sup> George, que compara l'art de Miró amb un sistema esotèric, escriu: «Miró obre el cercle infernal de la pintura moderna. Filant encara més prim, una vegada transgredits els límits convinguts de l'art, considerat com un aspecte fugaç o permanent del món de les aparences, ha girat cua, no per resseguir les seves passes, sinó per agafar el camí dels Argonautes.»<sup>60</sup> I afirma: «Missatger d'Orient, Miró representa en l'art del segle XX la ficció, el simbolisme ocult, l'impuls del pensament especulatiu. Pura empenta creativa, pura subjectivitat, la seva pintura apareix com un nou idioma format de paraules de doble o triple sentit, de paraules desviades de la seva necessitat, ajuntades lliurement, sense que cap vincle lògic hagi justificat la seva juxtaposició. Llenguatge irracional, mític i fabulós; l'art de Joan Miró comporta, malgrat tot, una ortografia, una sintaxi, una gramàtica que li són específiques. Un ritme latent supervisa el naixement d'aquests quadres-miratges, exvots poètics, encanteris

<sup>56</sup>L BMC, 343. Es tracta de l'exposició «Masson (peintures 1924-1929)», a la Galerie Simon de París, del 8 al 20 d'abril de 1929 i per a la qual, Georges Limbour va escriure un text.

<sup>57</sup>André Breton, André Breton a Joan Miró, París, 18 d'abril de 1929, citat a L BMC, 343-344. A L BMC, 344-345, fig. 1, s'hi reproduceix una imatge d'aquesta carta, i a 345, fig. 6, la pàgina de la revista en la qual apareixien els dos collages, *Portrait d'une danseuse* (FOS núm. 4, 29) i *Danseuse espagnole (au soulier de poupée)* (FOS núm. 2, 28). Pel que fa al nu, es referia a *Nu* (DLP1 núm. 219, 166).

<sup>58</sup>L BMC, 344. A L BMC, 345, fig. 2, s'hi reproduceix la tarja d'invitació a l'exposició de Miró a Le Centaure.

<sup>59</sup>Waldemar George, «Miró et le miracle ressuscité», *Le Centaure* 3, núm. 8 (1 de maig de 1929): 201-204, citat a L BMC, 344. A L BMC, 345, fig. 1, s'hi reproduceix la imatge de la primera pàgina de l'article. Waldemar George també va escriure un article en el qual feia una clara diferència entre l'art realitzat per bojos i la producció d'artistes com Miró. Waldemar George, «L'Art et la Folie», *La Presse*, 1 de juliol de 1929, 1, [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6033245/fl\\_image](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6033245/fl_image).

<sup>60</sup>George, «Miró et le miracle ressuscité», 344. Original en francès: «Miró ouvre le cercle infernal de la peinture moderne. Avant bouclé la boucle, ayant transgressé les limites convenues de l'art considéré comme un aspect fugace ou permanent du monde des apparences, il a fait demi-tour, non point pour revenir sur ses pas, mais pour prendre le chemin des Argonautes.»

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

transcrits per una ma de mestre.»<sup>61</sup> I és que «Miró desafia l'espai. L'evoca, el tanca en els quadres de les seves imatges líriques».<sup>62</sup> Però també realitza «obres bàrbares, que ressusciten un món elemental i un temps, en el qual els homes identificaven les forces de la natura amb els déus».<sup>63</sup> Això, quan no «gaudeix d'un plaer astut en presentar-nos, en forma de vivaris, aquell microcosmos del món o aquell món al revés, del qual entrega a les nostres meditacions, l'imaginari, el quadre hipotètic».<sup>64</sup> Comentari, aquest darrer, molt encertat si ho relacionem amb tot el ja dit sobre el simulacre.

Mentre és a Bèlgica, l'artista aprofita per tornar a visitar la ciutat d'Anvers, des d'on envia postals a Gasch, a Picasso i a Prats.<sup>65</sup> Allà hi ha el museu Steen, però també aquell port mencionat a Loeb en una carta en la qual l'artista parlava de *La Fornarina*.<sup>66</sup> El 16 de maig, Gasch, en l'article «Pintura neta i pintura bruta» de la revista *Mirador*, i tot fent referència a unes reflexions que el col·leccionista belga René Gaffé havia fet a *Cahiers de Belgique*, posa a Miró com a exemple de pintura neta: «Pintura neta és la de Miró, Pintura neta és la de Dalí. Pintura bruta, per contra, és la d'aquest, la d'aquell, la del de més enllà. Pintura bruta és la de tal, tal, tal i tal. Pintura bruta és la del paisatge boirós pintat a Olot pensant en Neuilly, és la de l'arbre que és una taca, la de la casa que és un gargot, la de la muntanya que és una massai informe...»<sup>67</sup> Justament, el 28 de maig Miró ja és a París, segons ho constata la carta que envia a Gasch, tot disculpant-se per no haver-li contestat les cartes enviades: «Etic fatigadíssim i sols dispo de temps material per a escriure a la meva mare. / Aviat ens veurem i parlarem ben llargament i forces vegades. / L'exposició a Brusel·les molt bé.»<sup>68</sup> Miró déu estar acabant les seves «Reines», però també té entre mans diversos projectes d'il·lustracions, com ara les litografies per a *L'Arbre des voyageurs* de Tzara, el frontispici per *Et les*

---

<sup>61</sup>*Ibid.* Original en francès: «Messenger de l'Orient, Miró représente dans l'art du XXe siècle la fiction, le symbolisme occulte, l'élan de la pensée spéculative. Pure poussée créatrice, pure subjectivité, sa peinture m'apparaît comme un nouvel idiome composé de vocables à double, à triple sens, de vocables détournés de leur nécessité, assemblés librement, sans qu'aucun lien logique n'ait justifié leur juxtaposition. Langage irrationnel, mythique et fabuleux, l'art de Joan Miró comporte néanmoins une orthographe, une syntaxe, une grammaire qui lui sont spécifiques. Un rythme latent préside à la naissance de ces tableaux-mirages, ex-voto poétiques, incantations transcrites d'une main de maître.»

<sup>62</sup>*Ibid.* Original en francès: «Miró défie l'espace. Il l'évoque, il l'enferme dans les cadres de ses images lyriques.»

<sup>63</sup>*Ibid.* Original en francès: «œuvres barbares qui ressuscitent un monde élémentaire et un temps, où les hommes identifiaient aux dieux les forces de la nature.»

<sup>64</sup>*Ibid.* Original en francès: «prend un malin plaisir à nous présenter sous forme de vivariums, ce microcosme du monde ou ce monde à l'envers, dont il livre à nos méditations l'imaginaire, l'hypothétique tableau.»

<sup>65</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Anvers, 13 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 394; Joan Miró, Joan Miró a Pablo Picasso, Anvers, 13 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 395; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Anvers, 13 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 396.

<sup>66</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Barcelona, 31 de març de 1929, *Vegeu II*, cap. 8, nota 37.

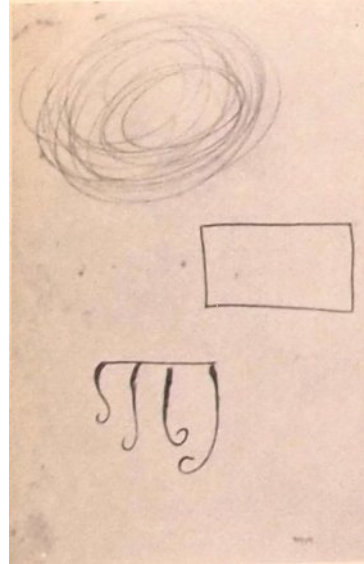
<sup>67</sup>Salvador Gasch, «Pintura neta i pintura bruta», *Mirador*, 16 de maig de 1929, 7. dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 163. Vegeu també René Gaffé, «Réflexions d'un collectionneur», *Cahiers de Belgique* 2, núm. 2 (febrer 1929): 55-64, citat a LBMC, 342.

<sup>68</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 28 de maig de 1929, dins *Epistolari*, 398.

*seins mouraient* de Benjamin Péret, i unes il·lustracions per a Desnos que finalment apareixeran publicades el 1974 a *Les Pénalités de l'Enfer ou les Nouvelles-Hébrides*.<sup>69</sup>



8.12. Joan Miró. *Le Comète* (1929)



8.13. Joan Miró. Dibuix preparatori de la litografia I de *L'Arbre des voyageurs* (1929)

Justament és a Desnos a qui, aquell mateix mes de maig, dedica el dibuix conegut com *Le Comète*, un garbuix de línies en forma de núvol, a l'interior del qual hi ha un punt negre força gros que contrasta amb una petita cara que també flota dins d'aquest núvol, i en el qual ja no apareix aquell petit ésser amb dos grans ulls que hi havia en el dibuix preparatori.<sup>70</sup> També en els dibuixos que prepara per a Tzara hi predomina aquell aire desèrtic que predominava en alguns dels seus dibuixos anteriors, una manera de fer que ell mateix assenyala a Gaffé en una carta de 1931, en la qual li diu que Tzara va ser un dels primers a veure i apreciar la seva pintura, de la mateixa manera que ell, des de ja fa temps, considera la seva poesia d'un gran valor espiritual, alhora que aprecia la seva posició dada. Miró escriu: «Si he fet les litografies de la manera que les he fet, és perquè la seva poesia –ple desert i esquitxos engegadors de grans de sorra–, me les va suggerir.»<sup>71</sup> Són les il·lustracions de les

<sup>69</sup>Tristan Tzara, *L'Arbre des voyageurs* (París: Éditions de la Montagne, 1930); Benjamin Péret, *Et les seins mouraient* (Marsella: Cahiers du Sud, 1929); Robert Desnos, *Les Pénalités de l'Enfer ou les Nouvelles-Hébrides* (París: Maeght, 1974). Vegeu MOJM nùms. 458-469, 123-125. A la biblioteca personal de l'artista hi ha dos exemplars del llibre de Tzara, un dels quals dedicat per l'autor i amb una de les quatre litografies dedicada per Joan Miró a la seva esposa: «A la meva muller estimadíssima, Joan 1.31.» Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>70</sup>DLD1 nùms. 267, 135; MOJM nùms. 455, 123. Correspon al dibuix preparatori FJM 550, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>71</sup>Joan Miró, Joan Miró a René Gaffé, París, 18 de març de 1931, citat a LBMC, 354. Original en francès. «Si j'ai fait des lithos telles que je les ai faites, ça été parce que sa poésie –plein désert et éblouissements aveuglants de grains de sable– me les a suggérées.» En aquesta carta Miró agraeix a Gaffé que hagi adquirit un exemplar del llibre i li diu que tant ell com Tzara estarien molt contents de poder dedicar-li. El llibre de Tzara va aparèixer el 31 de desembre de 1930.



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

tempestes afamades de carn, de les ombres, dels riures mòrbids i de la tristesa furtiva, d'aquella poesia desèrtica que l'ha encegat amb els seus ruixims de sorra i que l'ha portat a un món d'éssers grotescos i caricaturescos, amb forma de mongeta, en els quals hi dibuixa bigotis, troques de pèls, o símbols que s'han anat acumulant amb el temps del temps.

Miró va a veure l'exposició «Massimo Campigli» que hi ha a la Galerie Jeanne Bucher des del 24 de maig. També visita l'exposició que hi ha de Courbet al Petit Palais entre el mes de maig i el mes de juny.<sup>72</sup> Aquell mes de juny apareix el número especial de *Variétés*, «Surréalisme en 1929», del qual Breton n'hi havia parlat en una carta. En aquest número hi apareixen els seus dibuixos, les dues *Danseuses* i la resposta que havia donat a Breton quan aquest els havia demanat l'opinió sobre l'acció col·lectiva.<sup>73</sup> En el número 6 de *Cahiers de Belgique*, il·lustrat amb set pintures de Miró, es publiquen els articles que Gasch i Dalí havien escrit per a *L'Amic de les arts* del 30 de juny de 1928,<sup>74</sup> així com un article de Desnos que assenyala el geni predestinat d'aquell qui porta el nom de Miró: «És un dels noms predestinats des de l'eternitat a tenir un paper en el destí de qui els porta. [...] / Pocs homes com ell, en efecte, han rebel·lat amb escrúpol i exactitud la visió que habita la seva vida i que transforma en màgia, en fantasmagoria, les humanitats més taciturnes i els paisatges menys significatius.»<sup>75</sup> Per acabar amb: «Des del fons dels infinits multiplicats una llum de la seva immensa i regular velocitat ve cap a nosaltres amb uns missatges estelats: La pintura de Miró és Miróbolant.»<sup>76</sup>

Miró havia dit en una entrevista que li havien fet per a *La Publicitat*, i que apareixeria el 15 de juny, que potser havia canviat molt, però que creia no haver-se apartat d'una mateixa trajectòria, aquella que el lligava a una màxima potència de despullament.<sup>77</sup> A Gaffé, que havia comprat *Intérieur (La Fermière)*, li escriu una carta el 19 de juny, en la qual parla de lluita, de treball constant, de

---

L BMC, 352. Miró va enviar butlletins de subscripció per al llibre de Tzara a alguns dels seus amics a qui, a canvi, els va regalar una litografia de les que havia fet per aquesta obra. Vegeu Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 17 de gener de 1931, dins *Epistolari*, 441, Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 24 de gener de 1931, dins *Epistolari*, 442 i Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 5 de febrer de 1931, dins *Epistolari*, 443.

<sup>72</sup>L BMC, 344.

<sup>73</sup>L BMC, 344. Vegeu II, cap. 8, notes 7, 57.

<sup>74</sup>L BMC, 344. Vegeu II, cap. 7, notes 22-23.

<sup>75</sup>Robert Desnos, «Miró», *Cahiers de Belgique* 2, núm. 6 (1929): 206, citat a L BMC, 344. Original en francès: «Il est des noms prédestinés de toute éternité à jouer un rôle dans le destin qui les porte. [...] / Peu d'hommes, autant que lui, en effet, ont révélé avec scrupule et exactitude la vision qui hante leur vie et transforme en féerie, en fantasmagorie, les humanités les plus mornes et les paysages les moins significatifs.» A L BMC, 346, fig. 1, s'hi reproduïx una imatge d'aquest article.

<sup>76</sup>*Ibid.* Original en francès: «Du fond des infinis multipliés une lumière de son immense et régulière vitesse se dirige vers nous avec des messages étoilés: La peinture de Miró est Mirobolante.»

<sup>77</sup>Ramon Xuriguera, «Una estona amb Joan Miró», *La Publicitat*, 15 de juny de 1929, 6, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1464425](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1464425).

patiment.<sup>78</sup> També de fer músculs, de treballar en el cos, i de la importància de llibres com aquell que Massot assenyala en la biografia de l'artista, *Le Chemin du bonheur: La rééducation de soi-même* del doctor Víctor Pauchet, publicat per primera vegada el 1927, i on l'autor, a més de recomanar fer cultura física, evitar els excessos o mastegar bé, dona tota mena de consells per cultivar l'autocontrol i el domini d'un mateix.<sup>79</sup> Un llibre que encaixaria perfectament amb tot allò dit de les tècniques del jo, i també amb aquell cos sa que es promocionava des dels discursos mèdics que configuraven el dispositiu de la sexualitat. Que aquest autor interessava a Miró ho demostra que a mas Miró hi hagi un exemplar d'un llibre del Dr. Pauchet titulat *Restez jeunes*, publicat el 1928,<sup>80</sup> i que inclogués l'entrada *L'enfant* del mateix autor, en un llistat de lectures dels anys trenta, –just quan Miró havia acabat de ser pare–, marcat amb un estel-asterisc; molt probablement fent referència a *L'enfant, sa préparation à la vie*, publicat el 1929.<sup>81</sup> Miró, doncs, cada vegada més pendent de l'esperit, i també d'un cos que recupera matèria.

Ràfols, en l'article «Joan Miró a Bèlgica» del 27 de juny que aparegué al diari *El Matí*, va parlar de l'exposició del seu amic a Bèlgica i dels números dedicats a l'artista en les revistes *Le Centaure* i *Cahiers de Belgique*, i el va acabar fent referència a l'admiració que Miró sentia per Goya, amb el títol d'un dels seus *Caprichos*, concretament *El sueño de la razón produce monstruos*.<sup>82</sup> La referència no era poc important, i és que Ràfols va enviar una còpia d'aquest article a Miró amb una inscripció en la qual li preguntava si estava d'acord amb ell en considerar les paraules de Goya com una mena de síntesi avançada de les opinions de Desnos i de Waldemar George, tot afegint, que de ben segur que preferia aquesta idea del pintor aragonès abans que qualsevol pobre comentari del propi Ràfols.<sup>83</sup> Magí A. Cassanyes, quasi tres anys abans, en un article de *L'Amic de les arts*, encapçalat, justament, amb el mateix títol de Goya, havia col·locat a Miró al costat d'artistes com El Greco, Klee, Picabia i Kandinsky, en el bàndol de la irrupció violenta i aspra del més violent i aspre misticisme, i de tot allò que tenia a veure amb l'inconscient i el passional, és a dir, amb allò més

<sup>78</sup>DLP1 núm; 87, 78-79; Joan Miró. Joan Miró a René Gaffé, Paris, 19 de juny de 1929, citat a LBMC, 345. Veure I, cap. 8, 54.

<sup>79</sup>Victor Pauchet, *Le Chemin du bonheur: La rééducation de soi-même* (París: J. Oliven, 1927). Vegeu Massot, *Joan Miró*, 445-446.

<sup>80</sup>Victor Pauchet, *Restez jeunes* (París: J. Oliven, 1928). Biblioteca personal de Joan Miró, Fundació Mas Miró, Mont-roig del Camp.

<sup>81</sup>Es tracta del full FJM 1463b (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Maria Dolors Miró Juncosa va néixer a Barcelona el 17 de juliol de 1930. LBMC, 353; Martí Rom, *Pal de ballari*, 229.

<sup>82</sup>Josep F Ràfols, «Joan Miró a Bèlgica», *El Matí*, núm. 30 (27 de juny de 1929): 9, dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 243-244 Versió en castellà de l'original en català. Gasch fa referència a aquest article a Gasch, «Expansió catalana», 4.

<sup>83</sup>Josep F. Ràfols, citat a Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 243. Versió en castellà de l'original en català.

*II. Llenguatges d'un desig problemàtic*

característicament individual i divinament boig.<sup>84</sup> Ràfols coneixia molt bé a Miró; Miró havia acabat les «Reines» i estava a punt de viure un esdeveniment força important. Aquell mateix 27 de juny escrivia des de Mont-roig una postal il·lustrada amb el retrat de la reina Margarida de França a Pilar Juncosa a qui li deia que el diumenge següent s'embarcaria cap a Palma.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup>Magí A. Cassanyes, «Un dibuix d'A. Sisquella», *L'Amic de les arts*, núm. 7 (octubre de 1926): 5, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002237](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002237).

<sup>85</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pilar Juncosa, Mont-roig, 27 de juny de 1929, dins *Epistolari*, 399.

## 9. Obres d'un mal gust detestable

Quan Gasch, el 12 de juliol, fa explícit en un article titulat «Expansió catalana» de *La Veu de Catalunya*, el seu goig pel gran prestigi que Miró ha assolit a nivell internacional, –alhora que aprofita per retreure el poc cas que se li havia fet a Catalunya en els seus començaments–, Miró ja és a Palma.<sup>1</sup> És durant aquesta estada que Miró demana a Pilar per casar-se, tal com va explicar ella mateixa en aquella entrevista de *La Vanguardia* de 1992: «Un dia em va agafar la mà i em va dir “tu m'agrades molt” i jo vaig sentir un pessigolleig per tot el cos. Això passava al juliol de 1929 i al cap de pocs dies em va dir que ens havíem de casar el dia del meu sant, aquell mateix any. I aquest va ser el nostre curt nuviatge.»<sup>2</sup> També s'hi refereix el seu germà Lluís, en les seves memòries: «I efectivament, es van prometre amb aquella anècdota que explicaven tots dos. Passejaven per davant de S'Aigo Dolça, quan ell li va preguntar: “Pilar, et sabia greu que t'estimés?” I ella li va contestar: “em sabia greu que no m'estimessis”.»<sup>3</sup> El dia 25 de juliol, la germana de Miró escriu a la seva cosina Maria Ferrà per donar-li la data del casament que serà aquell mateix any, el 12 d'octubre, la mateixa data en la qual ella s'havia casat amb Jaume Galobart. Pilar Juncosa havia explicat al seu net Emili com havia succeït tot plegat: «Què et sembla si ens casem el dia 12 d'octubre, el dia del teu sant?», li hauria dit Miró, i ella s'hauria pensat que es referia a l'any següent, suposició a la qual Miró hauria contestat: «No, no. El pròxim 12 d'octubre.»<sup>4</sup> Miró explica aquest episodi a Gasch en una carta del dia 23 de juliol: «Lo de Mallorca admirable. / Bref: Petición de mano i casament el 12 d'Octubre a Palma. / Amb: Pilar Juncosa, que és la noia més hermosa i més dolça del mon, i sens mácula d'intel·lectualitat.»<sup>5</sup>

En aquesta carta a Gasch, Miró també explica que ha arribat de Mallorca el 17 de juliol i que ha trobat a casa un telegrama dels Hemingway dient-li que l'esperen a Tarragona.<sup>6</sup> Abans de marxar, la Pilar li hauria regalat una fotografia d'ella amb mantellina i amb els ulls brillants; mirada baixa,

<sup>1</sup>Gasch, «Expansió catalana», 4.

<sup>2</sup>Ros, «Entrevista a Pilar Juncosa», 57, citada en català a Massot, *Joan Miró*, 453.

<sup>3</sup>Lluís Juncosa citat a Massot, *Joan Miró*, 451.

<sup>4</sup>Pilar Juncosa citada a Massot, *Joan Miró*, 452.

<sup>5</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 23 de juliol de 1929, dins *Epistolari*, 401.

<sup>6</sup>*Ibid.*

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

però fulgurant, talment com aquella a la qual l'artista havia fet referència en la seva carta a Loeb del mes de març.<sup>7</sup> Pel que fa als Hemingway, el dia 19 ja són a Mont-roig, tal com evidencia la postal escrita en francès enviada a Pilar Juncosa, signada pel l'artista i la seva germana «Dolores», i en la qual Ernest i Pauline Hemingway li diuen que esperen veure-la a París el mes de novembre.<sup>8</sup> Miró en aquella carta enviada a Gasch explica quelcom més, i és que després de parlar del seu compromís, afegeix: «A part això, i provocat per això, històries enutjoses, força enutjoses, a París, de les que espero no obstant sortir-m'en bé. Ja li explicaré de viva veu tot això; és bastant inquietant.»<sup>9</sup> No es pot saber a què es refereix, però podia estar relacionat amb aquell dibuix del gener? Tenia a veure amb un nou amor? O potser amb aquella noia nòrdica que apareix en algunes biografies sobre l'artista?<sup>10</sup> Podria ser que fes referència a la seva marxa del taller de la rue Tourlaque?, –lloc on era impossible viure-hi un cop casat–. O a l'agitat moment que vivien els surrealistes? Sobre aquesta darrera qüestió, Gasch, en aquell article del 5 de juliol de *La Veu de Catalunya*, en el qual parlava del número especial de la revista *Variétés* dedicat al surrealisme, i en què s'havien publicat les respostes rebudes a la pregunta de Breton i Aragon, deia: «Tot el procés d'aquesta maniobra, una de les tantes que van reduint de mica en mica el superrealisme en un grupet minúscul i que acabaran definitivament amb ell, es exposat detalladament en aquest número extraordinari de “Variétés”, amb cínica complaença.»<sup>11</sup> Ara bé, i malgrat les paraules de Gasch, el cert és que Miró mantenia el contacte, tant amb els surrealistes «oficials», com amb els «dissidents» de la revista *Documents*, cosa que fa pensar que aquelles històries enutjoses devien tenir a veure amb algun altre assumpte. De fet, aquell misteriós dibuix del gener coincidia en el temps amb aquella «atracció per tot lo que la vida té de manifestació vital» que havia escrit a Gasch en aquella carta del 22 de febrer.<sup>12</sup>

<sup>7</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Barcelona, 31 de març de 1929. Vegeu II, cap. 8, nota 37. A LBMC, 299, fig. 3, s'hi reproduïx aquesta fotografia de Pilar Juncosa. En aquesta fotografia hi ha escrita la següent dedicatòria: «T'estima molt sents? / la teva / Pilarianeta / Palma 16-7-1929.»

<sup>8</sup>Joan Miró, Ernest i Pauline Hemingway, Joan Miró, Ernest i Pauline Hemingway a Pilar Juncosa, Mont-roig, 19 de juliol de 1929, dins *Epistolari*, 400. Podria ser que aquesta visita estigués relacionada amb un projecte de decorat, de finals de 1927, per a un «Ballet mécanique» amb música de George Antheil, tal com suggeriria una carta postal enviada a George Antheil des de Mont-roig, signada per Pauline Hemingway. LBMC, 345, 375, nota 14 (1929). Vegeu també Martí Rom, *El xiscler de l'oreneta*, 76.

<sup>9</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 23 de juliol de 1929, dins *Epistolari*, 401.

<sup>10</sup>Permanyer, *La vida d'una passió*, 90; Massot, *Joan Miró*, 271. Permanyer escriu: «Alguns rumors, no confirmats, al·ludien a una suposada relació a París amb una artista del món de l'espectacle de la qual no en guardava cap bon record i si algun sofriment. També és parlava d'una noia sueca.» I Massot: «David, el nét gran de Miró, va intentar més d'una vegada ue li confiés les seves aventures amoroses. Els amics del seu avi li van parlar d'una noia nòrdica i d'una ballarina, i el mateix artista va donar a entendre, sense concretar més, una relació difícil amb una trapezista, potser una de les equilibristes del Circ Medrano que anaven al veí cafè Cyrano [...]»

<sup>11</sup>Gasch, «Revistes», 4. Vegeu II, cap. 8, notes 7.

<sup>12</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 22 de febrer de 1929, dins *Epistolari*, 385.



9.1. Retrat de Pilar Juncosa amb mantellina dedicat a Joan Miró, 1929

Pel que fa a aquest nuviatge amb Pilar Juncosa i a diferència del que va passar amb Maria Pilar Tey, d'aquest quasi bé no hi ha referències en les cartes, segurament degut a la rapidesa amb què es va produir tot. Així, per exemple, a Ràfols en una carta del 3 de setembre li escriu: «Suposo devíeu rebre la carta que us vaig escriure fa alguns dies, que ja suposo us devia sorprendre.»<sup>13</sup> I en una altra del 24 de setembre, també per a Ràfols: «Si bé aparentment he negligit els amics, ja us fareu càrrec –i potser us sorprendrà– la causa major que me n'ha fet distreure momentàneament. / Volguéu també fer-ne part a la vostra Senyora Mare.»<sup>14</sup> No ha d'estranyar que també es sorprengui Goemans quan s'assabenta que el motiu pel qual Miró refusa la invitació que el 5 d'agost li havia fet arribar Dalí, –i en la qual el convidava a passar uns dies a Cadaqués–, és la preparació del seu casament. A Cadaqués hi ha el matrimoni Magritte, Camille Goemans i Yvonne Bernard, als quals s'uniran Buñuel i els tres membres de la família Éluard: Paul, Gala i la petita Cécile.<sup>15</sup>

És l'abans esmentada carta a Gasch del 23 de juliol, la que dona informació sobre el moment en què Miró comença a treballar: «Ara ja començo a treballar i crec que ben aviat estaré en plena forma.»<sup>16</sup> És l'hora d'aquells dibuixos-collage dels quals n'havia parlat en aquell telegrama enviat a Gaffé el

<sup>13</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 3 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 403.

<sup>14</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 24 de setembre de 1924, dins *Epistolari*, 407.

<sup>15</sup>Massot, Joan Miró, 457, 460; LBMC, 346. A LBMC, 346, fig 2, s'hi reproduïx la imatge de la carta que Dalí va enviar a Miró. Salvador Dalí, Salvador Dalí a Joan Miró, 5 d'agost de 1929.

<sup>16</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 23 de juliol de 1929, dins *Epistolari*, 401.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

juny de l'any anterior,<sup>17</sup> i que tenien molt a veure amb una pintura-collage que havia realitzat durant el mes de maig, la qual ja anunciava la gran sèrie de collages en la qual treballaria durant aquell estiu.<sup>18</sup> Miró, amb aquestes obres, s'allunya de la pintura i es centra en el dibuix, –que des de bon començament ha sigut clau en la relació que ha establert amb ell mateix–, i en uns materials, com ara papers retallats de diferents mides i diverses matèries, filferros, paper de vidre, paper enquitranat, fusta contraxapada, draps o paper verjurat, que connecten directament amb aquella estètica del lleig que l'artista ja havia explorat en les *Danseuses espagnoles*.<sup>19</sup> Tampoc se n'allunyen els continguts, com aquell collage-paisatge que tant recorda al dibuix del maig de 1928 en el qual apareixia un cap en forma de con.<sup>20</sup>

Amb tot, en aquestes obres es fa evident una gran varietat d'aproximacions. Així, en algunes d'elles hi ha una mena de sensació de buit, com en aquells collages protagonitzats per línies molt fines que componen paisatges desèrtics o lunars.<sup>21</sup> Martí Rom diu sobre un d'aquests collages, concretament aquell en què el vent mou l'arbre i que tant recorda aquella *Baigneuse* amb la cabellera a l'aire de 1924: «Miró ja feia prou anys que vivint a Mont-roig coneixia aquell fort serè de finals d'estiu o el sec, furiós i marejant de la tardor i sobretot l'hivern. Aquell vent que colpeja les muntanyes de Pratdip i Colldejou i s'escampa per la plana fins a perdre's fins un llis mar que adquireix un blau intens com mai, per aquell mar de la Frau.»<sup>22</sup> No és la primera vegada que el vent és protagonista d'una obra, i és que també ho havia sigut en un dibuix-collage de 1924, conegut com *Le Vent*.<sup>23</sup>

<sup>17</sup>Vegeu II, cap. 7, nota 54.

<sup>18</sup>DLD1 núms. 268-294, 136-149; DLP1 núm. 316, 233.

<sup>19</sup>FOS núms. 1-4, 27-29. Vegeu també Fanés, *Pintura, collage, cultura de masas*, 151-186 i Lubar, «Miró's Defiance of Painting», 91. Fanés, a partir de l'anàlisi d'un d'aquests collages (DLD1 núm. 284, 144) des de la perspectiva del pensament de l'Escola de Frankfurt, vincula aquestes obres a la valoració de la cultura popular i de masses per part dels grups avantguardistes. Lubar, relaciona la transgressió temàtica i formal mironiana, que inclouria les deformacions en el cos humà i les al·lusions a temes sexuals, amb una crítica més àmplia de la cultura burgesa. L'autor, d'acord amb d'altres autores com Carolyn Lanchner o Rosalind Krauss, lliga aquesta subversió del contingut idealista i transcendent de la pintura modernista, amb el baix materialisme de Bataille, ja que tots dos compartirien l'avversió per les jerarquies culturals i estètiques, i entendrien l'acte creatiu en relació al fetixisme i al ritual.

<sup>20</sup>DLD1 núm. 286, 145; DLD1 núm. 260, 132. La similitud encara es fa més evident en el dibuix preparatori FJM 2602, Arxiu Fundació Joan Miró. MOJM núm. 456, 123.

<sup>21</sup>Com per exemple DLD1 núms. 268-271, 136-137.

<sup>22</sup>DLD1 núm. 271, 137; DLP1 104, 94-95; Martí Rom, *Pal de ballari*, 222-223. Vegeu també Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 256-257. L'any 1958, Miró va fer una reelaboració d'aquest collage d'un arbre sacsejat pel vent de 1929.

<sup>23</sup>DLD1 núm. 223, 114.



9.2. Joan Miró. *Arbre au vent* (1929)

En canvi, en d'altres collages hi ha aquell esborrament propi d'aquelles teles de 1927 de fons sense tractar.<sup>24</sup> No hi falten aquells en què predomina l'atac,<sup>25</sup> i en alguns, fins i tot es recupera un cert abarrocamment, així com alguns elements dels *Intérieurs hollandais*,<sup>26</sup> com ara aquelles fletxes que es poden veure, justament, en aquell collage paisatge amb un con al qual s'acaba de fet referència, i que ja apareixien en obres com l'*Intérieur hollandais III*, o *Beaucoup de monde*, pintura-poema de 1927.<sup>27</sup> No hi falten tampoc, els éssers amb peus gegants i cossos deformats, acompanyats de peixos i semblants a ballarines.<sup>28</sup> Tot i que val a dir que sovint aquests límits es difuminen i que en totes aquestes obres hi ha una mica de tot plegat.

A Chevalier li va dir sobre l'antipintura: «L'antipintura ea una rebel·lió contra un estat de la ment ? i contra les tècniques de pintura tradicionals que després van ser jutjades com a moralment injustificables. També era un intent d'expressar-me per mitjà de nous materials: escorça, fibra tèxtil, “assemblage” d'objectes, collages, etc. [1929-1930].»<sup>29</sup> I quan aquest li va demanar si tot allò havia sigut realment un assassinat de la pintura, Miró no va trigar a assenyalar-ne la part personal: «Sí, Encara que van sorgir de Dada i de la meva admiració per Marcel Duchamp, aquests experiments tenien molt a veure amb una protesta interna, amb una crisi de consciència personal.»<sup>30</sup> Chevalier va

<sup>24</sup>Com per exemple DLD1 n.ºs. 289-290, 146-147 i DLD1 n.ºs. 292-294, 148.149.

<sup>25</sup>Com per exemple DLD1 n.ºs. 280-281, 142.

<sup>26</sup>Com per exemple DLD1 n.º. 275, 139, DLD1 n.º. 277, 110-111 o DLD1 n.ºs. 284-285, 144. Vegeu també Malet, *Joan Miró 1893-1983*, 237, 260-261, 264-265. Hi ha un dibuix preparatori d'*Intérieur hollandais I* (DLP1 n.º. 304, 222) que és quasi bé idèntic que el collage DLD1 n.º. 275, 139. Malet, *Joan Miró 1893-1983*, 237, fig. 80 vi. En un dels dibuixos preparatoris del collage DLD1 n.º. 284, 144, es fa referència a un vers de Rimbaud de *Les Illuminations* (1872-1875), «Après le déluge», en el qual es parla d'una llebre i d'una tela d'aranya. Es tracta del dibuix FJM 2601, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Malet, *Joan Miró 1893-1983*, 260. fig. 86 i.

<sup>27</sup>DLD1 n.º. 286, 145; DLP1 n.º. 306, 224-225; DLP1 n.º. 261, 196.

<sup>28</sup>Com per exemple DLD1 n.º. 272, 138, DLD1 n.º. 274, 138 i DLD1 n.º. 283, 142.

<sup>29</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 266, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 255.

<sup>30</sup>*Ibid.*



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

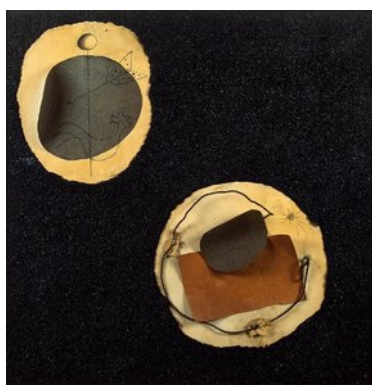
lligar aquella resposta amb el puritanisme en el sentit de forçar la pròpia natura fins als límits i amputar-la en nom dels principis estètics, i l'artista va aclarir: «Sí és clar. Però un rebuig a fer les coses “boniques” m'empenyia a fer servir els materials més sòrdids i incongruents que m'era possible. Negava les meves pròpies facultats i anava en conta de la meua facilitat; refusava el “miracle” com a signe dels menyspreu que sentia per l'èxit.»<sup>31</sup> I va afegir quan l'entrevistador li va retreure que tot aquell assassinat de la pintura es feia justament a través de la pintura: «Què puc dir, no puc ser res més que un pintor. Cada repte a la pintura és una paradoxa –per ara, aquest repte, l'expresso en una obra. Però en la meua progressió cap a una pintura que no és pictòrica, també vaig aconseguir una gran tensió formal.»<sup>32</sup>



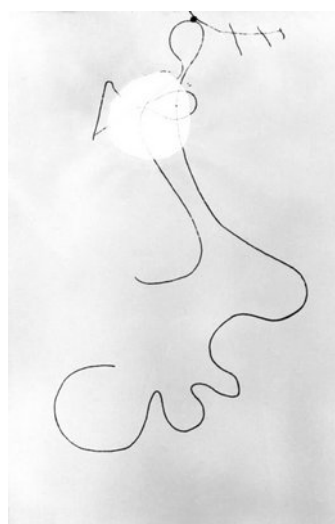
9.3. Joan Miró. *Collage* (1929)



9.4. Joan Miró. *Collage (Paysage)* (1929)



9.6. Joan Miró. *Collage* (1929)



9.5. Joan Miró. *Collage* (1929)

<sup>31</sup>*Ibid.*

<sup>32</sup>*Ibid.*

Cal assenyalar que entre tots aquests collages n'hi ha un parell que recorden més directament la temàtica de la ballarina, i que són força diferents dels altres, com si formessin part d'un simulacre desdoblant. En un d'ells, la ballarina està dibuixada sobre un paper grogós. El cos; una línia que surt d'una base negra feta de paper de vidre. El cap, un petit cercle, envoltat per una línia que arrenca del tronc i que acaba a l'altra banda, en una mà dibuixada tan esquemàticament com la resta d'elements. A banda i banda de la línia-cos, dos cercles de paper flocat; un verd, l'altre vermell, que ben bé podrien ser els pits de la ballarina.<sup>33</sup> L'altre collage recorda més directament les *Danseuses* de 1928. Està realitzat amb paper enquitranat, llapis i altres tipus de paper i s'hi representa una ballarina que dansa.<sup>34</sup>

Si en la primera obra, la idea de la ballarina la suggereix aquell braç que envolta el cap de la figura, en aquesta, Miró recupera del tot la ballarina, després d'aquells intents anteriors en els quals mostrava dones amb els braços enlairats, les quals, no obstant, no eren ballarines.<sup>35</sup> Però la forma com la representa destapa una mena d'ira interior semblant a la que hi havia en les *Danseuses* de 1928. Així, sobre un paper grogós, Miró hi enganxa un paper enquitranat, en el qual, prèviament, hi ha fet un forat irregular en forma ovalada. Creuant aquesta forma ovalada, l'artista hi ha enganxat tres tires de paper, i sobre aquestes i el paper del fons, hi ha dibuixat amb llapis una ballarina mig de costat i amb els braços filiformes aixecats, entre els quals hi ha el cap sense cabells. Les dues tires de paper de la part superior són rectangulars i estan fetes amb un paper avellutat d'un color ocre marronós. La inferior, de forma semblant a un triangle rectangle, és d'un paper més fi de color verd tornassolat. En la tira superior, col·locada en una lleugera diagonal descendent d'esquerra a dreta, l'artista ha dibuixat els pits i el coll de la ballarina. Tocant una de les puntes de la tira, hi ha col·locada la segona tira, en diagonal inversa, i sobre la qual Miró ha realitzat la part inferior del cos de la ballarina: el ventre, el melic, els genitals, la part superior de les cames, una de les quals està aixecada. Finalment, la tira de color verd, sobre la qual ha dibuixat part d'una cama i el peu de la ballarina en forma de sabata de taló, està enganxada de forma paral·lela a la tira anterior, tapant un bon tros de la superfície enquitranada de la part inferior de l'obra.

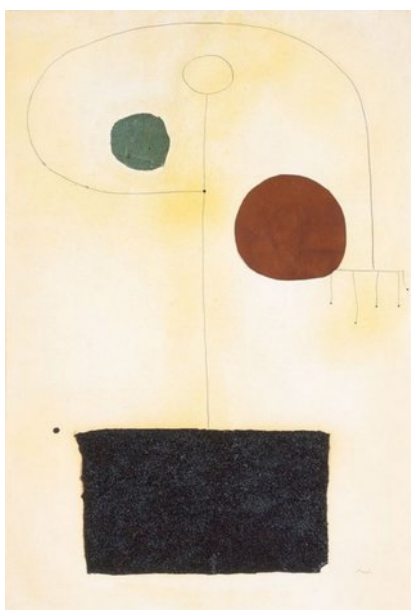
<sup>33</sup> DLD1 núm. 279, 141. Vegeu MOJM núm. 457, 123. Correspon al dibuix preparatori FJM 2588, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquest dibuix, en un dels dos cercles, Miró hi va inscriure «vermell».

<sup>34</sup> DLD1 núm. 281, 142.

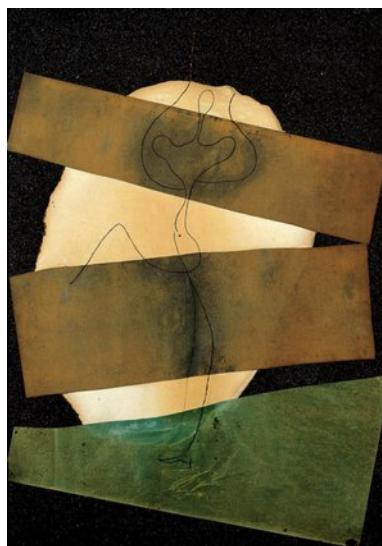
<sup>35</sup> Com ara en *Peinture* (DLP1 núm. 283, 210), *l'Intérieur hollandais III* (DLP1 núm. 306, 224-225) o *Portrait de la Reine Louise de Prusse* (DLP1 núm. 309, 228).

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

Tot el que envolta aquesta ballarina de línia delicada, és brut i n'accentua el contrast; el paper enquitranat; de tacte rugós, negre, mal retallat; les tires de paper, d'un paper bast, rebregat, ple de taques negres just en els punts en els quals, amb la cola, l'artista les ha enganxat amb el paper del fons; o la cola que Miró ha posat de forma vertical i que ha conformat una mena d'halo grogós davall del cos de la ballarina. Es tracta d'un combat, la ballarina, desafiant totes les regles de visualitat i perspectiva, s'escapa del fons i s'instal·la sobre tots aquells materials estranys que la retenen i la fan visible. Combat que Miró protagonitza i per això aquell paper de material tornassolat que n'incorpora el seu reflex, com ho farà més endavant amb tots aquells que s'hi acostin per observar aquella ballarina atractiva i repulsiva, dinàmica, i alhora estàtica, que a través d'aquella fina línia que apareix entre les cames, –que tant pot interpretar-se com la part del darrera de la cama, com una vulva gegant–, dona fe d'aquella relació de la ballarina amb la sexualitat i dels combats de Miró amb un disig que cada vegada està més lluny.



9.7. Joan Miró. *Collage* (1929)



9.8. Joan Miró. *Collage (La Danseuse)* (1929)

Miró en una carta del 23 d'agost parla a Loeb d'aquestes obres:

La feina tira. Els dibuixos amb les noves recerques de matèria, per esdevenir cada vegada més potent i eloqüent en tot allò que vull expressar i dir. En fi, ja es veurà.

Farà falta exposar, amb els quadres, alguns dels dibuixos recents: els més despullats i els més impressionants com a matèria i els més eloqüents (eloqüència sense inútils xerrameques de dona). No us espereu, no obstant, unes obres més o menys definitives, ja que no es pot fer cada dia un combat.

Veieu-hi uns exercicis d'entrenament, de flexibilitat, i de donar cops en el buit, per assolir un cop cada vegada més potent, dur i enèrgic, tot això em prepara potser per un nou esforç més o menys lúcid, però en resum, un esforç, és a dir, un pas endavant, encara que en això m'arrisqui a caure un dia en un precipici i em trenqui una cama, cosa que no passarà sens dubte a les nostres grans *vedettes* de la pintura que caminen sobre les roses que la podridura de la seva peresa, de la seva glòria mundana i de la seva fama, fa néixer. Ja fa temps que no crec gaire en les històries de farol entre marxants i pintors i que me'n ric completament i que faig el meu camí en el meu racó, com veieu i sabeu bé,<sup>36</sup>

Miró s'està entrenant perquè aviat deixarà enrere aquell tipus de pintura que fins ara li ha servit per anar-se construint com a subjecte de desig d'una experiència de la sexualitat concreta, que havia inclòs l'alliberament, però també el fer visibles els propis límits d'aquella experiència sense arribar a transgredir-los. Així mateix, l'artista mai havia deixat del tot enrere aquella culpabilitat de bon cristià, i ara s'acostava la possibilitat d'una nova experiència en la qual el seu desig estaria legitimat pel matrimoni i la procreació. Una experiència en què la dona hi tenia un paper molt ben definit: el d'esposa i mare, papers, que com es sabut, estaven també travessats per tot el dispositiu de sexualitat. Pel que fa a l'entrenament, aquest consistia en mostrar tot allò lleig i baix, que per a Bataille era el sagrat, i que per a ell, per a qui Déu no havia mort, era més aviat com un combat amb un mal constitutiu, al qual ell s'hi enfrontava fent-lo visible a través del traç i d'aquells materials pobres. Miró buscava desfer-se de l'experiència de la sexualitat que havia tingut fins aleshores. No ha d'estranyar, doncs, que entengui aquestes obres com a connectades. tant amb els *Intérieurs hollandais*, com amb les construccions que projecta fer, i que són un pas més cap a l'alliberament del suport bidimensional. Sobre això, a Loeb, el 10 de setembre li escriu: «La feina avança cada dia; em sembla que el conjunt serà força impressionant i que he assolit en els meus darrers dibuixos una certa grandiositat. No obstant, només farà falta exposar amb les teles de la darrera època aquells més abstractes i potents i despullats alhora, en fi, coses que poden fer ressortir l'esforç que aquestes teles representen i que han de tancar un cercle, per així dir-ho. El darrers dibuixos han de formar

---

<sup>36</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 23 d'agost de 1929, citat a LBMC, 346. Original en francès: «Le travail gaze. Les dessins avec les nouvelles recherches de matière, pour devenir de plus en plus puissant et éloquent en ce que je veux exprimer et dire. En fin on verra! / Il faudra exposer, avec les tableaux, quelques-uns de ces dessins récents: les plus dépouillés et les plus impressionnants comme matière et les plus éloquents (éloquence sans inutiles bavardages de femme). Ne vous attendez, cependant pas à des œuvres plus ou moins définitives, car on ne peut pas tous les jours fournir un combat. Voyez en celles-ci des exercices d'entraînement, de souplesse et de taper dans le vide pour avoir un coup de plus en plus puissant, dure et énergique, tout cela me prépare peut-être à un nouvel effort plus ou moins lucide, mais en somme, un effort donc un pas en avant, quoique risquant en ceci de tomber un jour dans un précipice et de me casser une jambe, ce qui n'arrivera sans doute pas à nos grandes vedettes de la peinture qui marchent sur les roses que la pourriture de leur paresse, de leur gloire mondaine et de leur célébrité fait éclore. Il y a longtemps que je ne crois guère aux histoires de bluff entre marchand et peintres et que je m'en moque entièrement et que je fais mon chemin dans mon coin, comme vous le voyez et le savez bien.»

part d'allò que em proposo fer aquest hivern. Hi penso molt activament, també començo a fer uns dibuixos per unes escultures que tinc una forta necessitat de fer un dia o un altre.»<sup>37</sup>

Aquell estiu, Gasch planifica anar a Mont-roig a visitar Miró, i el dia 24 d'agost, l'artista li escriu dient-li que està molt content que el vulgui anar a veure i li dona indicacions de com arribar.<sup>38</sup> Uns dies abans, el crític havia publicat a *La Veu de Catalunya* un article titulat «La signatura» en el qual reflexionava sobre el paper de la firma en les obres, més enllà de la seva funció a l'hora de provar-ne l'autenticitat. Gasch escriu: «En contemplar darrerament les teles recents de Joan Miró, em deia aquest pintor que havia optat per no signar, ja que no sabia on col·locar el seu nom: la signatura produïa una angunia intolerable en qualsevol lloc que es posés, i això que Miró sent un perfecte menyspreu per tot allò que en diuen lleis de composició.»<sup>39</sup> I és que Miró, des de la sèrie dels *Intérieurs hollandais*, havia signat i datat les obres a la part posterior, cosa que continuaria fent en els collages d'aquell estiu.

Durant aquella temporada, Miró va a Palma més d'una vegada. El dia 3 de setembre és a Barcelona, com ho certifiquen les cartes enviades a Gasch i a Ràfols, d'aquell mateix dia i de l'endemà. El que escriu a l'un i a l'altre és similar; els diu que el dissabte 7 marxa a Palma i els agraeix els presents que tant l'un com l'altre li han fet arribar pel casament. A Ràfols, li proposa veure'l quan torni, a Gasch el cita el 4 de setembre a les 10 al Lion d'Or.<sup>40</sup> El dia 22 retorna finalment a Mont-roig tal com li explica a Gasch en una carta del 24 de setembre: «Aquests darrers dies he tingut la meva

---

<sup>37</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 10 de setembre de 1929, citat a LBMC, 346. Original en francès: «Le travail marche toujours; il me semble que l'ensemble sera assez impressionnant et que j'ai atteint dans mes derniers dessins une certaine grandiosité. Toute fois il ne faudra exposer avec les toiles de la dernière époque que les plus abstraits et puissants et dépouillés en même temps, enfin, des choses qui peuvent faire rehausser l'effort que ces toiles représentent et qui doivent fermer un cercle pour ainsi dire. Les derniers dessins doivent faire partie de ce que je me propose de faire cet hiver. J'y pense très activement de même que je commence à faire des dessins pour des sculptures que j'ai fort envie de réaliser un jour ou l'autre.» Per aprofundir en la relació entre Miró i els objectes, vegeu William Jeffett, dir., *Miró i l'objecte* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015). En un dels articles que hi ha en aquesta publicació, realitzat per Jeffett, aquest autor explica que la fascinació pels objectes ja és visible en les primeres natures mortes de 1916, i que està connectada directament amb la poesia. William Jeffett, «Joan Miró i l'objecte», dins *Miró i l'objecte*, 15-35.

<sup>38</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig 24 d'agost de 1929, dins *Epistolari*, 402. Miró havia parlat d'aquesta visita en una carta del 23 de juliol a Gasch, tot i que finalment aquesta no es va arribar a produir tal com menciona Miró en la carta que li envia el 24 de setembre. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 23 de juliol de 1929, dins *Epistolari*, 401; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 24 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 408.

<sup>39</sup>Sebastià Gasch, «La signatura», *La Veu de Catalunya*, 18 d'agost de 1929, 8, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264549](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264549).

<sup>40</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 3 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 403; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, 3 de setembre de 1929], dins *Epistolari*, 404; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona], 3 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 405; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 4 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 406.

núvia a Barcelona, i jo no vaig estar de retorn aquí fins diumenge, lo que'm va privar del goig de la seva visita, que l'any que vé no té que mancar de cap de les maneres.»<sup>41</sup> Aquell mateix dia també escriu a Ràfols, i com a Gasch, li diu que un cop torni de Palma ja casat, els citarà un dia a casa seva per mostrar-los les darreres obres.<sup>42</sup> L'endemà respondrà a Leiris una carta que aquest li havia enviat el 19 de setembre en la qual li sol·licitava, de manera urgent, informació biogràfica per a l'article sobre ell que estava preparant per a la revista *Documents*.<sup>43</sup> Miró en aquella carta esquemàtica que envia a Leiris, assenyala: «Sempre em deixo portar per la passió i la fe. Canvio molt sovint de pintura; a la recerca de mitjans d'expressió; sempre aquesta passió ardent que em guia, que em fa anar de dreta a esquerra.»<sup>44</sup> Recerca de mitjans d'expressió, però la seva pintura va més enllà, ja que és alhora una manera de relacionar-se amb ell mateix, i per això també parla d'aquella passió ardent.

Tot i que Leiris, en la seva carta, fa referència al número de novembre, finalment l'article apareix el mes d'octubre en el número 5 de *Documents*.<sup>45</sup> L'article comença amb una síntesi dels apunts biogràfics enviats per Miró, i de seguida passa a exposar la comprensió del buit tal com l'entenen els ascetes tibetans com a exercici a realitzar abans de començar a fer qualsevol obra. Miró és un dels que fa aquest tipus de temptatives, –afirma Leiris–, per molt estrany que pugui semblar si es té en compte l'aspecte grotesc de les seves obres i l'alegria sorprenent que se'n desprèn. I és que segons l'autor «aquest pintor ha hagut de realitzar un buit ben complet en ell mateix per trobar una infantesa com aquesta, a la vegada tan seriosa i tan bufona, brocada d'una mitologia tan primitiva, que es recolza en les metamorfosis de les pedres, de les plantes, dels animals, un mica com en els contes de les tribus salvatges, on tots els elements del globus travessen transformacions així d'inversemblants.»<sup>46</sup> I per això aquelles equacions de l'inici, en les quals Miró igualava un sol amb una patata, un senyor amb un bigoti o una aranya amb un sexe, ara són massa simples per satisfer un pintor que ha trencat amb aquest tipus d'encanteris. Les teles de Miró continuen essent misteris apassionants, però ara ja no temen la llum del migdia.<sup>47</sup> Leiris es refereix als *Intérieurs hollandais* i

<sup>41</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 24 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 408.

<sup>42</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 24 de setembre de 1929, dins *Epistolari*, 407.

<sup>43</sup>Michel Leiris, Michel Leiris a Joan Miró, París, 19 de setembre de 1929, citat a LBMC, 346.

<sup>44</sup>Joan Miró, Joan Miró a Michel Leiris, Mont-roig, 25 de setembre de 1929, citat a LBMC, 346. Original en francès: «Toujours la passion et la foi me conduisent. Je change très souvent de peinture; à la recherche des moyens d'expression; toujours cette passion brûlante me conduit, qui me fait marcher de droite à gauche.» A LBMC, 298-299, fig. 1, s'hi reproduïxen part de les notes biogràfiques enviades per Miró a Leiris. Vegeu també Rowell, *Selected Writings and Interviews*, 110-111.

<sup>45</sup>Michel Leiris, «Joan Miró», *Documents*, núm. 5 (octubre 1929): 263-266, dins LBMC, 347.

<sup>46</sup>Leiris, «Joan Miró», 264, dins LBMC, 347. Original en francès «ce peintre a dû réaliser un vide bien complet en lui pour retrouver une pareille enfance, à la fois si sérieuse et si bouffonne, brochée d'une mythologie si primitive, reposant sur les métamorphoses des pierres, des plantes, des animaux, un peu comme dans les contes des peuplades sauvages, où tous les éléments du globe traversent de si invraisemblables avatars.»

<sup>47</sup>*Ibid.*

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

als *Portraits imaginaires*, obres en les quals Miró ha pogut expressar, més que en cap altra obra anterior, la líquèfacció, la implacable evaporació de les estructures, la tova fugida de la substància que fa a totes les coses, –a nosaltres, als nostres pensaments i l'escenari en què vivim–, similars a meduses o pops.<sup>48</sup> I afegeix, parlant encara dels *Portraits*: «Boniques com les rialles burletes, o com els grafitis que mostren l'arquitectura humana en allò que té particularment de grotesc i horrible, aquestes obres són com pedretes malicioses que provoquen remolins circulars i viciosos, quan són llançades a la maresma de l'enteniment, on es van florint, després de nombrosos anys, tantes xarxes i tantes nanses...»<sup>49</sup> Leiris, com Miró, n'entenia de simulacres, ja que ell mateix el 1925 havia escrit a l'estudi de Masson a la rue Blomet, aquell llibre de poemes que el mateix Masson havia il·lustrat amb litografies, i que tenia com a títol, *Simulacre*.<sup>50</sup>

Els termes amb els quals Leiris parla de Miró en aquest article, són els de la revista *Documents*. «Mitologia primitiva» o «líquèfacció», diu l'escriptor; es fa difícil no pensar en aquella teoria de l'informe que Bataille explicitarà en el número 7,<sup>51</sup> o en aquella mirada etnològica que tenia el seu centre en el Musée du Trócadéro. I és que les obres d'aquell estiu eren les que connecten més directament amb aquell baix materialisme expressat per Bataille a través de la revista, però Leiris encara no les havia vist.<sup>52</sup> El que sí coneixien a *Documents* era aquella frase que Miró havia escrit en la carta enviada a Leiris: «sempre aquesta passió ardent que em condueix, que em fa anar de dreta a esquerra» i que recorda a la que va escriure Bataille a l'article «Le Gros Orteil», dedicat a la baixa seducció: «La vida humana comporta de fet, la ràbia de veure que es tracta d'un moviment que va i vé de la brossa a l'ideal i de l'ideal a la brossa, ràbia que és fàcil de travessar un òrgan tan baix com un peu.»<sup>53</sup> L'article havia aparegut en el número 6 de *Documents*, just un mes després que aparegués l'article sobre Miró, aquell Miró a qui tan agradaven els peus gegants i havia pintat aquella masovera amb les ungles del peu ben blanques.

<sup>48</sup>DLP1 núms. 304-312, 222-231.

<sup>49</sup>Leiris, «Joan Miró», 266, dins LBMC, 347. Original en francès «Belles comme des ricanements, ou comme des graffiti montrant l'architecture humaine dans ce qu'elle a tout particulièrement de grotesque et d'horrible, ces œuvres sont autant de caillous malicieux qui déterminent de remous circulaires et vicieux, quand on les jette dans les marais de l'entendement, où moisissent, depuis déjà de si nombreuses années, tant de filets et tant de nasses...»

<sup>50</sup>Michel Leiris i André Masson, *Simulacre: Poèmes et lithographies* (París: Éditions de la Galerie Simon, 1925). Vegeu Masson, «45, rue Blomet», 82.

<sup>51</sup>Georges Bataille «Dictionnaire critique: Informe», *Documents*, núm. 7 (desembre 1929): 382,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.item>.

<sup>52</sup>Georges Bataille, «Dictionnaire critique: Matérialisme», *Documents*, núm. 3 (juny 1929): 170,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f233.item>. I més endavant, Georges Bataille, «Le Bas matérialisme et la gnose», *Documents* 2, núm. 1 (1930):, 1-8, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f18.item>.

<sup>53</sup>Georges Bataille, «Le Gros Orteil», *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 297,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f408.item>. Original en francès: «La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-fient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal a l'ordure, rage qu'il est facile de passer sur un organe aussi bas qu'un pied.»Vegeu II, cap. 9, nota 44.

El mateix mes del casament de Miró, –i configurant un dels episodis cabdals d'aquella batalla entre Gasch i Benet, que tindria com a conseqüència que el primer s'hagués de retirar de les pàgines de *La Veu de Catalunya*–, Gasch publica a *Hèlix* l'article «Sebastià Gasch: In-fighting», en el qual responia a allò que havia afirmat Benet, –que escrivia amb el pseudònim Baiarola–, en l'article «La Internacional» de *La Veu de Catalunya* del 4 d'octubre, és a dir, que Gasch no havia defensat de manera gaire aguda a Miró, i que per assolir fama internacional, només calia trobar un bon marxant.<sup>54</sup> L'antecedent de tals afirmacions havia sigut el ja esmentat article de Gasch del 12 de juliol, en el qual aquest parlava de l'èxit internacional de Miró.<sup>55</sup> Gasch acabava el seu article a *Hèlix* dient: «I tothom sap, per contra, el fracàs absolut dels patrocinats per l'inefable Rafael Benet, que no han sabut mai superar aquests obstacles, que encara lluiten tots per a superar-los, i que davant de llur paisatge idolatrat ensopeguen invariablement amb dificultats insuperables, filles de les quals són aquelles obres manses, insípides, insignificants, inofensives i inexistents, que ací fan bavejar de gust tot un escollit estol de babaus impermeables, i que fora d'ací farien somriure beatíficament.»<sup>56</sup> Més dur va ser encara en el primer i únic número de *Fulls grocs*, aparegut el desembre en el qual en el seu «Personalismes» va escriure: «Rafael Benet: encara no us heu convençut que la vostra pintura és una MERDA?»<sup>57</sup> Uns dies més tard, Benet va posar la pintura de Miró en el centre d'una sèrie d'articles a *La Veu de Catalunya* denominats «Pessebres».<sup>58</sup> També aquell mes d'octubre, Miró, juntament amb artistes com Léger, Arp, Masson, Tanguy o Ernst, participa en l'exposició «Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik», al Kunsthau de Zurich, des del 6 d'octubre fins al 3 de novembre. D'aquesta exposició en parlen en publicacions com *L'Intransigent*, *Cahiers d'art*, *Documents*, –amb un article d'Einstein– o el *Neue Züricher Zeitung*, amb dos articles de Desnos.<sup>59</sup> És aquest autor, qui en el seu segon article escriu que una fada

<sup>54</sup>Sebastià Gasch, «Sebastià Gasch: In-fighting», *Hèlix*, núm. 6 (octubre 1929): 4-5, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 166-169; Rafael Benet [Baiarola], «La Internacional», *La Veu de Catalunya*, 4 d'octubre de 1929, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264709](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264709).

<sup>55</sup>Gasch, «Expansió catalana», 4.

<sup>56</sup>Gasch, «Sebastià Gasch: In-fighting», 5, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 168.

<sup>57</sup>Sebastià Gasch, «Personalismes», *Fulls grocs*, núm. 1, 15 de desembre de 1925, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 175.

<sup>58</sup>Rafael Benet [Baiarola], «Pessebres», *La Veu de Catalunya*, 30 de desembre de 1929, 6, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265005](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265005); Rafael Benet [Baiarola], «Pessebres II», *La Veu de Catalunya*, 31 de desembre de 1929, 6, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265007](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265007); Rafael Benet [Baiarola], «Pessebres III», *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1930, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265021](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265021); Rafael Benet [Baiarola], «Pessebres IV», *La Veu de Catalunya*, 7 de gener de 1930, 4, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265031](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265031).

<sup>59</sup>L'Intransigent, «L'art à l'étranger», *L'Intransigent*, 7 d'octubre de 1929, 6; Cahiers d'art, «Les expositions à Paris et ailleurs: Exposition d'art abstrait et surréaliste (Kunsthau)», *Cahiers d'art* 4, núm. 7 (1929): XVII; Carl Einstein, «L'exposition de l'art abstrait à Zurich», *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 342; Robert Desnos, «Surrealistische Malerei I», *Neue Züricher Zeitung*, 24 d'octubre de 1929; Robert Desnos, «Surrealistische Malerei II», *Neue Züricher*



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

pitagòrica havia dotat Miró, ja des del bressol, del poder de conèixer el llenguatge dels ocells i de les flors, i que per això, la pintura de Miró era la més pura del món, de la mateixa manera que el pintor era un dels esperits més purs de l'època.<sup>60</sup>

Però Miró està molt ocupat. Finalment, el dia 12 d'octubre se celebren les seves noces a l'església mallorquina de Sant Nicolau, situada just al davant de la casa de Pilar Juncosa.<sup>61</sup> Segons explica el seu cunyat, Lluís Juncosa, Miró hauria escrit en el revers del menú que es va servir a Villa Enriqueta per celebrar aquell casament: «A la meva dona, per no separar-me d'ella mai durant tota la vida, i estimar-la infinitament més cada minut de la vida, Joan.»<sup>62</sup> La lluna de mel la passen a Pollença, on estan instal·lats a l'Hotel Illa d'Or, tal com testimonia la postal enviada a la mare de Miró, del 13 d'octubre, en la qual escriuen: «Molt contents i feliços an aquet recó li enviem un fort abraç, Pilar i Joan.»<sup>63</sup> El 18 d'octubre, n'hi escriuen una altra des del Port de Pollença, ara ja acompanyats d'alguns parents.<sup>64</sup> Sembla que Miró va poder complir allò escrit en aquell menú, si es fa cas del que hauria dit en els darrers moments de lucidesa, quan havia demanat un paper i un llapis, i la Pilar li havia preguntat si volia dibuixar, pregunta a la qual ell havia respost: «No, acosta't més...més a prop. Vull un llapis i un paper per escriure-hi “T'estim molt”...Vull que ho sàpiga tothom.»<sup>65</sup> O aquell «Gràcies, Pilar», que li hauria murmurat mentre li agafava la mà just abans de morir.<sup>66</sup>

Miró, ja casat, torna a Barcelona i ensenya als seus amics les obres que ha estat realitzant durant l'estiu. Gasch en l'article «L'elogi del mal gust» publicat a *La Publicitat* el 29 de novembre, fa esment d'aquesta visita: «No fa gaires dies hem vist les obres darreres de Joan Miró. Uns grans dibuixos on juguen un rol important els materials més diversos: paper de vidre, filferro, paper d'embalar. Obres d'un mal gust detestable. Joan Miró ha estat sempre un pintor d'un mal gust detestable. Però quina intensitat! Una intensitat que no tindran mai els paisatges en sèrie de la nostra gent.»<sup>67</sup> Abans, però, també ha tornat a recordar les visites que ell i l'artista fan al Districte cinquè: «Les decoracions murals de definitiva lletjor que descobrim –emocionats– Joan Miró i jo, en un bar,

*Zeitung*, 25 d'octubre de 1929, citats a LBMC, 346.

<sup>60</sup>Desnos, «Surrealistische Malerei II», dins Combalía, *El descubrimiento de Miró*, 265. Versió en castellà.

<sup>61</sup>Massot, *Joan Miró*, 458. A LBMC, 346, fig. 3, s'hi reproduïx una fotografia dels nuvis.

<sup>62</sup>Lluís Juncosa citat a Massot, *Joan Miró*, 458.

<sup>63</sup>Joan Miró, Joan Miró a Dolors Ferrà Oromí, Pollença, 13 d'octubre de 1929. dins *Epistolari*, 409. La mare de Miró devia tornar a Mont-roig, ja que la postal es va enviar allà.

<sup>64</sup>Joan Miró, Joan Miró a Dolors Ferrà Oromí, Pollença, 18 d'octubre de 1929. dins *Epistolari*, 411. Aquesta postal li van enviar a Barcelona, al Passatge del Crèdit.

<sup>65</sup>Pere A. Serra. *Miró i Mallorca* (Barcelona: Polígrafa, 1989): 133, citat a Aguiló, «La dona en veu pròpia», 30; Massot, *Joan Miró*, 797.

<sup>66</sup>Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 95.

una taverna, durant les nostres freqüents “randonnées” pel districte cinquè, ens emocionen més profundament que la gràcia alada de molts fresquistes italianitzants.»<sup>68</sup>



**9.9.** Joan Miró i Pilar Juncosa el dia del seu casament. 12 d'octubre de 1929, Palma.

Aquesta vegada, però, l'artista ha avançat la seva anada a París, i a mitjans de novembre ja és allà. Deixa el taller de la rue Toulaque i amb la seva esposa s'instal·len en un pis del número 3 de la rue Mouthon, –no gaire lluny de l'antic taller de la Rue Blomet–. En aquest pis, –que Gasch descriurà en l'article «Escultures de Joan Miró»–,<sup>69</sup> on l'artista hi habilita un taller en una de les estances, no hi ha quadres penjats a la paret, sinó unes alforges de mula que acompanyen el cap de tauró capturat per Hemingway i una escultura d'art africà regal de noces de Loeb.<sup>70</sup> A París, s'ha endut els

<sup>67</sup>Sebastià Gasch, «L'elogi del mal gust», *La Publicitat*, 29 de novembre de 1929, 4, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 172. En aquest article Gasch també feia referència a la primera exposició de Salvador Dalí a París, a la Galerie Goemans, del 20 de novembre al 5 de desembre de 1929.

<sup>68</sup>Gasch, «L'elogi del mal gust», 171. Miró fa referència a aquest article en una carta que envia a Gasch el gener de 1930. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 28 de gener de 1930, dins *Epistolari*, 417.

<sup>69</sup>«A la seva cambra de París, amb la sola ajuda d'una escultura negra de les fortes, un horrible cap de tauró –un tauró pescat a les costes de La Florida per Ernest Hemingway, campió pes fort de Texas, pescador de gran envergadura i autor d'un llibre impressionant: “50.000 Dòlars”– amb la sola ajuda d'aquests dos elements, Miró hi ha sabut crear una atmosfera obsessionant.» Sebastià Gasch, «Escultures de Joan Miró», *La Publicitat*, 15 d'octubre de 1930, 5, dins Minguet, *Escrits d'art i d'avantguarda*, 130. En l'entrevista que Melgar va fer a Miró el 1931, es fa menció que l'artista havia prohibit a la seva dona penjar quadres a la paret i que només hi tenia penjat un immens tauró pescat al golf de Mèxic i unes alforges de colors vius. Francisco Melgar, «Artistas españoles: Joan Miró en París», *Ahora*, núm. 35 (24 de gener de 1931): 18, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029977255&search=&lang=ca>.

<sup>70</sup>LBMC, 348; Permanyer, *La vida d'una passió*, 89, 91; Martí Rom, *Pal de ballari*, 224; Massot, *Joan Miró*, 458-459. A LBMC, 352-353, fig. 2, s'hi reproduceix una fotografia de Joan Miró en aquest taller realitzada per Thérèse Bonney l'any 1931.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

dibuixos-collage realitzats durant l'estiu, No se sap amb seguretat si visita l'exposició «Arp» que hi ha a la galeria Goemans del 4 al 17 de novembre, però sí que assisteix a la inauguració de la primera exposició de Dalí a París, «Salvador Dalí» que es fa també a la galeria Goemans del 20 de novembre al 5 de desembre, ja que el 7 de desembre és a París, tal com ho demostra la postal enviada a Ràfols en la qual consta la nova adreça de l'artista.<sup>71</sup> El prefaci per al catàleg d'aquesta exposició és de Breton, que com d'altres membres del grup, ja posseeixen obra d'aquell jove artista català, que per a ells representa la possibilitat d'explorar noves vies, en aquest cas, més oníriques i figuratives, com també serà el cas del pintor belga René Magritte. A més de Dalí i Magritte, altres noms apareixen lligats al grup surrealista, com els de Réne Char, Francis Ponge, Luis Buñuel, Georges Sadoul o André Thirion.<sup>72</sup>

El 15 de desembre apareix el «Second manifeste du surréalisme» en el que serà el darrer número de *La Révolution surréaliste*, el 12. En aquest escrit duríssim, Breton ataca Bataille, –a qui retreu el seu «no-esperit» i el seu interès pel més baix–, i també Desnos, Artaud, Soupault, Limbour i Vitrac, entre d'altres, perquè no compleixen prou amb allò de l'acció col·lectiva. L'escissió és total, tal com demostra que molts dels membres inicials ja no formin part del grup.<sup>73</sup> En aquest darrer número de la revista, –en el qual s'hi reproduïx un dibuix sobre paper flocat de Miró de 1928–,<sup>74</sup> Dalí i Magritte hi tenen un gran protagonisme i s'hi reproduïx el guió d'*Un chien andalou*.<sup>75</sup> També s'hi publica una enquesta sobre la idea d'*amor*, entesa com l'única capaç de reconciliar tot home, momentàniament o no, amb la idea de *vida*,<sup>76</sup> una enquesta que s'il·lustra amb un muntatge que té

<sup>71</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 7 de desembre de 1929, dins *Epistolari*, 412. Es tracta de l'exposició «Salvador Dalí», a la Galerie Goemans de París, del 20 de novembre al 5 de desembre de 1929. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 461-462.

<sup>72</sup>LBMC, 348; Massot, *Joan Miró*, 460.

<sup>73</sup>André Breton, «Second manifeste du surréalisme», *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 1-17, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f7.item>; LBMC, 348; Massot, *Joan Miró*, 462-464. Breton, quan el manifest es va reeditar en format de llibre el 1930, amb frontispici realitzat per Dalí, en va enviar un exemplar dedicat i signat a Miró amb un «prière d'insérer» signat per Dalí, Ernst i Tanguy, LBMC, 348, 352. Es tracta de l'obra André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (París: Kra, 1930). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Dalí va a passar a ser un dels artistes més sol·licitats per a il·lustrar les publicacions surrealistes. Gasch, en el seu article «Elogi de la irresponsabilitat», publicat a *Mirador* el març de 1931, i il·lustrat amb un collage de Miró, es lamentava que: «Salvador Dalí, que semblava haver estat cridat a esdevenir el gran irresponsable, que havia de fer obres de magnífica irresponsabilitat, ha estat subjugat pel moviment més responsable dels temps moderns: el sobrerrealisme.» Sebastià Gasch, «Elogi de la irresponsabilitat», *Mirador*, 26 de març de 1931, 7, dins Minguet, *Ecrits d'art i d'avantguarda*, 183.

<sup>74</sup>DLD1 núm. 253, 128.

<sup>75</sup>Luis Buñuel i Salvador Dalí, «Un chien andalou», *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 34-37, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f40.item>.

<sup>76</sup>La Révolution surréaliste, «Enquête», *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 65-76, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f71.item>.

com a punt central l'obra *La Femme cachée* de Magritte,<sup>77</sup> envoltada pels retrats de setze surrealistes amb els ulls tancats, i que es podia vincular, directament, amb les respostes que va donar Breton a l'enquesta per boca de Suzanne Muzard.<sup>78</sup> Els protagonistes són, d'esquerra a dreta i de dalt a baix: Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Luís Buñuel, Jean Caupenne, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Marcel Fourrier, Camille Goemans, René Magritte, Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion i Albert Valentin.<sup>79</sup> I ja que tal com es diu a l'inici de l'enquesta, volen restituir el veritable sentit del mot amor, més que buscar les respostes dels especialistes dels plaers, dels col·leccionistes d'aventures, dels espavilats de la voluptuositat, o dels guaridors del suposat amor-bogeria, es dirigeixen a aquells que tenen veritable consciència del *drama de l'amor*, en el sentit més patètic del mot.<sup>80</sup>



**9.10.** «Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt». *La Révolution surréaliste*, núm.12 (15 de desembre 1929)

<sup>77</sup>René Magritte, *La Femme cachée*, 1929, oli sobre tela, 73 × 54 cm., col·lecció particular, reproduïda a *La Révolution surréaliste*, «Enquête», 73. Aquest muntatge seguia una estètica similar que la de la imatge que va aparèixer en el primer número de *La Révolution surréaliste* del desembre de 1924, on s'hi va publicar la imatge de Violette Nozière, una jove parricida, envoltada dels surrealistes, i en la qual s'hi podia llegir una frase de Baudelaire. *La Révolution surréaliste*. *La Révolution surréaliste*, núm. 1 (1 de desembre de 1924): 17, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f29.item>. L'any 1933, diversos surrealistes van dedicar un homenatge a Violette Nozière a través de l'obra André Breton et al., *Violette Nozières* (Brussel·les: Nicolas Flamel, 1933). Hi ha un exemplar d'aquesta obra a la biblioteca personal de l'artista. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>78</sup>*Ibid.*, 71. Les respostes estaven signades per Suzanne Muzard, amb qui Breton mantenia una relació sentimental després de separar-se de Simone. Breton va afegir una nota al peu manifestant una total compenetració amb les respostes donades. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 447.

<sup>79</sup>*Ibid.*, 73.

<sup>80</sup>*Ibid.*, 65.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

En aquesta enquesta calia respondre quatre preguntes: la primera relacionada amb l'esperança que es posa en l'amor; la segona lligada al fet d'estimar i com aquest fet es vincula amb la renúncia o no de la pròpia llibertat o dels propis principis; la tercera té a veure amb l'absència de l'esser estimat, i la darrera, destinada a saber si es creu en la victòria de l'amor admirable sobre la vida sòrdida o de la vida sòrdida sobre l'amor admirable.<sup>81</sup> L'enquesta es podia relacionar amb un altre text, aparegut en la mateixa revista, que es titulava «De l'amour à son objet», signat per Camille Goemans, en el qual s'avisava del perill que l'amor fes invisible l'amenaça que suposava l'estat actual de les coses per a qualsevol home, alhora que es feia manifest el desig de saltar-se la barrera de la vida privada i d'atrevir-se a demanar a qualsevol home que passés comptes de la dona a la qual estimava, és a dir, de «l'objecte» del seu amor, que, com a tal, també podia servir perquè aquest home s'entengués millor.<sup>82</sup>

Miró, tot i ser d'aquells que tenien consciència del *drama de l'amor*, –encara que potser no en el mateix sentit que ho entenien els surrealistes en aquella publicació–, no va participar en aquesta enquesta, i per tant, no es pot saber quines haurien sigut les seves respostes. El cas és, però, que a Gasch li havia deixat força clar amb aquell «sense màcula d'intel·lectualitat», quin era el tipus de dona que alhora el definia a ell mateix segons allò dit per Goemans. La Pilar era formosa, afectuosa, dolça, s'ocuparia d'ell i seria el seu suport, i mai no es posaria en la seva feina; aquelles pors dels surrealistes pel que feia al perill de l'amor a l'hora d'interferir voluntats, ideals i llibertats, no tenien raó de ser en el cas de Miró. Per a ell havia arribat el moment d'aquell equilibri del qual anys més tard en parlaria a Camilo José Cela: «A la primera etapa de l'home, la dona és el xoc, la fascinació. Després és l'equilibri. La dona és molt equilibrada...la dona és una animal magnífic, com a escultura, com una pedra, com una flor, com un arbre.»<sup>83</sup>

Potser per això, l'artista, quan Raillard li va demanar si amb la seva dona parlava de pintura, va respondre: «No, ella no hi entrava, en aquell món.»<sup>84</sup> I va afegir: «Té un gran respecte, sí, però sempre n'ha estat al marge. M'amoïnaria tenir sempre al costat una dona que s'hi volgués ficar... Prefereixo que les coses siguin així. Na Pilar és una companya ideal per a mi. Sense ella jo seria un orfe perdut en aquest món. Perquè, fora de la meva feina, no tinc cap noció de les altres coses, ni

---

<sup>81</sup>*Ibid.*

<sup>82</sup>Camille Goemans, «De l'amour a son objet», *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 22, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f28.item>.

<sup>83</sup>Camilo José Cela, «La llamada de la tierra (Acta de un monólogo de J.M.)», *Papeles de Son Armandans*, núm. 21 (desembre 1957), citat en català a Aguiló, «La dona en veu pròpia», 17.

<sup>84</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 118.

tinc la més mínima idea de com m'he d'organitzar. És el meu àngel de la guarda.»<sup>85</sup> De fet, la mateixa Pilar ho va explicar en aquella entrevista de 1992: «Me'n recordo molt d'ell. Era tremendament afectuós amb mi; amb mi i amb la Maria Dolors, a qui estimava amb bogeria. Quasi mai discutíem, perquè tot i que ell tenia molt geni, era molt bo amb tothom. Vam passar poc temps separats, jo sempre viatjava amb ell. Només recordo quan, el 1932, va haver d'estar-se tres mesos a Montecarlo, on muntaven el ballet "Jeux d'enfants", i jo no hi vaig poder anar perquè la Maria Dolors era molt petita. Ell m'enviava fotos darrere de les quals m'hi escrivia l'agraït que estava pel recolzament silenciós que jo li donava.»<sup>86</sup> I va seguir explicant: «Tu, en qüestions artístiques, en la meua obra, no t'hi has de posar, em deia sempre Joan, i jo ho respectava, com allò que sempre repetia que la seva obra no calia entendre-la, havia d'agradar o no.»<sup>87</sup>

Per Nadal, el matrimoni és a Barcelona, on s'hi estaran una setmana tal com li diu en una carta a Gasch datada del 26 de desembre, en la qual li manifesta la seva voluntat de veure'l.<sup>88</sup> A Ràfols, el seu amic més pietós, li envia una postal il·lustrada amb el monestir de Ripoll desitjant-li bones festes.<sup>89</sup> Gasch publica el 28 de desembre l'article «Constatacions» a *La Publicitat*, en el qual parla de l'èxit de la primera exposició de Dalí a París, i de l'èxit que ha acabat assolint Miró a nivell internacional, tot fent un repàs de la seva carrera i recordant quin havia sigut el tracte rebut pel pintor a Catalunya. Gasch creu que, tant Miró, com Dalí, són d'aquells pintors «maudits», inconformistes, de temperament insòlit i amb un talent original que «engendra obres inèdites. que trenquen a bocins el que s'entén ací correntment per pintura», uns pintors, «que no tarden a convertir-se en la bèstia negra de llurs conciutadans» i que només tenen com a sortida l'emigració.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup>*Ibid.*

<sup>86</sup>Ros, «Entrevista a Pilar Juncosa», 57, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1992/12/20/pagina-57/33530960/pdf.html>. Original en castellà: «Me acuerdo mucho de él. Era tremendamente cariñoso conmigo; conmigo y con Maria Dolors, a quien quería con locura. Casi nunca discutíamos, porque aunque él tenía mucho genio, era muy bueno con todos. Pasamos poco tiempo separados, yo siempre viajaba con él. Sólo recuerdo cuando, en 1932, tuvo que permanecer tres meses en Montecarlo, donde montaban el ballet "Jeu [sic] d'enfants", y yo no pude ir porque Maria Dolors era muy pequeña. Él me enviaba fotos tras las que me escribía lo agradecido que estaba por el llamado apoyo que yo le daba.»

<sup>87</sup>*Ibid.* Original en castellà: «Tú, en cuestiones artísticas, en mi obra, no debes meterte, me decía siempre Joan, y yo respetaba eso, al igual que aquello que siempre repetía de que su obra no había que entenderla, debía gustar o no.»

<sup>88</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Barcelona, 26 de desembre de 1929, dins *Epistolari*, 413.

<sup>89</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 26 de desembre de 1929, dins *Epistolari*, 414.

<sup>90</sup>Sebastià Gasch, «Constatacions», *La Publicitat*, 28 de desembre de 1929, 5, dins Minguet, *Escrips d'art i d'avantguarda*, 124-129. En aquest article Gasch fa esment d'un galerista que recentment havia ofert la seva sala a Miró, per tal que hi exposés, i com aquest no li havia donat cap resposta. Joan A. Maragall, director de la Sala Parés, durant l'estiu de 1927 va escriure a Miró per oferir-li la seva sala. Més endavant, Miró hi va inscriure el seu nom per a participar en el «Saló de Tardor» de 1928, tot i que finalment aquesta participació no es va arribar a materialitzar. Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 70-71.

## II. Llenguatges d'un disig problemàtic

El 15 de gener apareix el fullet «Un cadavre» com a resposta al manifest de Breton, on apareixia una foto del mateix Breton amb una corona d'espines i textos d'alguns dels ex-membres del grup, com ara Limbour, Desnos, Queneau, Leiris, Baron, Vitrac, Morise, Ribemont-Dessiagnes, Boiffar, i també Bataille i Alejo Carpentier.<sup>91</sup> Miró, però, no en fa esment de totes aquestes qüestions en les cartes que envia des de París. Ell manté el contacte amb els dos bàndols, i mentrestant dues obres seves s'exposen a l'exposició «Painting in Paris: from American Collection», organitzada al Museum of Modern Art de New York per Alfred H. Barr del 18 de gener fins al 16 de febrer de 1930. També hauria sigut en aquest moment, que Pierre Matisse, que s'encarregava de la compra d'obra per a F. Valentine Dudensing, hauria conegut Miró durant un dels seus viatges a França.<sup>92</sup>

A Gasch, el 28 de gener, li escriu una carta en la qual li parla d'una exposició pròxima, informació que acaba concretant en la següent postal que li envia el mes de febrer.<sup>93</sup> Es tracta de l'exposició que es farà a la Galerie Pierre del 7 al 22 de març de 1930, en dues etapes. La primera etapa, del 7 al 14 de març, es titularà «Joan Miró» i s'hi mostraran la sèrie dels *Intérieurs hollandais*, *Pomme de terre*, la *Nature morte (Nature morte à la lampe)*, i els quatre *Portraits imaginaires*. En la segona, que durà el nom «Œuvres récentes», i durarà des del 15 fins al 22 de març, s'hi exhibiran els dibuixos-collage de l'estiu anterior.<sup>94</sup> Gasch en parla a l'article «Joan Miró» de *Mirador*, del 27 de febrer en el qual, –fent evident el vincle indissoluble entre pintura i ànima que des de sempre hi ha hagut en Miró–, escriu:

Els partidaris de la pintura-pintura, de la tècnica fi en si, de l'art per l'art, s'aparten de les teles de Miró amb fàstic insuperable. Car Miró ha substituït la pintura esperit a la pintura-matèria. Miró no és un ull, ni un cervell, ni una mà, sinó una ànima. Miró, l'únic a la nostra època, veritable místic, asceta perfecte, aconsegueix d'unir el seu esperit, desposseït de matèria, a l'esperit de les coses, desposseït de forma. I, fruit d'aquest contacte, neixen les seves obres, fets espirituals puríssims, descarnats,

<sup>91</sup> LBMC, 348. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 465-466.

<sup>92</sup>LBMC, 348. Es tracta de l'exposició «Painting in Paris: from American Collection», al Museum of Modern Art de New York, del 18 de gener fins al 16 de febrer de 1930. Les obres eren *Chien aboyant à la lune* (DLP1 núm. 222, 168-169) i *Peinture (Tête)* (DLP1 núm. 246, 186). A LBMC, 349, fig. 3, s'hi reproduïx una imatge del catàleg d'aquesta exposició. Pel que fa a la relació entre Joan Miró i Pierre Matisse, vegeu II, cap. 7, nota 9.

<sup>93</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 28 de gener de 1930, dins *Epistolari*, 417; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 16 de febrer de 1930, dins *Epistolari*, 419.

<sup>94</sup>DLP1 núms. 304 -312, 222-231 i DLD1 núms. 273-294, 138-149; LBMC, 348. A LBMC, 349, figs. 1-2, s'hi reproduïxen la imatge de la tarja d'invitació i una doble pàgina del catàleg de l'exposició «Joan Miró», a la Galerie Pierre de París, del 7 al 14 de març.

immaterials, que escapen a l'anàlisi del materialista. Salutem en Joan Miró el representant més pur, més absolutament pur, de la revifalla espiritualista d'ara.<sup>95</sup>

Es tracta d'un treball sobre l'ànima, per això no ha d'estranyar que en la carta de Miró del 4 de març, en què l'artista fa referència a aquest article, –i que descriu com «lo millor que ha escrit vostè»–, també faci esment a les *Méditations esthétiques* i *L'Art romantique* d'aquell Baudelaire que defensava la idea que calia inventar-se a través de l'art.<sup>96</sup>

Els comentaris a l'exposició no es fan esperar. Tériade, el 18 de març, des de *L'Intransigent*, l'elogia: «un món bigarrat de figures pobla ara les seves teles, un món de pura invenció que s'agita silenciosament amb un sentit perfecte de la correcció plàstica. Les darreres obres de Miró són uns collages que semblen remetre el pintor a les seves “simplificacions de formes” dels seus inicis.»<sup>97</sup> Des de *Cahiers d'art*, en canvi, el critiquen: «La seva exposició actual em dona totalment la raó. Ens deixa veure un Miró arribat al final d'un carrer sense sortida i sense cap contacte amb la pintura. [...] A força de voler fer “poètica”, Miró ha perdut la seva línia de pintor. Les seves obres recents ens ho mostren sense cap confiança en els seus propis mitjans. Es serveixen tan aviat de les construccions d'Arp, com de les imatges de Klee, o dels dibuixos infantils.»<sup>98</sup> No hi falta la referència des de l'entorn de *Documents*, feta per Einstein, que apareix el maig en el número 4, i que com no pot ser d'altra manera, està lligada a una visió etnològica del primitiu, i imbuïda d'aquell mateix esperit que regna al museu del Trocadéro de Paul Rivet,<sup>99</sup> i de la qual Miró no n'és del tot

<sup>95</sup>Sebastià Gasch, «Joan Miró», *Mirador*, 27 de febrer de 1930, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036539&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036539&posicion=2).

<sup>96</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 4 de març de 1930. dins *Epistolari*, 421, Miró es referia als llibres Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, vol. 2 d'*Œuvres complètes* (París, Calmann-Lévy, 1927) i Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, vol. 3 d'*Œuvres complètes* (París: Calmann-Lévy, 1925), tots dos exemplars conservats a la seva biblioteca. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu II, cap. 1, nota 41.

<sup>97</sup>E. Tériade, «On expose: Joan Miro (Galerie Pierre, 2, rue des Beaux-Arts)», *L'Intransigent*, 18 de març de 1930, 6, citat a LBMC, 348. Original en francès: «un monde bariolé de figures vint à peupler ses toiles, un monde de pure invention qui s'agite silencieusement avec un sens parfait de la correction plastique. Les dernières œuvres de Miró sont des collages, qui semblent ramener le peintre à ses “résumés de formes” du début.»

<sup>98</sup>*Cahiers d'art*, «Les expositions à Paris et ailleurs: Joan Miró (Galerie Pierre)», *Cahiers d'art* 5, núm. 2 (1930): 106, citat a LBMC, 348. Original en francès: «Son actuelle exposition me donne entièrement raison. Elle nous laisse voir Miró arrivé au fond de l'impasse et sans aucun contact avec la peinture. [...] À force de vouloir faire “poétique”, Miró a égaré sa ligne de peintre. Ses œuvres récentes nous le montrent sans aucune confiance en ses propres moyens. Elles se prévalent tantôt des constructions d'Arp, tantôt des images de Klee, tantôt des dessins d'enfant.»

<sup>99</sup>Carl Einstein. «Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)», *Documents* 2, núm. 4 (1 de maig de 1930): 241-243, citat a LBMC, 348-349. Paul Rivet havia sigut designat, el 1928, director de la càtedra d'antropologia del museu que a partir d'aquell moment passarà a dir-se «Etnologia dels homes actuals i dels homes fòssils». Juntament amb Georges-Henri Rivière es van ocupar de la reorganització del vell museu. Aquesta reorganització, basada en uns criteris clars de selecció i organització que perseguia dotar de científicitat la disciplina, aviat es va fer incompatible amb aquella visió del surrealisme més ortodox d'un objecte que es valorava, sobretot, per les seves propietats subversives, que es lligava a la troballa fortuïta i que s'exposava segons la preferència personal i sense seguir cap mena de classificació. Pel que fa a l'entorn de la revista *Documents*, –en la qual, a més dels surrealistes dissidents també hi col·laboraven etnògrafs com



## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

aliè, tal com demostra aquella màscara de dos caps superposats de Nova Bretanya que va prestar per a l'exposició «Afrique-Océanie» de la galeria del Théâtre Pigalle, organitzada per Charles Ratton, Pierre Loeb i Tristan Tzara el 27 de febrer,<sup>100</sup> o aquella invitació que va rebre, juntament amb Desnos, Masson i Vitrac per a la recepció organitzada en aquest museu en honor de la donació d'un pal tòtem monumental provinent de la Colòmbia britànica, que havia sigut el tema de la conferència donada per G. H. Rivière, el 26 de gener.

Einstein, en el seu article «Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)», il·lustrat amb un collage que pertany a Simone Breton, creu que Miró, fent ús dels materials barats i del recurs geomètric, ha iniciat un procés de retorn a l'inici, a una simplicitat prehistòrica, que el lliguen directament amb una cultura ancestral màgica i primitiva que, juntament amb tot allò de caire popular, és de gran interès per als integrants de la revista *Documents*.<sup>101</sup> Einstein comença el seu article parlant d'una connexió que no és nova, la de Hieronymus Bosch amb obres com *La Terre labourée*, els *Paysans catalans*, i ara també, els *Intérieurs hollandais*, obres de les quals diu: «Es percep un combat grotesc, un malabarisme d'associacions, d'al·lucinacions que dansen.»<sup>102</sup> Bosch, aquell mestre holandès del segle XVI, que mostrava com la representació exacta de la realitat també es podia utilitzar per representar el reflex d'allò que no es veia, i que Miró tan bé va saber aprofitar per als seus simulacres. Es tracta d'un sentit grotesc de la farsa que permet fer visible el malvat, la part més instintiva i destructiva que alhora connecta amb el baix materialisme de Bataille. Einstein, però, avisa, i diu que segurament aquestes pintures no són prou monstruoses, i que per això Miró «s'ha purgat el cap i s'ha frenat la mà» per renunciar a la tensió dialèctica del grotesc, que és massa feble quan es tracta d'assassinar.<sup>103</sup> En canvi, els collages de Miró són capaços de fer presents els mites i els jocs de fitxes, escriu Einstein; i per això aquell home ibèric de peu gegant, el pagès que fecunda la terra trepitjant-la, l'antiga estela pagesa que surt de la terra, l'asfalt negre dels morts i el déu

---

Griaule, Schaeffner, Rivet o Rivière—, uns i altres compartien, tot i que no de manera idèntica, la voluntat de relativització dels valors estètics en general, no només dels occidentals, així com un realisme agressiu i una voluntat de contextualització que buscava preservar el valor ritual, que era profundament antiestètica, ja que no ho entenia com a art primitiu sinó com a objectes etnogràfics. Ara bé, si per a Bataille, l'actitud antiestètica era sobretot anti-idealista i lligada al sacrilegi, per als etnògrafs aquesta actitud era un imperatiu científic segons el qual les cultures s'havien d'entendre com conjunts coherents que eren testimoniats a través d'objectes. Això també afectava al valor d'utilitat d'aquests objectes, i és que si per a Bataille estava indissolublement lligat al sagrat, per als etnògrafs es tractava més aviat de retrobar-ne el valor tècnic, econòmic i social. Debaene, «Les surréalistes et le musée d'ethnographie», 71-94.

<sup>100</sup>LBMC, 348. A Rémi Labrusse, «Le Potlach», dins *La Naissance du monde*, 42, fig. 17, s'hi reproduceix una imatge d'aquesta màscara.

<sup>101</sup>Einstein. «Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)», 241-243, citat a LBMC, 348-349.

<sup>102</sup>Einstein. «Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)», 241, Original en francès: «On percevait un combat grotesque, une jonglerie d'associations, d'hallucinations dansantes.»

<sup>103</sup>*Ibid.*, 241, 243.

Mercuri que sorgeix del ventre de la dona embarassada.<sup>104</sup> I si el grotesc és sempre una concessió i una al·legoria astuta, petit burgesa, amb els collages Miró s'embarca en una obsessió més neta, en què l'acrobàcia anecdòtica ha sigut esfondrada, i que té a veure amb aquella simplicitat que ja apuntava en els paisatges de 1927 i 1928. Miró, doncs, es situa fora de la seva al·lucinació i esdevé espectador, renunciant a l'encant de la seva antiga paleta, desfent-se de la seva virtuositat i deixant que la intuïció aparegui, marca d'una independència ampliada.<sup>105</sup> I acaba l'article amb una frase que és el resum de tot el que ha escrit: «Simplicitat prehistòrica. S'esdevé cada vegada més arcaic. El final s'uneix al començament.»<sup>106</sup>

Einstein fent un recorregut vinculat al mite, havia transitat exactament el mateix camí que havia començat aquell Miró dels *Paysages imaginaires* quan buscava esborrar-se com a subjecte de desig, i que a través del neutre i d'un curt combat amb les seves *Danseuses espagnoles*, –que tot sigui dit, havia sigut interromput per un aprofundiment en el simulacre–, havia retornat amb aquells collages, per finalitzar el combat amb aquell vertigen que li suposava el desig, una lluita, de la qual, com en les anteriors, sempre en retenia alguna cosa; en aquest cas tot allò après del treball amb el material, cosa que explicaria aquella voluntat de contactar amb l'escultor romanès Constantin Brâncuși.<sup>107</sup> A Chevalier li va respondre quan aquest li va demanar com havia sortit de l'atzucac que representava l'assassinat de la pintura a través de la pintura mateixa: «En primer lloc, per mitjà de la llibertat de pensament. En segon lloc, amb la música com a font d'inspiració i d'exaltació. En tercer lloc, per mitjà del dibuix com a tècnica d'execució... Vaig començar a treballar en tres dimensions els anys trenta –ni escultures, ni objectes, només una mena de construccions. La qüestió era que la crisi estava controlada.»<sup>108</sup>

Aquell mes de març, –durant el qual visita l'exposició «Kandinsky» que s'organitza a la Galerie de France del 14 al 31 de març–.<sup>109</sup> Miró també participa amb tres collages a l'exposició «Collages» organitzada per Aragon i Breton a la galeria Goemans del 28 de març al 12 d'abril, i en la qual també hi exposen d'altres artistes com Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Magritte, Man

<sup>104</sup>*Ibid.*, 243.

<sup>105</sup>*Ibid.*

<sup>106</sup>*Ibid.* 243. Original en francès: «Simplicité préhistorique. On devient de plus en plus archaïque. La fins rejoint le commencement.»

<sup>107</sup>DLP1 núms. 216-222, 164-169; FOS núms. 1-4, 27-29; Joan Miro, Joan Miró a Constantin Brâncuși, París, 20 de març de 1930, citat a LBMC, 349. En aquesta carta Miró el convidava a casa seva el següent diumenge cap a les quatre de la tarda, i li explicava que també hi serien Tzara i la seva esposa. A LBMC, 349, fig. 2, s'hi reproduïx una imatge d'aquesta carta.

<sup>108</sup>Chevalier, «Miró», dins *Selected Writings and Interviews*, 266, citat en català a Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 255.

<sup>109</sup>LBMC, 348. Es tracta de l'exposició «Kandinsky», a la Galerie de France de París, del 14 al 31 de març de 1930. Miró va conservar el catàleg d'aquesta exposició, en el qual hi havia textos de Zervos i Tériade.

## II. Llenguatges d'un desig problemàtic

Ray, Picabia, Picasso i Tanguy.<sup>110</sup> L'exposició es relaciona directament amb l'assaig d'Aragon *La Peinture au défi*, on l'autor assenyala la importància del collage com a arma –anònima, antimaterialista, anti-individualista i anticomercial– contra l'art per l'art. Aragon va escriure sobre els collages de Miró, que va comparar amb els de Picasso i amb la pintura del mateix Miró: «Es fa difícil de dir si els collages de Miró imiten la seva pintura o si és sobretot la seva pintura la que imitava per endavant l'efecte del collage, de manera que Miró va arribar lentament a practicar-lo. Em decanto per aquesta darrera interpretació.»<sup>111</sup>

Tériade, el 7 d'abril, des de *L'Intransigéant*, passa comptes amb el surrealisme i amb aquells que havien manifestat la voluntat d'assassinar la pintura o de desafiar-la, en una referència clara a Miró i a Aragon, i afegeix que si bé el surrealisme no va ser el primer a preconitzar el retorn a l'instint, sí que va ser, almenys, el moviment que basant-se en les experiències científiques de Freud, més que no pas en la vida real, va col·locar l'instint a plena llum.<sup>112</sup> Carl Einstein també en parla en aquell mateix número 4 de *Documents*, just després de l'article sobre Miró, i aprofita per denunciar la retòrica elegant de l'assaig d'Aragon i els collages que, com els d'Ernst i de Dalí, són com còpies sense esperit dels collages cubistes. Amb tot, deixa clar que no posa a tothom en el mateix sac, i conclou tot dient que només creu en aquells que comencen per destruir els mitjans de la seva pròpia virtuositat.<sup>113</sup> És ben plausible que faci referència a Miró. La crítica era ben clara, i és que si per a Aragon el collage era una mena de progressió històrica de la pintura i servia per acomplir amb les exigències dels comunistes, per a Einstein i els membres de *Documents*, el que feia falta era la destrucció de qualsevol jerarquia.<sup>114</sup>

Miró, havia dit Leiris, s'havia buidat per assolir un estat inicial, i ho havia fet tornant a posar l'accent en la part del món interior, a través d'aquella lletjor dels materials, que tan fàcilment es podia connectar amb el primitiu. Es tractava d'una síntesi de tot allò fet fins aquell moment, de tot

<sup>110</sup>LBMC, 349. Es tracta de l'exposició «Collages», a la Galerie Goemans de París, del 28 de març al 12 d'abril de 1930. A LBMC, fig. 3, s'hi reproduïx una pàgina d'aquest fullet.

<sup>111</sup>Louis Aragon, *La Peinture au défi* (París: José Corti, 1930): 27, citat a LBMC, 349. Original en francès: «Il est difficile de dire si les collages de Miró imitent sa peinture ou si ce n'est pas plutôt sa peinture qui imitait par avance l'effet du collage, tel que Miró arrivait lentement à le pratiquer. Je penche pour cette dernière interprétation.» A la biblioteca de l'artista hi ha un exemplar amb dedicatòria de l'autor. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Miró fa referència a aquest assaig d'Aragon en dues cartes enviades a Gasch. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 19 d'octubre de 1930, dins *Epistolari*, 433; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 448.

<sup>112</sup>E. Tériade, «La peinture; le surréalisme et la pêche à l'instinct», *L'Intransigéant*, 7 d'abril de 1930, 5, citat a LBMC, 349.

<sup>113</sup>Carl Einstein, «Exposition de collages (Galerie Goemans)», *Documents*, 2, núm. 4 (1 de maig de 1930): 244, citat a LBMC, 349.

<sup>114</sup>Umland. «Miró the Assassin», 6-7.

*Obres d'un mal gust detestable*

allò que tenia a veure amb un Miró, que en el fons, sempre s'havia neguitejat per un desig que no calia erradicar, però que tampoc es lligava al matrimoni i a la procreació. Tancament de cicle, potser sí, Miró s'ha casat i ara ja es pot seguir construint sense sentir aquell torbament.



### **III. L'*aphrodisia* cosmogònica**

---



## 1. Deesses primigènies

En aquella carta del 28 de gener de 1930 enviada a Gasch, mencionada amb anterioritat, Miró escriu: «Jo he représ la meua vida normal i treballa força en les grans teles de que ja li vaig parlar, i que serán, en penso, els meus adeus a la pintura, al menys per una temporada, per a atacar-me a nous medis d'expressió, baix-relleu, escultura, etc., empleiant nous vocabularis i elements d'expressió que ignoro encara.»<sup>1</sup> L'artista es refereix a les sis teles de grans dimensions en les quals treballarà fins a l'abril,<sup>2</sup> i que contrasten fortament amb unes teles d'un format molt més petit que també són d'aquell any, i que pels dibuixos preparatoris, podrien haver sigut començades entre finals de 1929 i començaments de 1930.<sup>3</sup>



1.1. Joan Miró. *Peinture* (1930)

Les obres a les quals fa referència Miró són força diferents d'aquelles pintures plenes de figures, i també d'aquells collages que precisament en aquell moment ocupen la crítica. Hi té a veure que Miró estigui en un punt en què aquell desig lligat a una certa idea de combat que havia estat present

<sup>1</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 28 de gener de 1930, dins *Epistolari*, 417.

<sup>2</sup>DLP1 n.ºs. 317-322, 234-239. Vegeu MOJM n.ºs. 540-544, 144 i Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 61-63. Aquests dibuixos preparatoris es troben al quadern FJM 4316-4323, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>3</sup>DLP1 n.ºs. 313-315, 232-233. Vegeu MOJM n.ºs. 471-473, 132.



### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

en les seves obres anteriors, ja no hi sigui. Justament per això, aquestes obres són teles de desorientació, de gestió d'un desig que ara s'ha transformat en quelcom diferent, i que ha configurat tota una nova experiència de la sexualitat, que ben aviat també estarà relacionada amb una procreació que anirà més enllà de la tela. Dupin escriu sobre aquest moment, que l'artista no havia declarat la guerra a un tipus determinat de pintura, sinó que ho havia fet a tota la pintura. I que no ho havia fet per posar-la de nou en funcionament després dels primers assalts. Això explicaria que en aquestes teles realitzades a París durant els primers mesos dels anys trenta, hi aparegués, d'una manera un tant frenètica, aquesta actitud obstinada de l'artista. La conseqüència, segons el poeta, havien estat aquelles sis grans pintures, dos de les quals figurarien entre les majors fites de Miró, mentre que les altres quatre serien grandiosos i significatius descarrilaments.<sup>4</sup> Les majors fites a què es referiria Dupin, són *La magie de la couleur* i aquella altra tela en la qual apareixen dos personatges apassionats i fusionats.<sup>5</sup> I és que Miró, tal com diu Umland, era un artista de la violència i de la resistència, que paradoxalment, també era, un pintor, un creador de formes.<sup>6</sup>

Bataille, en el número 7 de *Documents*, i just després d'un article seu sobre *L'Art primitif* de G. H. Luquet,<sup>7</sup> publica un breu article dedicat a aquestes pintures de començaments dels anys trenta realitzades per Miró, que apareixen reproduïdes en les pàgines immediatament anteriors i posteriors d'aquest text. Bataille escriu:

Les pintures de Miró que publiquem aquí representen l'etapa més recent d'aquest pintor, l'evolució del qual presenta un interès ben singular. Joan Miró es va allunyar d'una representació dels objectes tan minuciosa que empolsinava la realitat fins a un cert punt, una mena de pols assolellada. Més endavant, aquells objectes ínfims es van alliberar ells mateixos de tota realitat i van aparèixer com una multitud d'elements descompostos i encara més agitats. Finalment, com el mateix Miró havia professat que volia «assassinar la pintura», la descomposició va augmentar de tal manera que no va quedar res més que algunes taques informes damunt la tapa (o damunt la làpida, si es prefereix) de la capsa de les bromes. I després els petits elements colèrics i alienats van procedir a una nova irrupció i avui desapareixen encara una altra vegada en aquestes pintures, deixant només el rastre de no se sap quin desastre.<sup>8</sup>

<sup>4</sup>Dupin, *Miró* (2004), 158-160.

<sup>5</sup>DLP1 núm. 321, 238; DLP1 núm. 317, 234.

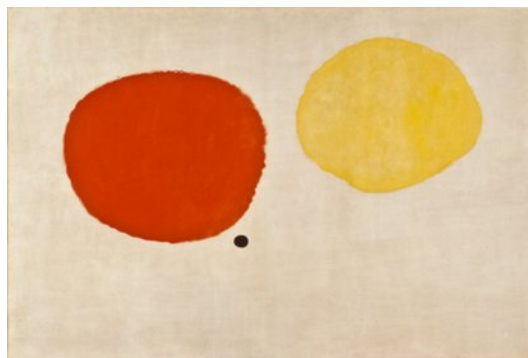
<sup>6</sup>Umland. «Miró the Assassin», 3.

<sup>7</sup>Georges Bataille, «L'Art primitif», *Documents* 2. núm. 7 (1930): 389-397, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f486.item>. Bataille es refereix a G. H. Luquet, *L'Art primitif* (París: G. Doin & cie, 1930).

<sup>8</sup>Georges Bataille, «Joan Miró: Peintures récentes», *Documents* 2. núm. 7 (1930): 399, citat a LBMC, 348. Original en francès: «Les quelques peintures de Miró que nous publions ici représentent l'étape la plus récente de ce peintre dont



1.2. Joan Miró. *Peinture* (1930)



1.3. Joan Miró. *Peinture (La Magie de la couleur)* (1930)

La frase final és apoteòsica, perquè justament aquells elements colèrics i alienats que havien emergit en les seves darreres obres, ara havien desaparegut, –no sense deixar rastre–, tal i com s'evidenciava, sobretot, en una d'aquestes pintures, que ben bé podria ser la representació d'una de les escenes bataillanes. Es tracta d'aquella en què s'hi poden veure dos éssers força monstruosos, de peus gegants i ulls ratllats, consumits per la flama de la passió i observats per un gran sol-núvol-ull. I si la destrucció es pot intuir, encara, en aquella altra tela que ben bé es podria confondre amb un grafiti, en d'altres, el color, màgic, tant es pot convertir en unes simples taques, il·luminar el cap d'una dona encantadora o fer filigranes en uns paisatges idíl·lics.<sup>9</sup> Cal tenir en compte que, Miró, en aquelles altres teles de finals de 1929 i començaments de 1930, s'havia acostat de nou a la pintura amb unes obres properes a aquell enamorament de 1927, de fons blaus, blancs i marrons, de cavalls,

---

l'évolution présente un intérêt bien singulier. Joan Miró est parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière, une sorte de poussière ensoleillée. Par la suite, les objets infimes eus-mêmes se libèrent individuellement de toute réalité et apparurent comme une foule d'éléments décomposés et d'autant plus agités. Enfin comme Miró lui-même professait qu'il voulait "tuer la peinture", la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne reste plus que quelques taches informes sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices. Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissent encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre.» Joan Miró va parlar d'aquest número de *Documents* a Gasch i a Ràfols. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 17 de gener de 1931, dins *Epistolari*, 441; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 15 de febrer de 1931, dins *Epistolari*, 443.

<sup>9</sup>DLP1 núm. 317, 234; DLP1 núm. 319, 236; DLP1 núm. 321, 238; DLP1 núm. 318, 235; DLP1 núm. 320, 237, DLP1 núm. 322, 239.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

línies i d'èssers poc compromesos pel que feia al desig,<sup>10</sup> tot i que aviat es va adonar que allò no acabava de rutllar i per això en les grans teles, i tal com demostren les inscripcions dels dibuixos preparatoris, fa evident aquella voluntat de no renúncia a allò assolit a través del contacte amb el material.<sup>11</sup>

Hi ha un altre fet que no es pot passar per alt, i és que quan Miró treballa en aquestes obres de gran format, de ben segur que ja deu saber que ha de ser pare. A Ràfols, així li ho diu en una carta del 10 de març de 1930: «Dintre els primers de Maig penso serem de retorn a Barcelona, per després anar unes setmanes a Palma per a reposar un poc, tornar després a Barcelona a esperar que la meva dona tingui un fillet, que suposo vindrà al mon a darrers de juliol. Durant tot aquest temps ja tindrem ocasió de veure'ns sovint, ja que no anirem a Montroig fins que estigui bona.»<sup>12</sup> La Pilar s'havia quedat embarassada de seguida, i el ritme de la vida social que portaven, amb visites freqüents dels amics de Miró, així com les assistències a sopars i a d'altres esdeveniments, aviat van ser una càrrega feixuga per a un embaràs complicat que requeria de molt de repòs.<sup>13</sup> Lluís Juncosa, en les seves memòries va explicar la dificultat d'aquells primers mesos:

Pilar sabia francès, però no gaire. Havia estudiat francès amb *madame* Lagranges i el seu francès era d'estar per casa. Es va haver d'espavilar. La meva germana explicava que tenia problemes per atendre tanta gent que Joan duia a casa, orgullós de presentar la seva dona als seus amics artistes. Encara sort que va aprendre a fer paelles, que van arribar a tenir fama entre les seves amistats, entre altres coses perquè recorria els mercats populars buscant bon gènere (Picasso comentava que era l'únic lloc on podia menjar un bon arròs amb llagostins que no tinguessin gust d'amoníac). També Dalí anava sovint a dinar amb ells, però després es van distanciar.<sup>14</sup>

Permanyer en fa un retrat similar:

Tot i que la Pilar havia portat fins aleshores una vida molt tranquil·la, senzilla i casolana, provinciana, el cert és que, tal com ell ho va reconèixer, va ser molt valenta a acceptar el repte d'anar-se'n tot d'una a París, sense la més mínima transició; i ho va fer sense cap mena de por. No sabia cuinar, no parlava francès i al cap d'un mes ja estava embarassada. Però com que tothom la volia conèixer, des del primer

<sup>10</sup>DLP1 núm. 313-315, 232-233. La datació de finals de 1929 començament de 1930 s'estableix segons la que consta en alguns dels dibuixos preparatoris d'aquestes teles. MOJM núms. 471-473, 132.

<sup>11</sup>MOJM núms. 540-544. Aquests dibuixos preparatoris són dins del quadern FJM 4316-4323, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>12</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 10 de març de 1930, dins *Epistolari*, 422.

<sup>13</sup>Massot, *Joan Miró*, 472-475.

<sup>14</sup>Lluís Juncosa, citat a Massot, *Joan Miró*, 468-469.

### *Deesses primigènies*

dia s'organitzà una desfilada d'amics que eren convidats a dinar o a sopar. Va fer el cor fort i va aconseguir tirar endavant..., amb les classes de francès que li impartia el seu marit; a la cuina va sortir-se'n prou bé amb les receptes que li enviava la seva cunyada. I en un tres i no res passà a dominar la situació. I no solament això, sinó que, per exemple, les seves paelles de seguida van ser molt celebrades, com a Picasso li agradava pregonar.<sup>15</sup>

Martí Rom escriu el que li va explicar Angelina Rovira, filla dels que van ser els masovers de mas Miró entre el 1956 i el 1975:

La senyora Pilar a la primeria, a París, s'ho va passar bastant malament. Un dia, que no es trobava bé, li va demanar al senyor Miró que li fes una truita caragolada i aquest va omplir tota la paella d'oli. Era molt inútil per totes les coses de la casa! Sí, en sabia alguna cosa que li havia ensenyat la primera masovera, l'Adelaida Castellnou. [...] A París, quasi cada nit es reunien amb els amics del senyor Miró, pintors, intel·lectuals [...] i ella no coneixia a ningú, ni sabia de què parlar! Era un ambient radicalment diferent al que coneixia, al de Palma. Quan el senyor Miró convidava els amics a sopar a casa no sabia què havia de fer, què era normal a París [...].<sup>16</sup>

Dinar, sopars i visites, com ara aquella que explica Miró en aquella carta a Ràfols del mes de març, en la qual li diu que havien passat la tarda de diumenge a casa dels Maritain,<sup>17</sup> A més, amb quasi total seguretat, també assistia a exposicions, i és ben possible que durant el mes d'abril també visités l'exposició «Miró, Arp, Giacometti» a la galeria Pierre, –en la qual s'hi va presentar aquella *Boule suspendue* de Giacometti–, i que potser, fins i tot, aquell mateix dia els Miró rebessin a casa seva a Desnos, a Giacommetti, i a Masson i la seva companya.<sup>18</sup> Sigui com sigui, la Pilar no es trobava gaire bé i aquell mes d'abril els sogres de Miró van acabar viatjant a París. El seu germà ho va explicar de la següent manera: «el que va passar és que es va quedar embarassada de seguida i va començar a vomitar i trobar-se malament. El meu pare va anar al Govern Civil a fer el passaport d'urgència perquè la meva mare anés a París. A la Pilar li havien dit que tenia risc d'avortar i que havia de fer repòs. La meva mare hi va anar per ajudar-la. A París es va trobar un desastre, Joan Miró no sabia fer res. Llavors, la meva mare va portar la Pilar a Barcelona, a veure el professor

<sup>15</sup>Permanyer, *La vida d'una passió*, 91.

<sup>16</sup>Martí Rom, *Pal de ballari*, 224-225.

<sup>17</sup>«Varem passar la tarda de diumenge a casa els nostres amics Maritain i ell va venir també al vernissatge de la meva exposició.» Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 10 de març de 1930, dins *Epistolari*, 422. Vegeu II, cap. 7, nota 81,

<sup>18</sup>LBMC, 349, 352. Pel que fa a l'obra de Giacometti, es tracta d'Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, 1930-1931, fusta, ferro i corda, 60,4 × 36,5 × 34 cm., Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París, reproduïda a Didier Ottinger, «El desafiament a l'escultura: Surrealisme i materialisme», dins *Miró i l'objecte*, 38.

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

Nubiola, que era catedràtic d'obstetrícia i el que la va assistir en el part.»<sup>19</sup> A París, també hi va el pare de la Pilar, ja que el 22 d'abril escriu una carta als seus fills explicant la situació. El metge especialista en *maladies des dames* a qui han trucat amb la germana de Loeb, diu que la Pilar ha de fer repòs si no vol que aquells «síntomes prematurs» es repeteixen.<sup>20</sup> Vista la situació, la mare de la Pilar decideix quedar-se amb ells fins a primers de maig, moment en què es traslladen tots a Barcelona, on passen uns dies i visiten el doctor Nubiola. D'allà, marxen a Palma per instal·lar-se a Villa Enriqueta, aquella casa a la badia amb unes vistes precioses. Així ho testimonia aquella carta a Gasch del 14 de maig enviada des de Villa Enriqueta, i en la qual l'artista escriu: «Aquí porto una vida exclusivament de repòs i de fer salut que'm dongui forces per a reprendre més tard el treball amb el màxim de força.»<sup>21</sup> Des d'allà, també saluda a Ràfols i a Ramon Sunyer,<sup>22</sup> però aquell repòs que li havia dit a Gasch, no va durar gaire tal com demostra aquella postal que li escriu el 28 de maig en la qual diu: «Trebollo de ferm.»<sup>23</sup>

Miró treballa en uns dibuixos dels quals en fa uns esbossos molt detallats en dos quaderns que el novembre d'aquell mateix any dedicarà a la seva esposa Pilar.<sup>24</sup> Sobre aquests dibuixos l'artista va explicar a Picon:

Són dibuixos fets a Palma, un any després de casar-me. A partir d'aquest carnet vaig fer grans dibuixos amb llapis conté damunt paper Ingres; s'han dispersat, però els vaig veure exposats a ca la Colette Allendy, un vegada que vaig anar a veure un amic a Passy. Els grans dibuixos són la reproducció exacta d'aquests. No eren el projecte de cap quadre, però sens dubte s'hi troben formes que tornaran a aparèixer en els quadres. Per exemple, el dit del peu i l'ungla, que pot esdevenir mitja lluna, i els braços, que són com orelles. Aquest personatge no té ni peus ni dits, només té un dit gros del peu -i l'ungla corresponent, que és com la lluna. Això, aquesta cosa que hi ha fora de la dona? És una paret o

<sup>19</sup>Lluís Juncosa citat a Massot, *Joan Miró*, 472. A mas Miró hi ha un exemplar del llibre Dr. P. Nubiola, *Per a quan s'és mare* (Barcelona: Editorial Catalana, s.d.) Biblioteca personal de Joan Miró, Fundació Mas Miró, Mont-roig del Camp.

<sup>20</sup>Lambert Juncosa, Lambert Juncosa a Lluís Juncosa (i germans), París, 22 d'abril de 1930, citat a Massot, *Joan Miró*, 472-473. Miró va afegir una postdata en la qual deia que tot anava millor, que sentia haver-los privat de la companyia dels seus pares, i que ben aviat es veurien tots plegats a Palma.

<sup>21</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Palma, 14 de maig de 1930, dins *Epistolari*, 423.

<sup>22</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Palma, 23 de maig de 1930, dins *Epistolari*, 424; Joan Miró, Joan Miró a Ramon Sunyer, Palma, 3 de juny de 1930, dins *Epistolari*, 426.

<sup>23</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Palma, 23 de maig de 1930, dins *Epistolari*, 424; Joan Miró, Joan Miró a Ramon Sunyer, Palma, 3 de juny de 1930, dins *Epistolari*, 426; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Palma, 28 de maig de 1930, dins *Epistolari*, 425.

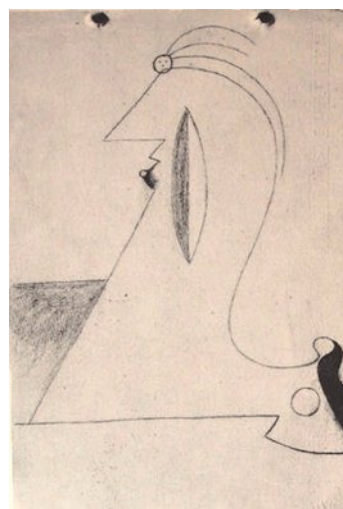
<sup>24</sup>DLD1 núms. 295-353, 150-173; MOJM núms. 474-517, 132-139 i MOJM núms. 518-539, 140-143. Els primers dibuixos són del quadern FJM 882-942, i els segons, del quadern FJM 854-881, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Aquest darrer quadern també es reproduïx en la seva mida original a Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 29-56. En tots dos quaderns l'artista va inscriure la mateixa dedicatòria: «Pertany a / na Pilar / Joan. / Novbre. 1930.» MOJM núm. 474, 132 (FJM 882) i MOJM núm. 539, 143 (FJM 3143).

una cortina, com en *La reina Lluïsa de Prússia*. Aquí el sexe masculí –allà és la dona–, però la forma dels seus peus ens torna a portar cap al sexe masculí. En un peu hi he posat un ull. Aquest personatge també és un arbre, un d'aquests immensos garrofers de Mont-roig, aquests arbres que mai no perden les fulles. Es torna a trobar el tronc, les arrels que s'estenen i allà l'ungla-mitja lluna. Això...<sup>25</sup>

En aquests dibuixos els cossos de les figures es deformen fins a assolir formes impossibles, també hi apareixen grans peus amb el dit gros ben remarcat i l'ungla ben visible.<sup>26</sup> Així mateix, són ben visibles els ulls de llargues pestanyes, així com els pits i els sexes d'aquestes figures, elements que es distribuïxen d'una manera capritxosa en aquells cossos sense forma.<sup>27</sup> Picon assenyala la connexió d'aquests dibuixos amb els *Portraits imaginaires*, per aquelles formes del *Portrait de Mistress Mill en 1750*, i també, del *Portrait d'une dame en 1820*,<sup>28</sup> tot i que també amb el *Portrait de la Reine Louise de Prusse*, però sobretot amb *La Fornarina*, per aquells cossos-faldilla en forma de triangle, que en els dibuixos s'han convertit en figures monumentals.<sup>29</sup> Faltaria dir que en alguns d'aquests dibuixos, no hi falta la contraposició a uns cossos ondulats mitjançant unes figures en les quals hi dominen les línies rectes,<sup>30</sup> ni la fusió entre unes figures difícils de classificar, i que s'assemblen a les d'aquella tela de grans dimensions realitzada a inicis d'any.<sup>31</sup>



1.4. Joan Miró. *Femme* (1930)



1.5. Joan Miró. *Femme* (1930)

<sup>25</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 24.

<sup>26</sup>Com per exemple DLD1 nús. 297-299, 150-151 i DLD1 núm. 334, 165.

<sup>27</sup>Com per exemple, DLD1 núm. 303, 153, DLD1 núm. 333, 165 i DLD1 núm. 344, 168-169.

<sup>28</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 57; DLP1 núm. 213, 231; DLP1 núm. 310, 229.

<sup>29</sup>DLP1 núm. 309, 228; DLP1 núm. 311, 210. Alguns exemples d'aquests dibuixos podrien ser: DLD1 nús. 304-305, 153, DLD1 núm. 309, 155, DLD1 nús. 322-324, 160-161 i DLD1 nús. 336-340, 166-167.

<sup>30</sup>Alguns exemples en podrien ser: DLD1 núm. 326-328, 162 i DLD1 núm. 331, 164.

<sup>31</sup>DLP1 núm. 317, 234. Alguns exemples d'aquest dibuixos podrien ser: DLD1 núm. 295, 150, DLD1 núm. 303, 153, DLD1 núm. 317, 158, DLD1 núm. 345, 169 i DLD1 núm. 347-348, 170-171.

A començaments de juliol, Miró i la seva esposa ja són a Barcelona. Aquell mes, a París, apareix el primer número de *Le Surréalisme au service de la révolution*, revista dirigida per Breton, i totalment en consonància amb les idees revolucionàries i comunistes dels membres del grup. Entre els que donen suport al nou projecte hi ha Maxime Alexandre, Louis Aragon, Joe Bousquet, Luis Buñuel, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Marcel Fourier, Camille Goemans, Paul Nougé, Benjamin Péret, Francis Ponge, Marco Ristitch, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara o Albert Valentin.<sup>32</sup> El dia 10, l'artista escriu a Prats donant-li el condol per la mort del seu sogre i excusant-se per no anar als funerals «ja que ting la meva mare malalta i la meva dona está esperant el petit d'un moment a l'altre.»<sup>33</sup> Uns dies més tard, escriu a Gasch: «Escusi que sigui breu però la meva esposa está a punt d'infantar d'un instant a l'altre.»<sup>34</sup> Aquell «petit» que havia dit a Prats, finalment va ser una «petita» i va néixer el dia 17 de juliol, tal com Miró escriu a Ràfols, –el seu amic confessor–, en una postal del dia 25, que està il·lustrada amb el Santuari de Nostra Senyora de Lluc: «Sóc molt feliç en dir-vos que des d'el passat dijous 17 la meva dona em va fer pare d'una nena; totes dos están molt bé.»<sup>35</sup> El part, però, havia estat complicat, tal com va escriure la germana del pintor en una carta: «la pobra Pilar ha quedat molt malament.»<sup>36</sup> Sigui com sigui, el 15 d'agost ja són a Mont-roig, com ho demostra aquella postal escrita a Bartomeu Ferrà, i il·lustrada amb un retrat de Michel de Montaigne, –aquell pensador escèptic que creia en Déu–, en la qual l'artista escriu: «Al saludar-vos a tu i a la teva esposa, us faig saber també que la meva muller ha infantat feliçment una nineta.»<sup>37</sup>

El mes de maig, quan l'artista havia marxat de París, havia deixat aquelles grans teles a la galeria, i Loeb es mostra desconcertat. Miró li respon en una carta del 27 de juliol, més convençut que mai del que fa, ja que ara, aquell vincle entre el seu esdevenir com a artista i el seu esdevenir com a home han quedat perfectament alineats. I potser per això, després d'haver-li expressat que és conscient de la dificultat que suposa per al marxant l'haver de defensar i vendre la seva obra, escriu: «No obstant, vostè comprendrà també que el meu primer deure, com a home, i com a home que s'aproxima als quaranta, és el d'assegurar una vida confortable a la meva dona i al meu nadó, i el de no tolerar, a cap preu, la més mínima trava al lliure desenvolupament del meu esperit. Ja que com

<sup>32</sup>Mario Pellegrini, ed., *André Breton: Manifestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini, 2ª ed. (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001), 158.

<sup>33</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Barcelona, 10 de juliol de 1930, dins *Epistolari*, 427.

<sup>34</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, 16 de juliol de 1930], dins *Epistolari*, 428.

<sup>35</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 25 de juliol de 1930, dins *Epistolari*, 429.

<sup>36</sup>Massot, *Joan Miró*, 474-475.

<sup>37</sup>Joan Miró, Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Mont-roig, 15 d'agost de 1930. dins *Epistolari*, 430.

més HOME és un, més artista es torna, no dubtaré, doncs, gens ni mica, per assolir aquests dos objectius –a buscar d'altres mitjans fora de la pintura.»<sup>38</sup> Que Miró no està disposat a acceptar cap tipus de trava queda clar en una altra carta, també dirigida a Loeb del 15 d'octubre, en la qual escriu amb relació a la resistència d'aquestes grans teles: «Les darreres grans teles –a banda del format que genera grans inconvenients, tal com veig perfectament– són pintures a l'oli a excepció d'alguns traços fets amb carbonet; el fons blanc és a l'oli –per tant, es pot netejar perfectament– els colors, pintats a sobre, també a l'oli, estan diluïts, no obstant, amb menys dissolvent que amb el que Matisse ho feia amb les seves desagradables “Odalisques”, tant altament valorades en el mercat.»<sup>39</sup> Miró ha sigut pare i en aquestes cartes, i sobretot en la primera, es fa evident la seva condició d'home immers en una nova experiència de la sexualitat en la qual tot és legítim, tant des del punt de vista més racional del discurs científic, –ja que compleix amb aquells requeriments de la parella neomaltusiana que allunya qualsevol ombra de perversitat–, com des del punt de vista de la religió, –des de la qual es legitima la pràctica sexual dins del matrimoni sempre que aquesta sigui amb finalitats reproductives–.

Aquell agost Miró està executant la sèrie de grans dibuixos en llapis sobre paper Ingres que ha anat preparant en els quaderns. Acabarà la sèrie a finals de novembre, el dia 22, tal com consta en les dates inscrites en els dibuixos,<sup>40</sup> El 31 d'agost, Miró escriu a Gasch donant-li indicacions de com ell, acompanyat d'en Prats i de Ràfols, poden arribar a Mont-roig, i afegeix, que si no li diuen el contrari, els espera el pròxim dia 7 de setembre a les nou del matí.<sup>41</sup> Quan fan aquesta visita, Miró ja ha acabat una desena d'aquests dibuixos, i els mostra les seves primeres construccions, en una cambra blanca despullada de quadres i decorada amb sotagots, un cartell de boxa i una col·lecció de siurells,<sup>42</sup> tal com explicarà Gasch en un article del 15 d'octubre de *La Publicitat*, titulat «Escultures de Joan Miró»:

<sup>38</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Barcelona, 27 de juliol de 1930, citat a LBMC, 352. Original en francès: «Par contre vous comprendrez aussi que c'est mon premier devoir en tant qu'homme et d'homme qui approche la quarantaine que d'assumer une vie confortable à ma femme et à mon bébé et de ne tolérer à aucun prix la moindre entrave au libre essor de mon esprit. Plus on est HOMME plus l'on devient artiste, je n'hésiterai donc point pour atteindre ces deux bouts a –à chercher d'autres moyens en dehors de la peinture.»

<sup>39</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 15 d'octubre de 1930, citat a LBMC, 352. Original en francès: «Les grandes dernières toiles –à part le format qui crée de grands inconvénients, je le vois fort bien– sont peintes à l'huile sauf quelques traits au fusain; le fond blanc est l'huile –donc parfaitement lavables– les couleurs, que son peintes dessus à l'huile aussi, délayées toutefois avec moins d'essence que Matisse le fait avec ses embêtantes “Odalisques”, si haut cotées dans le marché.»

<sup>40</sup>DLD1 núm. 353, 173. Aquest dibuix és el darrer, i està datat del 22 de novembre de 1930.

<sup>41</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 31 d'agost de 1930, dins *Epistolari*, 431.

<sup>42</sup>DLD1 núms. 295-305, 150-153. Aquests dibuixos estan datats amb anterioritat al 7 de setembre de 1930. Pel que fa a les construccions, i tot i que en l'actualitat se'n coneixen poques, Miró va realitzar molts esbossos i segurament projectava fer-ne una sèrie. LBMC, 353. Vegeu MOJM núms. 1329-1349, 364-368. Les construccions finals corresponen a FOS núms. 5-7, 30-31.



És en aquesta cambra singular on hem vist les escultures de Joan Miró, les primeres escultures que Joan Miró ha produït. Carl Einstein, davant el tomb que prenia la pintura d'aquest català excepcional, li pronosticà que acabaria dedicant-se a l'escultura. La predicció s'ha realitzat. I Miró ens està donant algunes de les obres més originals i més intenses, algunes de les obres més fortes, que es produeixen actualment: aquestes escultures de fusta que Josep F. Ràfols, el col·leccionista Joan Prats i un servidor, els primers, hem tingut la sort de contemplar. Escultures, o millor dit construccions, gosàriem a dir, si aquest mot no hagués estat decisivament desprestigiats per els constructivistes holandesos i polonesos, conreadors exangües del plasticisme més vilment glacial. Heu-vos ací el procés que ha seguit Joan Miró per a realitzar aquestes escultures. Miró ha partit com sempre de la intuïció; la revelació inicial trobada en moments passius de meravellosa inspiració; trobada i no cercada, intuïda, endevinada, no pas volguda. I situat en un pla més absolutista que mai, àvid més que mai de puresa, Miró no ha volgut tocar amb les mans pecadores aquesta troballa primera, ha fet tots els possibles per a conservar-la pura i verge, per a no desvirtuar-la ni desnaturalitzar-la. S'ha limitat a traçar l'esquema de la construcció trobada, fixar-ne les mides i lliurar-la a un fuster vulgar perquè el realitzés,<sup>43</sup>

Miró, d'alguna manera, s'avançava a aquell «Équation de l'objet trouvé» de 1934 en el qual Breton explicava un episodi durant el qual, ell i Giacometti, passejant per un mercat van trobar dos objectes gràcies a l'atzar afavorit per la seva amistat. Un objecte, que en el cas dels surrealistes, venia a reemplaçar el somni, alliberant a l'individu d'escrúpols afectius paralizzadors, tot reconfortant-lo pel fet de superar un obstacle que es creia insuperable.<sup>44</sup>

La visita és breu, tal com el mateix Miró li recorda a Prats en una carta enviada el 24 de setembre, en la qual li agraeix el paquet que li ha fet arribar a Mont-roig, dins del qual hi ha coses com ara aquell disc d'Stravinski que tant agrada a la petita Dolors. També li explica que ha estat a Barcelona i que li ha portat un dibuix preparatori d'una de les pintures, per la qual Prats hauria mostrat preferència.<sup>45</sup> Pel que fa a l'article, Miró li dona les gràcies a Gasch en una carta del 19 d'octubre en la qual també explica: «Trebollo de ferm i es llástima que no em será possible ensenyar-los-hi

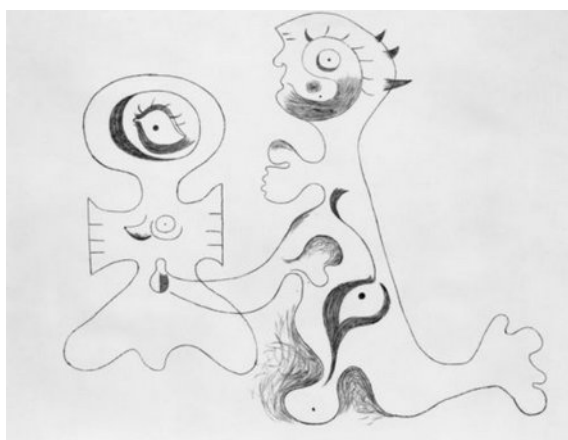
---

<sup>43</sup>Sebastià Gasch, «Escultures de Joan Miró», dins *Escrits d'art i d'avantguarda*, 131. Aquest fuster de Mont-roig s'anomenava Manuel Bargalló Bargalló, conegut també com a Manuel Guiot. Rom, *El xiscle de l'oreneta*, 74.

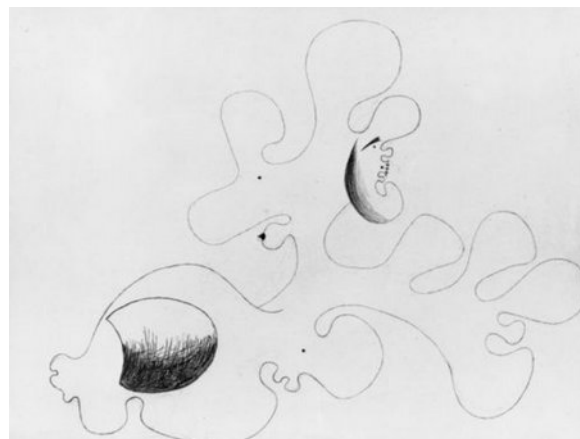
<sup>44</sup>André Breton, «Équation de l'objet trouvé», *Documents* 34, núm. 1 (juny 1934), dins *L'objet surréaliste*, ed. Emmanuel Guigon (París: Jean-Michel Place, 2005), 113. L'article es va publicar el 1934 a la revista belga *Documents* 34, en el número especial «Intervention surréaliste».

<sup>45</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 24 de setembre de 1930, dins *Epistolari*, 432, nota 11. Segurament podria ser el dibuix preparatori de *Pomme de terre* (DLP1 núm. 308, 227). Miró torna a fer referència a a aquesta visita en una carta del 26 d'octubre també dirigida a Prats. Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 26 d'octubre de 1930, dins *Epistolari*, 435.

aquestes escultures ben acabades i muntades, però ja podran veure en canvi la sèrie nombrosíssima de dibuixos, que serà també quelcom de molt important.»<sup>46</sup>



1.6. Joan Miró. *Homme et femme* (1930)



1.7. Joan Miró. *Personnage* (1930)

Miró explica a Gasch que té intenció de quedar-se a Mont-roig fins a finals de novembre, passar un parell de setmanes a Barcelona, després anar a Palma a passar les festes, i marxar a París els primers dies de gener.<sup>47</sup> Uns dies més tard, li ho comunica a Loeb: «Tornarem a finals de desembre o al començament de gener com a molt tard, ja que trobo del tot necessari que jo passi cada any alguns mesos a París, tal i com he fet sempre. Si considero com un verí l'ambient de París quan s'hi viu sempre, considero que quedar-se sempre al camp és un suïcidi; en això actuo per reacció, de manera que un verí es torna estimulants per a la salut i viceversa, que aquest verí sigui destruït pels bons aires que es porten des del camp.»<sup>48</sup> De fet, és per aquella postal il·lustrada amb la columnata del claustre d'Elna, enviada a Gasch el 23 de novembre, que es pot saber que Miró i la seva família arriben a Barcelona el dia 28 de novembre a la nit, just a temps per anar a veure aquell combat de

<sup>46</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 19 d'octubre de 1930. dins *Epistolari*, 433.

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 26 d'octubre de 1930, citat a LBMC, 353. Original en francès: «Nus rentrerons dans les derniers jours de décembre ou au début de janvier au plus tard, car j'estime tout à fait nécessaire que je passe tous les ans quelques mois à Paris comme je l'ai toujours fait. Si je considère comme un poison le climat de Paris lorsqu'on y vit toujours, j'estime que rester toujours à la campagne est un suicide; en ceci j'agis par réaction de façon à ce qu'un poison devienne stimulant pur la santé et viceversa, que ce poison soit anéanti par les bons airs que l'on rapporte de la campagne.» En una carta datada del mateix dia i dirigida a Prats, també li comenta que a finals del mes següent tornaran a Barcelona. Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, 26 d'octubre de 1930, dins *Epistolari*, 435.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

boxa entre Uzcudun-Carnera, que s'havia hagut d'ajornar, i que finalment es celebraria el dia 30 de novembre.<sup>49</sup>

El dia 3 de desembre Miró envia una carta a Ràfols en la qual escriu: «Diumenge vinent a les 4 venen en Prats i en Gasch a casa a veure els dibuixos que he fet aquesta temporada, i si vos veniu estarem tots molt contents.»<sup>50</sup> Aquell mateix dia, membres dels Camelots du Roi i les Jeunesses Patriotiques saquegen el local d'Studio 28, a Paris, on s'exposaven, des del 28 de novembre, obres d'Arp, Dalí, Ernst, Man Ray, Tanguy i Miró, en motiu de l'estrena de la pel·lícula *L'Âge d'or*, de Buñuel i Dalí.<sup>51</sup> El que no pot saber encara Miró és que en un dels seus collages, els assaltants hi arrencaran una fulla del diari *La Publicitat* que ell hi havia enganxat.<sup>52</sup> Justament Gasch, que aquell estiu escriuria que Miró era l'únic surrealista autèntic,<sup>53</sup> el dia 3 de juliol, havia publicat a *Mirador*, el seu «Elogi a la violència», en el qual havia escrit: «Avui, tot incita a la violència. La violència s'agita, amenaçadora, dins l'ambient. Olorem la violència. Palpem la violència. Masteguem la violència. La violència està en l'aire que respirem. La violència ens persegueix, implacable, obsessionant, per tot arreu.»<sup>54</sup> I havia afegit: «A tot arreu, menys a les sales d'exposicions. A les sales d'exposicions, l'espectador trepidant, agressiu i àvid de violència, ensopega, furiós, amb l'única excepció de la regla general: les manifestacions febles, anèmiques i impotents d'uns éssers mesells, tísics i castrats.»<sup>55</sup> Evidentment, hi havia excepcions a aquell art d'eunucs; «Picasso, l'assassí meravellós de la pintura. Picasso, que, ell tot sol, és resum i compendi del foc, de la passió, de la violència –tota la violència infinita– de la raça andalusa [...]»<sup>56</sup> i Miró, «el català feréstec i agressiu que perfora l'esperit de l'espectador dels seus quadres amb línies

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 23 de novembre de 1930. dins *Epistolari*, 436, nota 3. El combat s'havia de celebrar el dia 23 de novembre a l'Estadi de Montjuïc de Barcelona, i finalment es va celebrar el diumenge 30 de novembre.

<sup>50</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 3 de desembre de 1930. dins *Epistolari*, 437.

<sup>51</sup>Massot, *Joan Miró*, 476-477. La pel·lícula va ser encarregada a Dalí i Buñuel pels comtes de Noailles i entre els actors hi havia alguns amics artistes com ara Max Ernst, Josep Llorens Artigas, Valentine Hugo, els germans Prévert o el matrimoni Penrose. Es tractava d'un atac als valors tradicionals de la família, l'Església, la pàtria i la ideologia burgesa a través d'un discurs que es relacionava amb l'alliberament d'uns instints i desitjos sexuals que eren reprimits per aquest tipus de societat. El primer passi es va fer a casa dels comtes de Noailles, i els convidats van sortir escandalitzats. També havia sigut a través del comte de Noailles que aquell mes de juny Dalí havia signat un contracte amb Pierre Collé. LBMC, 352.

<sup>52</sup>LBMC, 353. A LBMC, 352, fig. 1, s'hi reproduïx una fotografia relacionada amb aquest saqueig. Pel que fa al collage de Miró, es tracta de Collage (DLD1 núm. 284, 144). Vegeu també, Fanés, *Pintura, collage, cultura de masas*, 151-186.

<sup>53</sup>Sebastià Gasch, «Surrealisme», *Butlletí de l'Agrupament escolar*, núm. 7-9 (juliol-setembre 1930), dins *Escrips d'art i d'avantguarda*, 179-181.

<sup>54</sup>Sebastià Gasch, «Elogi de la violència», *Mirador*, 3 de juliol de 1930, 7, dins *Escrips d'art i d'avantguarda*, 177.

<sup>55</sup>*Ibid.*

<sup>56</sup>*Ibid.*

incisives, fines i tallants com un coltell.»<sup>57</sup> I també Dalí i Buñuel creadors d'aquell *Chien andalou* que «té tota la bravata apassionada, tota l'animalitat sinistra, de les curses de braus, explosió viril de la triple violència de públic, torejador i brau.»<sup>58</sup>



1.8. Joan Miró. *Collage* (1929)

Tot i que en aquell article, Gasch, feia referència als *Intérieurs hollandais*, és de suposar que davant d'aquelles escultures que havia vist al setembre al mas Miró, i també davant d'aquells dibuixos que ara veia al Passatge del Crèdit, encara refermi més la seva opinió sobre Joan Miró i la violència. I és que de fet, en aquells dibuixos, Miró mostra de nou aquella manera de fer que tant l'acostava a la de Bataille, evidenciant una connexió directa amb molts dels articles que aquest darrer havia publicat en la revista *Documents* a partir de 1929, molts dels quals tenien a veure amb aquella experiència transcendent que permetia recuperar allò inhumà negat per lleis i prohibicions. Per això, tot allò baix i que sedueix a què fa referència Bataille, té a veure amb aquesta animalitat que el pensador sap que existeix, encara que les opcions idealistes la neguin. I Miró, en això, no és pas diferent, ja que a través d'aquests dibuixos, i fent quelcom semblant a allò iniciat el 1928, també mostra tot allò més baix de l'existència humana; aquells òrgans que, tot i estar embolcallats bellament, són allà, –talment com fa Bataille amb les flors en el seu article «Le Langage des fleurs»,<sup>59</sup> i també Leiris a «L'Homme et son intérieur»–,<sup>60</sup> o la deformitat d'uns cossos que no acaben de tenir forma, –com s'explica en aquell «Informe» bataillia, i que no s'allunyen en excés d'allò dit a «Figure humaine»,<sup>61</sup>

<sup>57</sup>*Ibid.*, 178.

<sup>58</sup>*Ibid.*

<sup>59</sup>Bataille, «Le Langage des fleurs», 160-164.

<sup>60</sup>Leiris, «L'Homme et son intérieur», 261-266.

<sup>61</sup>Bataille, «Dictionnaire critique: Informe», 382; Georges Bataille, «Figure humaine», *Documents*, núm. 4 (setembre 1929): 194-200, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f273.item>. Vegeu també II, cap. 6, nota 36 i Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 63-75. Combalía apunta a la influència de l'obra de Miró entre 1926 i 1929 en l'obra de Picasso pel que fa a la deformitat de les figures i n'assenyala com a factors a tenir en compte l'interès per l'art primitiu, també com a element subversiu, i els articles escrits per Bataille i Leiris des de l'entorn de *Documents*.

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

així com aquells ulls preciosos, desorbitats o de mirada malvada, –que són com aquells dels quals parla el pensador a l'«Œil»–,<sup>62</sup> i sobretot, els dits grossos dels peus amb unes ungles ben presents, –que són com aquelles imatges que acompanyen l'article «Le Gros Orteil»–.<sup>63</sup>

En definitiva, Miró fa visible tot allò que sedueix instintivament, i que només els més valents són capaços d'acceptar sense necessitat de cap subterfugi poètic.<sup>64</sup> Ara bé, l'aproximació de Miró no és ben bé la de Bataille, encara que comparteixin molts elements, com ara l'acostament a l'experiència transcendent, –que Miró no acaba d'allunyar mai d'un Déu que per a Bataille, en canvi, és mort–; també el voler superar una determinada idea de sexualitat, fent ús d'una manera agressiva, violenta, excessiva, –val a dir més en Bataille que en Miró–, o la fascinació pel primigeni, pel primitiu, que en aquests darrers dibuixos es fa més evident encara que en les *Danseuses* de 1928.<sup>65</sup> Potser perquè ara Miró reflexiona sobre una sexualitat primigènica, sense vergonyes, de potència, en la qual la dona esdevé una deessa que engendra vida, no sempre de manera plàcida sinó més aviat tràgica, –tal com ell, i sobretot la seva esposa, havien pogut viure–, i que per aquella mateixa violència pròpia de l'animalitat, –que alhora permetia l'experiència transcendent–, s'allunya de la dona fràgil i voluptuosa per esdevenir una divinitat ferotge.

Vet aquí, doncs, totes aquelles dones gegants, de cossos en forma triangular, de grans pits i grans sexes, i també aquells homes amb el sexe trompa erecte que semblen ser allà només per fecundar-les. Per Miró la sexualitat ara és una experiència d'etern retorn que forma un contínuum amb la dels primers homes i dones que van poblar el món, que estén més enllà de la pròpia època allò que Marañón, des del discurs mèdic, i tal com ja s'ha assenyalat amb anterioritat, havia promulgat en els seus escrits, és a dir, la diferenciació sexual entre homes i dones d'origen estrictament biològic, que no pressuposava superioritat ni inferioritat sinó diferència, i una complementarietat en els rols de gènere que en el cas de la dona comportava una única i «suprema» missió: la maternitat; idea, que de fet, no diferia massa d'allò dit prèviament pel cristianisme, tot i que en el discurs mèdic es vinculava amb una idea de perfeccionament de la raça que no existia en el discurs religiós.<sup>66</sup>

Tal com assenyala Nash, segons Marañón, el matrimoni no estava fet per a la satisfacció dels cònjuges, sinó per crear fills. Crear-los, que no era només fer-los nàixer, sinó fer-los viure i

<sup>62</sup>Bataille, «Dictionnaire critique: Œil», 215-218.

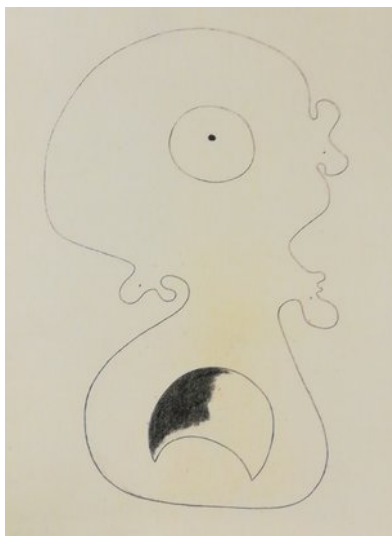
<sup>63</sup>Bataille, «Le Gros Orteil», 297-302.

<sup>64</sup>*Ibid.*, 302.

<sup>65</sup>FOS núms. 1-4, 27-29.

<sup>66</sup>Vegeu I, cap. 6, nota 75.

perfeccionar-se. Cosa que implicava que la feina quedava totalment vetada per a la dona-mare i només era admissible en casos de solteria o viudetat.<sup>67</sup> D'altra banda, en alguns dels dibuixos, –com en aquell protagonitzat per un personatge que només tenia un dit gros del peu amb una ungla que era com una lluna, i del qual Miró va parlar a Picon–,<sup>68</sup> també s'hi podien veure traces d'aquella bisexualitat inicial defensada per Marañón, que a partir de la pubertat, evolucionava de manera natural envers la imposició, –això sí, no total–, d'un sexe sobre l'altre.<sup>69</sup>



1.9. Joan Miró. *Personnage* (1930)

Miró no s'havia allunyat mai de Déu, sinó que l'havia fet compatible amb aquella admiració per les races primitives, –enteses en un sentit de puresa–, que també traslluïa en molts dels articles de Gasch, com ara en aquell justament dedicat a les escultures, quan deia que algun d'aquells xiulets de Mallorca tenien «la brutal expressió i la implacable plasticitat dels ídols polinèsics o africans»,<sup>70</sup> Pel

<sup>67</sup>Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España», 690.

<sup>68</sup>DLD1 núm. 334. 265. Vegeu III, cap. 1, nota 25.

<sup>69</sup>Vegeu I, cap. 6, nota 75 i I, cap. 1, nota 68. Pel que fa als treballs de Marañón sobre aquesta temàtica, alguns exemples, podrien ser, la ja citada Gregorio Marañón, *Los estados intersexuales en la especie humana* (Madrid: Morata, 1929), i també Gregorio Marañón, «Acerca del problema de la intersexualidad. (Réplica a un artículo del Dr. Oliver Brachfeld)», *El Siglo Médico*, núm. 4082 (1932): 243-247. Vegeu també Ramón Castejón Bolea. «Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920», *Arbor* 189, núm.759 (gener-febrer 2003): a005, <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004>. En aquest article l'autor analitza l'obra *Tres ensayos sobre la vida sexual*, publicat el 1926, en la qual es recollen els següents treballs: «Sexo, trabajo y deporte», «Maternidad y feminismo» i «Educación sexual y diferenciación social». En aquests articles, Marañón, a més de defensar la missió maternal de les dones, exposava les seves teories sobre les secrecions internes com a explicativa de la diferenciació sexual, que era entesa com a evolució natural d'una bisexualitat inicial en la qual, a partir de la pubertat, un sexe s'imposava sobre l'altre, tot i que no d'una manera absoluta, i això feia que l'individu hagués de sufocar el fantasma de l'altre sexe que hi havia dins seu. Així, aquesta teoria li permetia explicar l'homosexualitat, –individus que no podien fer aquest pas–, i la intersexualitat, que s'entenia com una regressió o interrupció d'aquesta evolució. Així doncs, segons Marañón, les diferències anatòmiques i funcionals fonamentaven les diferències psicològiques i socials d'homes i dones (feina, esport, educació, etc.).

<sup>70</sup>Gasch, «Esculturas de Joan Miró», 7, dins *Escritos d'art i avantguarda*, 131.

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

que feia al procés creatiu de Miró s'hi referia en termes de puresa i virginitat, qüestions a les quals tornava a referir-se més endavant: «Només queda, pura i verge, nua i crua, clara i neta, la concepció en tota la seva meravellosa simplicitat. La creació pura i simple. La revelació inicial damunt la qual l'artista, meravellat, no ha gosat a posar les seves mans pecadores. La invenció estricta que l'artista no s'ha atrevit a tocar.»<sup>71</sup> Revelacions o unes veritats interiors que cal esperar a què es desvetllin, unes maneres de fer que el crític encara fa més evidents en l'article «Realisme i decoració» publicat a *La Publicitat*, el 4 de juny de 1931, en el qual fa referència a una mena d'ascesi artística, a través de la qual l'artista veritable s'uniria amb l'ànima o l'esperit pur que s'amaga dins de qualsevol aparença.<sup>72</sup> Això explicaria que Miró sempre s'hagués mantingut al costat de Ràfols i que ara freqüentés Maritain. Per això, també, enviava postals amb verges, quan un temps abans havia enviat postals amb dones amb el bust descobert.<sup>73</sup>

L'artista, en aquella reflexió seva com a subjecte de desig, havia arribat a afirmar que volia assassinar la pintura, perquè era el mitjà a través del qual ell aconseguia anar esdevenint com a subjecte de desig. La batalla l'havia portat a experimentar amb nous materials, amb noves maneres de fer que ara reintroduïa en la seva reflexió sobre una nova experiència de la sexualitat que ja no era com l'anterior, i que ha esdevingut la d'aquells nous formats: la dels grans dibuixos i la de les construccions. El millor resum d'aquell Miró de l'estiu de 1930 són les lectures que tenia previst fer i que va anotar en una petita fulla amb la capçalera «Été 1930» on va escriure el nom d'obres com la Bíblia i l'*Ulysses* de Joyce, i el nom d'autors com ara Sade, Shakespeare, Edgar Wallace, Cervantes, Goethe i Pascal.<sup>74</sup> Alguns d'aquests autors ja eren lectures de joventut com ara Shakespeare, Goethe, i potser també Pascal i Cervantes, i molt relacionades amb aquell moment en què Miró cristal·litzava momentàniament en aquell monjo guerrer. L'estiu de 1930 hi afegeix l'original i experimental *Ulysses* de Joyce, i també la Bíblia al costat de Sade, així com aquell escriptor tan divers que era Wallace, que tant podia escriure novel·les de misteri, com textos plens d'humor i d'ironia, o fins i tot, relats ambientats a l'Àfrica.<sup>75</sup> Pel que fa a la Bíblia, Miró va escriure en unes

<sup>71</sup>*Ibid.*, 132.

<sup>72</sup>Sebastià Gasch, «Realisme i decoració», *La Publicitat*, 4 de juny de 1931, 5, dins *Escrips d'art i d'avantguarda*, 133-135.

<sup>73</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Palma, 15 de desembre de 1930, dins *Epistolari*, 438; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Barcelona, 31 de desembre de 1930, dins *Epistolari*, 439. Pel que fa a la postal amb el bust descobert, vegeu Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 4 d'octubre de 1928, dins *Epistolari*, 377.

<sup>74</sup>FJM 1461 (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En aquest mateix quadern, hi ha altres anotacions de lectures que s'haurien realitzat durant els anys posteriors (FJM 1462, FJM 1463a i FJM 1463b). Vegeu també *Introducció*, nota 53. A la biblioteca personal de l'artista hi ha exemplars de tots aquests autors mencionats en la llista, així com de les obres assenyalades.

<sup>75</sup>Els exemplars d'aquestes obres que hi ha a la biblioteca personal de l'artista són James Joyce, *Ulysse*, trad. M. Auguste Morel (París: Monnier, 1930). La versió original era en anglès i es va publicar el 1922, James Joyce, *Ulysses*

notes dels anys 1941-42: «Mentre faig escultura, tenir sempre la Bíblia oberta, això em donarà un sentiment de grandiositat i de gestació del món.»<sup>76</sup>

El Miró ascètic, el Miró subversiu, el Miró violent, i també el Miró primitiu, s'uneixen en aquest punt en el qual es supera una experiència particular de la sexualitat, i se n'enceta una altra, degut a què s'han donat unes determinades condicions que han permès emergir la dona deessa ferotge i procreadora, que ara acompanya aquells éssers deformes que no s'amaguen de tenir pèls, pits, peus i òrgans sexuals. Aquella dona de la qual va parlar a Raillard després de molta insistència, i que ha acabat recobrint tota la interpretació de l'obra mironiana pel que fa a la dona. «Per mi això que jo anomeno “Dona”, no és pas la criatura dona, sinó un univers.»<sup>77</sup> Per tot seguit mostrar-ne el vincle amb la violència: «Exactament, el vessant de la violència, separant-ne el costat humà, una violència personal.»<sup>78</sup> Per a ell, el sexe femení és un element que forma part del seu vocabulari, i quan Raillard va fer al·lusió a una sexualitat violenta, va respondre. «Més que no pas de sexualitat, s'hauria de parlar de font de procreació.» I més que figures amb dos sexes, el que hi ha és una fusió: «És un coit, si voleu.»<sup>79</sup> És quan va passar dels silencis als aclariments, que va dir: «L'altre dia em parlàveu del sexe femení, és això, la fecunditat. [...] Sí, sí, la dona, és fecunda perquè sí. Ver-ho aquí, sí, una fecunditat no controlada.»<sup>80</sup> Un vincle entre sexualitat i procreació que no era nou, i per això quan Raillard va insistir en què les seves obres eren fortament sexuals, potser encara més que les de Picasso, va aclarir: «Les de Picasso potser són més eròtiques. Per mi, quan faig un sexe gran de dona, és com una deessa, com el naixement de la humanitat. [...] / Es tracta d'una fecunditat, però que tot i així és amenaçadora.» No ha d'estranyar, doncs, el que va afirmar sobre l'acord eròtic entre l'home i la dona: «No, no hi ha coses eròtiques. De vegades he representat el coit però no gaire sovint. El personatge masculí sempre està amenaçat per la dona. I la dona se l'acaba menjant.»<sup>81</sup> I si

---

(París: Shakespeare and Company, 1922). Pel que fa a la Bíblia, l'exemplar més antic que hi ha a la biblioteca és: Félix Torres Amat, ed. *La Sagrada Biblia*, 4 vols. (Barcelona: Montaner y Simon, 1871-1873), amb il·lustracions de Gustave Doré. Pel que fa als llibres de Sade, vegeu II, cap. 1, nota 146. I pel que fa a Wallace, els exemplars són nombrosos. Entre aquests hi ha Edgar Wallace, *Le Cercle rouge*, trad. Michel Epy (Ginebra: J. H. Jeheber, 1928), Edgar Wallace, *Le Gentleman*, trad. Georges Mal, 4<sup>a</sup> ed. (París: Librairie Gallimard, 1929) i Edgar Wallace, *La Main dans l'ombre*, trad. Miriam Dou-Desportes (París: Librairie des Champs-Élysées, 1929). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>76</sup>Malet, *Joan Miró* (1992), 83. Es tracta del full FJM 4430 (quadern FJM 4398-4437), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>77</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 31.

<sup>78</sup>*Ibid.*, 32.

<sup>79</sup>*Ibid.*, 68.

<sup>80</sup>*Ibid.*, 107.

<sup>81</sup>*Ibid.*, 134. Vegeu també Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 83-93. L'autora analitza el tema de la dona que inspira terror, i del qual, tant Picasso com Miró en serien representants. Combalía argumenta que ambdós artistes tindrien una visió tradicional de la dona, tot i que diferent. Així, en el cas de Miró, i llevat d'algunes excepcions, hi predomina la visió de la dona com a font de vida, mentre que en Picasso hi predominaria una visió de dominació i submissió. D'altra banda, i pel que fa a les figures deformades i monstruoses, segons l'autora no es lligarien únicament



### III. L'aphrodisia cosmogònica

el color vermell representa el sexe obert, i el costat negre, el sexe tancat, quan dibuixa un sexe masculí: «Més que no pas un moviment sexual, si faig un gran sexe d'home amb els testicles, és com una cosa sagrada. No pas eròtica. És com la llavor d'un arbre que creix sota terra, la pluja fa créixer la llavor i en surt un arbre. És el naixement d'un arbre. Perquè hi hagi aquesta naixença, allò que em ve espontàniament és el sexe, això sí.»<sup>82</sup> Aquestes consideracions no estaven allunyades de com concebia Miró la seva obra si es té en compte el que li va dir a Picon: «Temes que no em deixen mai, que tornen, que fan del meu present la confluència del passat i del futur. Els guardo com si fossin llavors. Alguns donen fruit, altres no. Tinc necessitat que això treballi tant a dintre del meu esperit com a fora meu: l'espera també és un treball; el son és un treball. [...] Com l'infant en el ventre de la mare, així es desenvolupa la meva obra.»<sup>83</sup> Unes declaracions que compartien esperit amb les que va fer en aquella entrevista amb Taillandier en la qual va dir que una pintura havia de ser fèrtil i que havia de donar origen a un món.<sup>84</sup>



**1.10.** Joan Miró. *Relief-construction* (1930)

I és que Miró no vol renunciar a aquella violència a la qual es referia Gasch, sobretot perquè era una violència de guerrer, irrefrenable, d'origen, que formava part d'ell mateix i era representativa d'aquell combat que feia anys que durava, però també perquè li oferia la possibilitat de revolta

---

a l'experiència personal i individual dels artistes, sinó que també serien conseqüència del moment estètic del qual formaven part, és a dir, d'unes avantguardes que es rebel·laven contra la perfecció, així com d'una època en què es van produir esdeveniments tràgics, com ara la Guerra Civil espanyola o la Segona Guerra Mundial.

<sup>82</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 135.

<sup>83</sup>Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 12.

<sup>84</sup>Yvon Taillandier, «Je travaille comme un jardinier...», *XXe siècle*, núm. 1 (15 de febrer de 1959), dins *Selected Writings and Interviews*, 251. Versió en anglès de l'original en francès.

permanent, en aquell sentit expressat a Raillard quan aquest li va parlar d'una violència que no estava canalitzada: «Allò que m'interessa [...] és una revolució permanent [...], que no hi hagi res de segur, que sempre hi hagi una cosa que ho capgiri. Una revisió de tot. Cada dia m'ho replantejo tot de cap i de nou, tota la meva obra.»<sup>85</sup> Per això mentre fa tots aquells dibuixos, també comença a fer aquelles construccions que són, i no són, una continuació de les *Danseuses*. En un dels dibuixos preparatoris escriu: "ben / vermell // claus / (ben llargs i punxeguts) / sortint de / punta, atravesant / la fusta // fusta clavada // ferro // fusta // pell conill // amb carbó // corda // Drap clavat / (blanc) // 11.»<sup>86</sup> No és l'únic esbós en el qual es fa referència a claus, ja que en un altre assenjala: «claus atravesant / la fusta, i sortint / de punta.»<sup>87</sup> En algun altre apunta que hi vol clavar un mitjó<sup>88</sup> i en un altre que hi vol enganxar teixit de punta.<sup>89</sup> La delicadesa de la punta, la barroeria dels claus; és impossible no pensar en les *Danseuses* i en alguns dels collages de l'estiu anterior, fins i tot en aquelles *Guitares* picassianes plenes de claus de 1926, en les quals l'artista malagueny, en un primer moment, havia pensat posar-hi fulles d'afaitar per tal que si l'espectador agafava l'obra, es tallés.<sup>90</sup>

Jeffett, referint-se a una d'aquestes construccions de la qual surten claus, diu que s'hi pot veure la figura d'una dona, col·locada en un paisatge àrid que estaria representat pel fons que constitueix la superfície de fusta no pintada. D'aquesta manera, la tija de ferro vertical i l'esfera de sobre, totes dues de color blau, correspondrien al bust i al cap de la figura, tot fent referència al cel blau de Mont-roig. L'esfera vermella podria ésser un sol, i els claus que conté, serien els rajos. Però aquests claus crearien un efecte de violència psicològica, com les grapes que penetren en el cos blanc de la figura femenina central.<sup>91</sup> Es tracta d'una agressivitat, –que sense ser tan perversa com en Picasso–, ara va lligada amb allò primitiu i amb allò espiritual, tant en aquelles deesses procreadores, com en aquelles construccions que també tenen a veure amb una mena de revelació, i que per a l'artista són

<sup>85</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 27.

<sup>86</sup>MOJM núm. 1342, 366. Correspon a FJM 811, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Es tracta d'un dibuix preparatori de la construcció FOS núm. 7, 31.

<sup>87</sup>MOJM núm. 1340, 366. Correspon a FJM 833, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Es tracta d'un dibuix preparatori de la construcció FOS núm. 6, 30.

<sup>88</sup>MOJM núm. 1334, 365. Correspon a FJM 840, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En la inscripció hi diu: «mitjó clavat.» Sobre d'aquest dibuix preparatori, n'hi un altre (FJM 841a), agafat amb una agulla.

<sup>89</sup>MOJM núm. 1347, 367. Correspon a FJM 845, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En la inscripció hi diu: «Dentelle / collée.» (Punta / enganxada.)

<sup>90</sup>Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 78.

<sup>91</sup>Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró», 81. Pel que fa a la construcció, l'autor es refereix a FOS núm. 7, 31. En aquest text Jeffett analitza les construccions de 1930 i els objectes de 1931 com a maneres de commocionar les convencions plàstiques i pictòriques, assenyalant-ne les possibles influències d'artistes com Arp, Picasso o el Dalí surrealista, i connectant-les amb les activitats del grup surrealista relacionades amb el collage i l'objecte, així com també amb el context de crisi que hi havia durant aquells anys i que afectava camps com la política, l'economia, la filosofia o la psicologia. Segons apunta aquest autor, Miró, a través d'aquestes construccions i objectes, alhora que atacava la pintura, també trastocava la manera convencional de concebre l'escultura.

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

una manera de seguir procreant, –ara que ha sigut rellevat, i no de manera plàcida–, per aquelles deesses primigènies de fecunditat extraordinària. Això explicaria aquella mena de lluita a la qual va fer referència Raillard i que tindria a veure amb identificar l'obra artística amb una dona que vol ser posseïda: «L'obra necessita que hom s'enredi amb ella en una relació amorosa, resposta a la seva proposta que és desig de ser posseïda.»<sup>92</sup> Es tractava d'un procés de fusió, de fer l'amor, de descobrir l'ànima, per això li va dir a Duthuit que la pintura i la poesia es feien de la mateixa manera com es feia l'amor.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 34.

<sup>93</sup>Duthuit, «Où allez-vous Miró?», 152.

## 2. La felicitat d'un pare de família

De fet, Miró, i malgrat allò que li diu a Melgar en una entrevista, realitzada a París, que apareix en el diari *Ahora* del 24 de gener de 1931,<sup>1</sup> no abandona la pintura, sinó més aviat allò que connecta de forma directa amb el que li va dir a Raillard: «No. És a l'interior de la pintura que calia destruir alguna cosa. La pintura havia arribat a un estat de podridura total, a l'interior, era com una puta.»<sup>2</sup> La frase, tot i que es pot interpretar en la seva vessant artística, sembla com si amagués alguna cosa més, de la qual només n'era coneixedor el Miró d'abans de casar-se i de ser pare, i que segurament tenia a veure amb aquell desig que el neguitejava. En aquests moments, però, s'afegeixen d'altres preocupacions, i és que, en el mercat de l'art, cada vegada es noten més els efectes d'aquella crisi que tenia a veure amb la caiguda de la borsa de Nova York, a finals d'octubre de 1929. Miró li ho diu a Gasch en una carta del gener: «Aquí hi ha una crisi terrible que no sé pas quan acabarà; els que hi entenen diuen que és possible que fins pel bon temps durí aquesta enutjosa situació. / Jo m'he pogut arreglar amb en Pierre, si no d'una manera brillant, al menys per poguer aguantar el cop durant aquest dura temporada. He estat de sort perquè casi bé tots els de la meva generació s'han trencat el coll.»<sup>3</sup>

Potser per aquella nova via oberta als Estats Units, —on Miró cada vegada és més present, tal com demostra aquella exposició individual organitzada per la Valentine Gallery a l'Arts Club de Chicago, des del 27 de gener al 27 de febrer, i on s'exposen dotze teles seves—,<sup>4</sup> res d'allò dit a Gasch sobre la crisi, traspua en les paraules escrites per Melgar: «Miró viu allà amb la seva dona, una catalana jove, graciosa, menuda; s'ha casat fa poc i té ja una filleta; la felicitat resplendeix en el

---

<sup>1</sup>Melgar, «Joan Miró en París», 16-18. A LBMC, 354, fig. 1, s'hi reproduïxen les imatges de les pàgines on apareixia aquest article.

<sup>2</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 133. Miró havia fet una identificació de la dona amb l'obra artística. Vegeu III, cap. 1, nota 92.

<sup>3</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 17 de gener de 1931, dins *Epistolari*, 441. Miró hauria mirat de trobar altres suports i en aquest sentit es podria interpretar la carta enviada a Léonce Rosenberg del 12 de febrer convidant-lo a veure les seves obres a la Galerie Pierre. Joan Miró, Joan Miró a Léonce Rosenberg, París, 12 de febrer de 1931, citat a LBMC, 354, 375 nota 1 (1931).

<sup>4</sup>LBMC, 354.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

seu rostre, bastant hermètic per regla general, quan mira a la seva neneta petita bellugant-se al bressol. Una llar coquetona, un ambient de dolçor, la felicitat d'un pare de família.»<sup>5</sup> L'ha sorprès que aquell a qui ell considera com un dels caps del surrealisme, –i un dels més ferotges en aquella voluntat de trencar motlles i convencionalismes–, no sigui un noi que dugui cabells llargs, faci mala cara i que vagi mal vestit; una espècie d'anarquista cridaner. I segueix: «Miró és tot el contrari. És un home fred, d'aspecte quasi bé britànic; és un convençut i no un il·luminat; la seva feina s'adapta a les seves conviccions, sense estridències ni escarafalls. Segueix amb pas ferm la via que ell s'ha marcat.»<sup>6</sup>

Pel que fa a Miró, aprofita l'entrevista per desmarcar-se del grup surrealista, i diu: «Els formen un batalló, una companyia, si ho prefereix, i la seva activitat està netament disciplinada. Jo vull ser independent.»<sup>7</sup> I afegeix: «Per la meua banda, no sé a on anem; l'únic cert per a mi és que em proposa destruir, destruir tot el que existeix en pintura. / Sento un fàstic profund per la pintura; només m'interessa l'esperit pur, i només em serveixo dels instruments usuals dels pintors –pinzells, tela, colors–, per a encertar en els cops que dono. Només vull recordar-me'n de les regles de l'art pictòric perquè em són indispensables, avui dia, per exterioritzar allò que sento, igual que la gramàtica és indispensable per expressar-se.»<sup>8</sup> Tot i que alhora afirma: «No m'interessa cap escola, ni cap artista: cap. Només allò anònim, allò que surt de l'esforç inconscient de la massa. Jo pinto com si anés caminant pel carrer. Recullo una perla o un tros de pa; i això és el que dono, allò que recullo: quan em col·loco davant d'una tela no sé mai que faré: i jo sóc el primer sorprès del que en surt.»<sup>9</sup> Així mateix, fent evident el vincle entre la violència i el voler anar més enllà de la pintura, exposa: «Després va venir una reacció violenta, i vaig voler anar més enllà de la pintura. Tota la història dels meus esforços està en aquestes reaccions, que continuen, malgrat em pesi, i amb una

<sup>5</sup>Melgar, «Joan Miró en París», 16. Original en castellà: «Miró vive allí con su mujer, una catalana joven, graciosa, menuda; se ha casado hace poco y tiene ya una hijita; la felicidad resplandece en su rostro, bastante hermético por regla general, cuando mira a su neneta pequeña que se agita en la cuna. Un hogar coquetón, un ambiente de dulzura, la felicidad de un padre de familia.»

<sup>6</sup>*Ibid.* Original en castellà: «Miró es todo lo contrario. Es un hombre frío, de aspecto casi británico; es un convencido y no un iluminado; su trabajo se adapta a sus convicciones, sin estridencias ni estropicios. Sigue con paso firme la vía que él se ha marcado.»

<sup>7</sup>*Ibid.* Original en castellà: «Ellos forman un batallón, una compañía, si usted prefiere, y su actividad está netamente disciplinada. Yo quiero ser independiente.»

<sup>8</sup>*Ibid.*, 17. Original en castellà: «Por mi parte, yo no sé donde vamos; lo único cierto para mí es que me propongo destruir, destruir todo lo que existe en pintura. / Siento un asco profundo por la pintura; sólo me interesa el espíritu puro; y no me sirvo de los instrumentos usuales en los pintores –pinceles, lienzo, colores–, sino para ser certero en los golpes que doy. No quiero recordar las reglas del arte pictórico sino porque me son indispensables hoy día para exteriorizar lo que siento, lo mismo que la gramática es indispensable para expresarse.»

<sup>9</sup>*Ibid.* Original en castellà: «Ninguna escuela, ningún artista me interesa: ninguno. Sólo lo anónimo, lo que sale del esfuerzo inconsciente de la masa. Yo pinto como si fuera andando por la calle. Recojo una perla o un mendrugo de pan; y eso es lo que doy, lo que recojo: cuando me coloco delante de un lienzo no sé nunca lo que voy a hacer: y yo soy el primero sorprendido de lo que sale.»

precisió matemàtica, les accions que jo intento...»<sup>10</sup> I remata: «La pintura m'inspira fàstic; [...] no puc veure cap de les meves obres. No tinc res meu a casa, i fins i tot prohibeixo a la meua dona que pengi res d'això a les parets.»<sup>11</sup> El contrast entre les paraules dites per l'artista, i les imatges que il·lustren l'entrevista, –en les quals apareixen algunes de les obres de Miró, i fotografies del pintor i la seva família–, no poden contrastar més.

Que l'artista no ha abandonat la pintura ho demostra el fet que en aquell moment estigui pintant unes obres en les quals s'incorporen alguns dels elements d'aquells dibuixos realitzats durant l'estiu; els ulls, els pèls, la deformació dels personatges; és a dir, tot allò que tenia a veure amb aquell Miró casat i pare, a qui, sovint la seva dona i la seva filla acompanyen en les salutacions al final de les cartes. Per això, en aquestes obres que realitza entre el gener i el maig de 1931, els principals protagonistes són la seva dona, la seva filla i ell mateix.<sup>12</sup> Així, hi ha aquells caps que corresponen als membres de la família, com ara *Tête de petite fille*, *Tête de jeune femme*, –en la qual indica que l'obra pertany a la seva dona–, i *Tête d'homme*,<sup>13</sup> També aquelles dues dones juntes de *Deux femmes*, –obra en què deixa visible el fons de la tela–, i fins i tot, aquells grups on apareix ell mateix, com ara en *Femmes, homme* i *Homme, femme et enfant*.<sup>14</sup> Amb tot, i malgrat que en conservi alguns elements, el canvi en el seu llenguatge i en la manera de fer és força evident. I és que ara els colors de les teles són forts, saturats, i sovint foscos, com en aquell *Tête d'homme* o en aquella *Composition avec personnages dans la forêt incendiée*, i els fons i els jocs amb la matèria adquireixen un gran protagonisme, com es pot veure en *Femme devant le crépuscule*.<sup>15</sup> Pel que fa als personatges, a vegades són conformats per simples línies, com en *Femme nue* o *Peinture*, a les quals s'hi poden afegir diversos volums de colors per configurar cossos allargassats i impossibles, que normalment acaben en un cap força petit, com ara en *Femme*.<sup>16</sup> N'hi ha que manquen de tota forma antropomòrfica, com per exemple aquell *Tête humaine*, tot i que també poder ser com cons estirats i un xic fantasmagòrics, com en aquell *Group de personnages dans la forêt*.<sup>17</sup> No hi falten,

<sup>10</sup>*Ibid.*, 18. Original en castellà: «Después vino una reacción violenta, y quise ir más allá de la pintura. Toda la historia de mis esfuerzos está en estas reacciones, que continúan a pesar mío, y con una precisión matemática, las acciones que yo intento...»

<sup>11</sup>*Ibid.* Original en castellà: «La pintura me inspira asco; [...] no puedo ver ninguna de mis obras. No tengo nada mío en casa, y hasta prohíbo a mi mujer que cuelgue nada de eso en los muros.»

<sup>12</sup>DLP2 núms. 323-353, 17-33.

<sup>13</sup>DLP2 núm. 324, 17; DLP2 núm. 325, 18; DLP2 núm. 326, 18, Una altra obra d'aquest moment que també està dedicada a Pilar Juncosa és *Group de personnages dans la forêt* (DLP2 núm. 323, 17). Tant en l'una com en l'altra s'hi refereix com a Pilar Miró.

<sup>14</sup>DLP2 núm. 327, 19; DLP2 núm. 329, 20; DLP2 núm. 333, 22-23.

<sup>15</sup>DLP2 núm. 332, 21; DLP2 núm. 336, 25; DLP2 núm. 328, 19.

<sup>16</sup>DLP2 núm. 334, 24; DLP2 núm. 339, 27; DLP2 núm. 337, 26

<sup>17</sup>DLP2 núm. 353, 33; DLP2 núm. 323, 17.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

tampoc, aquells personatges que esdevenen pròxims al monstre i a una certa animalitat, com es pot veure en el *Tête de femme* o en aquell ja mencionat *Homme, femme et enfant*, en el qual s'hi representa un cap d'ocell.<sup>18</sup> Una altra novetat és que des d'aquell 1931, Miró torna a signar i datar les teles a la part del davant.



2.1. Joan Miró. *Tête de femme* (1931)



2.2. Joan Miró. *Homme, femme et enfant* (1931)

Així mateix, si en les obres de començaments d'any, el lirisme s'emascara a través del color i de les deformacions, és sobretot a partir del març que s'evidencia un toc més agressiu que es lliga a l'ús de materials diversos, com per exemple la fusta, el metall o l'alumini com a base de l'obra, o la incorporació d'elements com sorra, paper de vidre, filferro o rodanxes de fusta. Així es pot veure en aquella pintura-collage titulada *Deux femmes*,<sup>19</sup> en la qual la brutalitat del material i de com es treballa, que es tradueix en el paper de vidre clavat amb claus sobre la fusta, contrasta amb les cares innocents dels dos personatges, en les quals l'artista hi ha dibuixat uns petits ulls i uns llavis que permeten identificar clarament qui és la mare i qui és la filla. Una manera de fer que l'artista utilitzarà en algunes de les seves obres a partir d'aleshores, com ara en *Oiseau mare de sang sur la plaine, Peinture* o *Les Deux danseuses*,<sup>20</sup> En aquesta darrera obra s'observa una representació de les ballarines del tot diferent, amb el cos i els braços de les figures dibuixats mitjançant línies negres gruixudes que acaben en uns caps rodons; una d'elles amb cara, l'altra sense. La ballarina que no té cara, té representada la part inferior del cos en forma de faldilla triangular, l'altra en canvi, acaba en

<sup>18</sup>DLP2 núm. 330, 20; DLP2 núm. 333, 22-23.

<sup>19</sup>DLP2 núm. 335, 24.

<sup>20</sup>DLP2 núm. 340, 27; DLP2 núm. 342, 28; DLP2 núm. 347, 29.

una mena de peu-triangle quasi bé enganxat a uns braços que recorden molt als de la *Danseuse espagnole* de 1924.<sup>21</sup> És la recuperació d'aquest element un simple aprofitament plàstic?, –podria ser així, ja que com s'ha vist, Miró acaba traient profit de les seves batalles, quan pot deslligar els elements plàstics de la pròpia reflexió que els ha originat, cosa que li permet tornar-los a utilitzar més endavant en un altre sentit–.



2.3. Joan Miró. *Deux femmes* (1931)



2.4. Joan Miró. *Homme et femme* (1931)

Sigui com sigui, és justament al març que Miró acaba la seva primera pintura-objecte, *Homme et femme*,<sup>22</sup> aquella protagonitzada per una estranya parella pintada sobre fusta; ell, semblant a un ocell, de cos blanc, llarg coll negre i un cap vermell minúscul, en el qual s'hi col·loquen tres petits punts que fan d'ulls i boca; ella, cos negre en forma de cua i un cap blanc, més voluminós, com si fos un vuit aixafat per una de les bandes, i en el qual hi ha representats uns bonics llavis vermells a partir d'un cercle travessat per una línia negra i els ulls, que també són punts, tot i que en un hi ha marcat el contorn, com si es tractés d'un monocle. Una cadena i altres elements de metall i fusta, acompanyen el panell central on hi ha representada la parella, configurant una peça que pot recordar a un d'aquells telèfons penjats a la paret. Miró traspassava cap als objectes allò que ja havia començat a fer en les teles, i els donava un nou sentit, allunyant-los d'aquelles *Danseuses* de 1928, tot i que mantenint-ne el sentit agressiu.<sup>23</sup>

<sup>21</sup>DLP1 núm. 94, 86-87.

<sup>22</sup>FOS núm. 12, 34.

<sup>23</sup>FOS núms. 1-4, 27-29.



A Ràfols en una carta de començaments de febrer, —en la qual no oblida de mencionar a Maritain—, li escriu: «Jo treballo de ferm, tractant de fer-ho de cada dia més malament i creant-me més dificultats i fugint del bon gust, que crec és la manera de no tornar-me com la gentussa que ens ocupava anteriorment.»<sup>24</sup> I aprofita per matisar allò dit en l'entrevista de Melgar: «Suposo no haureu donat cap importància a l'interview (!) de “Ahora”. Ja sabeu lo que són aquestes coses, sobretot quan hom se troba al davant d'un senyor de la més bona fé, però d'un criteri nul i ignorància total.»<sup>25</sup> Ràfols havia escrit a Miró el primer dia de febrer, però no respon la carta enviada per l'artista, i Miró li escriu una postal el 13 de febrer demanant-li si ha rebut la carta, i comentant-li que Maritain li ha dit que fa temps que no rep noves seves.<sup>26</sup> El 15 de març, Miró li torna a enviar una postal il·lustrada amb dues nenes, felicitant-lo pel sant, i dient-li que tant ell com Maritain estan alarmats pel seu silenci.<sup>27</sup> Aquell mateix dia, que és un diumenge, la família Miró visita la fira del Boulevard Pasteur, tal com testimonia una fotografia en la qual es pot veuré Miró amb la mà sobre el cotxet, elegantment vestit i amb posat seriós, la seva esposa també molt ben vestida i molt somrient, i la petita Dolors, aquella “xamosa” nineta que té el cor robat al seu pare, mirant vivament i encuriosidament cap a la càmera.<sup>28</sup>



2.5. Joan Miró, Pilar Juncosa i Maria Dolors Miró. París, 15 de març de 1931.

<sup>24</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 5 de febrer de 1931, dins *Epistolari*, 443.

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 13 de febrer de 1931, dins *Epistolari*, 445.

<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 15 de març de 1931, dins *Epistolari*, 446.

<sup>28</sup>A Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 15 de març de 1931, dins *Epistolari*, 447, s'hi reproduïx aquesta fotografia. Miró havia escrit en una carta de gener dirigida a Gasch: «La “xamosa” nineta meua esplèndida.» Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 17 de gener de 1929, dins *Epistolari*, 441.

Pel que fa a Ràfols, el misteri es resol en una carta del 8 d'abril, en la qual Miró agraeix les noves rebudes del seu amic que ha estat malalt i pateix de mal de pedra al ronyó. En aquesta carta s'interessa per la nova feina de Ràfols com a professor de dibuix, a qui aconsella que escrigui a Maritain, i l'informa dels seus progressos: «Jo segueixo treballant de ferm, i pegant cops de martell a les teles.»<sup>29</sup> Ràfols li ha enviat un article que ha escrit sobre ell, que Miró troba «molt interessant, sobre tot per la part històrica i documental, cosa que ben pocs estarien en condicions de fer.»<sup>30</sup> Miró es compromet a intentar publicar-lo a París, tot i que ho veu difícil pel tema de la crisi. Aquest article acabarà apareixent al diari *El Matí*, el 6 de setembre d'aquell any amb el títol «Carnet d'Art: Joan Miró».<sup>31</sup> Val a dir, però, que aquesta carta és molt interessant per una frase en la qual es fa evident la pròpia consciència de Miró que està fent quelcom realment important, i per això li escriu: «Em permetré aconsellar-vos de qué guardeu aquestes cartes meves, qué un dia podran interessar-nos.»<sup>32</sup> Miró diu això al seu amic confessor, a qui des de bon començament, –i tal com es pot veure a través del jo desplegat en les cartes–, ha tingut en molta consideració. A què es refereix exactament, Miró? L'artista ja feia temps que era valorat en el mercat internacional, cosa que fa pensar que aquelles paraules anaven més enllà del reconeixement o l'èxit comercial, i que en canvi, tenien a veure també amb una manera d'esdevenir de la qual Miró n'estava content.

És en la carta enviada a Gasch del 6 d'abril en què es poden trobar algunes pistes més, d'aquesta satisfacció assolida a través del treball amb si mateix realitzat a través de les obres que realitza. Gasch havia publicat aquell mes de març «Elogi de la irresponsabilitat» a *Mirador*, sobre el qual Miró escriu: «justíssim tot lo que diu.»<sup>33</sup> Gasch havia escrit:

Al fons del fons, tots som irresponsables. No som responsables dels nostres actes. Actuem al dictat d'unes forces obscures que ens fan anar de dreta a esquerra com els dona la gana. Al fons del fons, tots som irresponsables. Aquesta irresponsabilitat, però, està subjectada per traves poderoses que inutilitzen gairebé sempre la seva iniciativa: la moral, la família, el respecte humà i altres controls. Quan aquests lligams s'afluixen, però, brolla, avassalladora, la irresponsabilitat. I brolla la bèstia. I

<sup>29</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 8 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 450. En aquesta carta li diu que serà a Barcelona del 15 al 30 de juny i que li agradaria visitar l'Escola on Ràfols fa de professor.

<sup>30</sup>*Ibid.*

<sup>31</sup>Jospe F. Ràfols, «Carnet d'Art: Joan Miró», *El Matí*, 6 de setembre de 1931, citat a Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 8 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 450, nota 18-19. En cartes posteriors, Miró tornarà a fer referència a aquest article. Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Palma, 1 de juliol de 1931, dins *Epistolari*, 455; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 26 d'agost de 1931, dins *Epistolari*, 457; Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Mont-roig, 2 d'octubre de 1931, dins *Epistolari*, 459.

<sup>32</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 8 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 450.

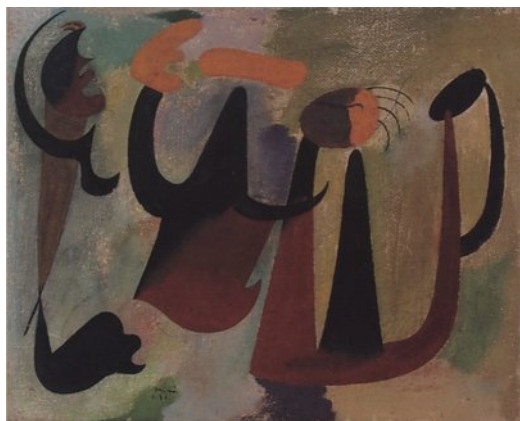
<sup>33</sup>Sebastià Gasch, «Elogi de la irresponsabilitat», *Mirador*, 26 de març de 1931, 7, dins *Escrips d'art i d'avantguarda*, 182-184; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 448.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

brollen els crims, les aberracions sexuals i altres excessos. Sí, socialment, cal procurar per tots els mitjans colltòrcer aquesta irresponsabilitat, artísticament cal recomanar-la sense reserves.

Sense aquesta irresponsabilitat, no hi ha obra d'art possible. Sense l'instint, alliberat del control de la voluntat, sense l'instint que no recerca sinó que endevina, que no raona sinó que troba, sense l'instint irresponsable no hi ha obra d'art possible. Sense aquella embranzida irresponsable l'obra artística no existeix. Únicament l'artista irresponsable ateny la genialitat.<sup>34</sup>

En aquest article, Gasch havia aprofitat per dir que, malgrat el que podria semblar, el sobrerealisme, –Dalí inclòs–, no era la representació més autèntica de la irresponsabilitat, per aquella «responsabilitat de la irresponsabilitat» que pesava sobre el moviment, i havia acabat l'article mencionant a Miró a qui qualificava de ser encara més irresponsable que Picasso: «Actualment, dins el clos de la pintura, hi ha molt pocs irresponsables. Entre aquests, dos de molt grans. Ja n'hem citat un. Pau Picasso. Joan Miró, més que Picasso encara, és l'altre. Dos artistes veritables que, magníficament absents, meravellosament neutres, bellament irresponsables, produeixen les obres més intenses que surten de pinzell de pintor en aquests temps de gran, d'enorme responsabilitat.»<sup>35</sup> I és que Miró no era víctima del control de l'ateisme, ni del comunisme, ni de la revolució, ni de la moralitat, com sí que ho eren els sobrerealistes.<sup>36</sup>



2.6. Joan Miró. *Groupe de personnages dans la forêt* (1931)



2.7. Joan Miró. *Composition avec personnages dans la forêt incendiée* (1931)

Cal assenyalar que entre les obres pintades entre el gener i el maig de 1931, n'hi ha tres que fan referència a un bosc: *Group de personnages dans la forêt*, *Composition avec personnages dans la forêt incendiée* i *Les Deux sœurs jumelles nues dans la forêt à l'heure du crépuscule*,<sup>37</sup> les quals

<sup>34</sup>Gasch, «Elogi de la irresponsabilitat», 182.

<sup>35</sup>*Ibid.*, 184.

<sup>36</sup>«El sobrerealista, però, és víctima de tots els controls: l'ateisme, el comunisme, la revolució, l'amoralitat.» *Ibid.*, 183.

<sup>37</sup>DLP2 núm. 323, 17; DLP2 núm. 336, 25; DLP2 núm. 352, 32.

connecten d'una manera u altra amb aquell muntatge fotogràfic que havia aparegut a *La Révolution surréaliste* del 15 de desembre de 1929, on apareixien alguns surrealistes amb els ulls tancats al voltant d'una dona nua amagada al bosc, i que il·lustrava aquella enquesta sobre la idea d'*amor*.<sup>38</sup> Una possible lectura: Si en la primera de les obres mironianes, l'artista situava aquells surrealistes dins del bosc, en la segona, el bosc s'incendiava, per arribar a la tercera, en la qual les protagonistes eren les dues bessones nues al bosc a l'hora del crepuscle, les quals ja no podien ser envoltades per aquelles figures de la primera obra, segurament desaparegudes en l'incendi que havia ocorregut durant la segona. Miró havia dit a Raillard: «Sí, hi ha coses contradictòries. Els surrealistes van glorificar les dones, però al mateix temps els posaven un cademat. Sí, és veritat.»<sup>39</sup> Amb tot, això no vol dir que Miró adoptés una posició més a favor de les dones pel que feia a aquella igualtat reclamada des de les posicions feministes del moment, sinó que les seves dones en aquest moment eren com deesses procreadores capaces de devorar qualsevol «homenet» que se'ls posés al davant, idea que no lligava gens ni mica amb la d'uns surrealistes que les col·locaven en la posició de l'objecte. Les dones de Miró, doncs, no eren com aquella que tancava *La Femme visible* de Dalí, aquell llibre dedicat a Gala que acabava amb: «Lluny de l'amor, lluny de tu dona violenta i esterilitzada.»<sup>40</sup> Com tampoc la seva idea de procreació s'adeia amb aquella que Breton i Éluard havien exposat a *L'Immaculée Conception*,<sup>41</sup> una obra que tal com assenyala Massot era «una barreja de text anticlerical i nou Kamasutra».<sup>42</sup> En aquest moment Miró es recolzava en aquella part de l'aliança sobre la qual s'havia desplegat la sexualitat, o en tot cas, sobre tot allò relacionat amb la figura de la parella neomalthusiana i de la dona mare. En canvi, des d'aquestes posicions surrealistes, es donava més valor a totes aquelles altres figures pròpies del desplegament de la sexualitat sobre el dispositiu de l'aliança, és a dir, la dona histèrica, el jove viciós, l'home pervertit, com sí dient «sí» a tot allò, es digués «no» a alguna altra cosa, això és, a un poder repressiu que volia limitar la sexualitat (la família, la religió, l'Estat), sense tenir en compte que aquelles institucions eren cristallitzacions del mateix poder que havia fet possible la sexualitat, i que aquell «sí» formava part del mateix joc que aquell «no».<sup>43</sup>

<sup>38</sup>Vegeu II, cap. 9, notes 76.

<sup>39</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 100.

<sup>40</sup>Salvador Dalí, *La Femme visible* (París: Éditions surréalistes, 1930), 70. Original en francès: «Loin de l'amour, loin de toi femme violente et stérilisée...» A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar dedicat que conté un gravat de Salvador Dalí sense signar. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. En unes anotacions de començaments dels anys trenta, Miró va escriure el nom d'aquest llibre entre d'altres lectures. Es tracta del full FJM 1463b (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. El fet que el títol estigui ratllat pot indicar que l'artista ja se l'havia llegit.

<sup>41</sup>André Breton i Paul Éluard, *L'Immaculée Conception* (París: Éditions Surréalistes, 1930). A la biblioteca personal de l'artista hi ha un exemplar d'aquesta obra.

<sup>42</sup>Massot, *Joan Miró*, 480.

<sup>43</sup>Foucault, *La voluntat de saber*, 62-68.

Així mateix, l'artista, en aquesta carta a Gasch del mes d'abril, també menciona un article de Tzara que ha aparegut a *Cahiers d'art*, i li torna a demanar si ha pogut llegir *La Peinture au défi* d'Aragon.<sup>44</sup> L'article de Tzara és «Le papier collé ou le proverbe en peinture», on hi apareixen dos collages de Miró, i en el qual el dadaïsta assenyala: «A l'origen de tota invenció en els mitjans d'expressió, l'escàndol suscitat, en tant que força moral, és la garantia de la puresa, del desinterès i de la fe que els innovadors posen en la seva obra. És el sol moment on aquest fenomen d'ordre, malgrat tot artístic, actua i s'escampa com a fenomen social. L'arbitrari agafa de la poesia la seva força imperativa i infrangible, la del fet acabat, i el seu mètode preferit, el de “la dictadura de l'esperit”».<sup>45</sup> Miró també fa referència a l'article que Roger Vitrac ha publicat a *L'Intransigéant*, «L'esprit moderne», que havia aparegut el 17 de març, i en el qual l'autor reflexionava sobre l'esperit modern com quelcom passat i anhelava un nou punt de partida: «I per tant, l'esperit sense més, aquest esperit que fa falta oposar a la confusió present, no es pot perdre. Malgrat els abandonaments, darrere de l'egoisme dels uns, o en el més clar isolament dels altres, ha de sobreviure com un remordiment, o com una esperança, una forma de revolta o invenció que, per poc que un ho desitgi, es podria manifestar. / En els objectes recents de Miró, he sorprès aquest esperit mig il·luminat. Si s'exposen mai, i és necessari que ho siguin, s'oblidarà durant algun temps que és encara qüestió d'esperit modern.»<sup>46</sup>

Llegint totes aquestes referències, Miró es devia sentir satisfet d'on l'havien portat les seves reflexions, ara com a un subjecte que es reconeixia en una sexualitat en la qual el desig no calia ni reprimir-lo, ni alliberar-lo, i en la qual, la dona, a través de l'experiència viscuda amb la Pilar, esdevenia un ésser ben diferent d'aquell que havia protagonitzat les seves obres anteriors. Ara bé,

<sup>44</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 448. Vegeu II, cap. 9, nota 111.

<sup>45</sup>Tristan Tzara, «Le papier collé ou le proverbe en peinture», *Cahiers d'art*, núm. 2 (1931): 61-64. citat a LBMC, 355. Original en francès: «À l'origine de toute invention dans les modes d'expression, le scandale suscité, en tant que force morale, est la garantie de la pureté, du désintéressement et de la foi que les novateurs mettent dans leur œuvre. C'est le seul moment où ce phénomène d'ordre, malgré tout artistique, agit et se répand comme phénomène social. L'arbitraire emprunte à la poésie sa force impérative et inébranlable, celle du fait accompli, et sa méthode préférée, celle de “la dictature de l'esprit”». A LBMC, 354-355, fig. 3, s'hi reproduïx una imatge de la pàgina inicial i de la pàgina on apareixen els dos collages de Miró. Els collages són DLD1 núm. 281, 142 i DLD1 núm. 287, 146, ambdós realitzats l'estiu de 1929, malgrat que en l'article s'indiqui que són de 1930.

<sup>46</sup>Roger Vitrac, «L'esprit moderne», *L'Intransigéant*, 17 de març de 1931, 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7932294/f5.item>. Original en francès: «Et pourtant, l'esprit tout court, cet esprit qu'il faut bien opposer à la confusion présente, ne peut s'être définitivement perdu. En dépit des abandons, derrière l'égoïsme des uns, au plus clair de l'isolement des autres, doit subsister comme un remords, ou comme un espoir, une forme de révolte ou d'invention qui, pour peu qu'on le veuille, pourrait se manifester. Dans les récents objets de Miro [sic], j'ai surpris cet esprit en veilleuse. S'ils sont jamais exposés, et il faut qu'ils le soient, on oubliera pendant quelque temps qu'il est encore question d'esprit moderne.» Vitrac, en aquest article feia referència a l'obra de Picasso, *Femme en chemise assise dans un fauteuil* (1913-1914), a la qual Miró havia fet referència en una carta de 1924. Vegeu II, cap. 2, nota 53.

Miró no volia pecar d'un excessiu lirisme que deixés en un no-res allò assolit amb els seus combats, i necessitava de tots aquells materials que l'ajudaven a mantenir l'agressivitat per a vehicular-lo. No ha d'estranyar, doncs, que en aquesta carta, Miró li digui a Gasch: «He rellegit també molt emocionat i amb entera conformitat de part meva i clarivident visió de part de vostè, l'encapçalament del manifest d'en Planells.»<sup>47</sup> Miró es referia a un fragment d'un article que Gasch havia publicat a *L'Amic de les arts* el desembre de 1928, titulat «Inaugural de les Galeries Dalmau», i que Àngel Planells havia inclòs en el seu manifest «Crítics infal·libles», un full volant editat a Blanes l'any 1930. El fragment de Gasch recollit en el manifest deia: «L'artista, en un temps no tan llunyà com sembla, no pintarà. Exterioritzarà el lirisme per altres mitjans més vivents, menys morts, que són encara difícils de determinar. El lirisme no morirà. És el vehicle d'aquest lirisme que serà substituït per un altre vehicle més eficient.»<sup>48</sup> I per això, també, després de descriure-li com de malament està la situació a París escriu: «Jo em vaig situant de cada dia més orgullosament en contra i per contra tot i tothom amb actitud de príncep solitari devant la vil i rastrea democràcia. Si m'ensorro, se m'en fot.»<sup>49</sup> Ara més que mai és conscient de l'èxit del camí solitari, i del poder que té ell sol sense la necessitat de cap grup. Miró s'emmiralla en l'aristocràcia, la del poder sobre la mort i la vida, i dona l'esquena a aquella democràcia dels vicis. Potser per això, li diu a Gasch que quan torni a Barcelona vol anar a explorar la Barceloneta i li demana si el voldrà acompanyar: «Té que ésser un barri admirable i simpatiquíssim.»<sup>50</sup> Del Districte cinquè, ni mitja paraula.

Amb tot, i malgrat aquesta voluntat de no renúncia a l'agressivitat a través del material, Miró experimenta constantment amb el llenguatge artístic, mostrant, en algunes ocasions, una relació força plàcida amb el jo, com per exemple en aquelles obres que fa entre l'abril i el maig, en les quals les figures esdevenen jocs de línies, plans i colors, d'una manera que recorda força a aquella manera de fer dels artistes del neoplasticisme, com ara Mondrian o van Doesburg, tot i que Miró ho transporta cap al terreny de la figura humana, tal com es pot veure en la sèrie de *Têtes d'homme* i en *Tête de grand musicien*.<sup>51</sup> Hi pot tenir a veure que hagués visitat aquella exposició de Torres-Garcia a la galeria Jeanne Bucher que es va fer entre el 30 de gener i el 14 de febrer.<sup>52</sup> I és que Torres-Garcia tenia una visió de l'abstracció no tan estricta com la dels artistes neoplàstics i defensava la

<sup>47</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 448.

<sup>48</sup>Sebastià Gasch, «Inaugural de les Galeries Dalmau», *L'Amic de les arts*, núm. 30 (31 de desembre de 1928): 236-238, dins *Escrits d'art i d'avantguarda*, 111, citat a Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 449, nota 4-6.

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 448.

<sup>50</sup>*Ibid.*

<sup>51</sup>DLP2 núms. 348-350, 30-3; DLP2 núm. 351, 32. Pel que fa a la sèrie *Têtes d'homme*, i tal com s'indica en el catàleg raonat, faltaria una de les quatre pintures que componrien aquesta sèrie.

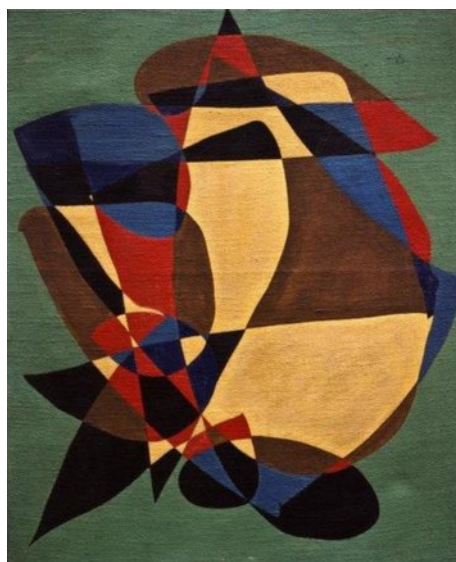
<sup>52</sup>LPMC, 354.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

fusió entre el cubisme, el surrealisme i el neoplasticisme, tal com havia explicat en la conferència que havia fet a la Galerie 23 en motiu de la primera exposició que el grup Cercle et Carré, –fundat per ell mateix i per Michel Seuphor–, hi havia fet entre el 18 d'abril i l'1 de maig de 1930, i després que el 15 de març, hagués aparegut el primer número de la revista del grup.<sup>53</sup>



2.8. Joan Miró. *Tête d'homme III* (1931)



2.9. Joan Miró. *Tête de grand musicien* (1931)

Algunes d'aquestes obres, i també alguns dels objectes realitzats durant l'estiu anterior, il·lustren un article que Georges Hugnet publica a *Cahiers d'art* amb el títol «Joan Miró ou l'enfance de l'art».<sup>54</sup> Curiosament, el mes de març Miró havia fet un dibuix que havia dedicat a Hugnet, en el qual s'hi representava una figura d'ull viu amb cap de mongeta i un cos format per dues ratlles, envoltat per franges de colors vius, –sobre una de les quals havia escrit la dedicatòria–, i estels, i enllaçant per una de les dues potes amb un rectangle dintre del qual hi havia una mena de bèstia estranya i peluda de cara deforme.<sup>55</sup> Hugnet, que en aquest article relaciona prehistòria, màgia, infantesa i puresa, escriu sobre l'obra de Miró: «Aquesta obra és la més pura, la més elevada que conec.»<sup>56</sup> I sobre els dibuixos de l'estiu de 1930: «En els seus dibuixos de l'estiu de 1930, Miró, més despullat que mai, ha reduït i elevat la seva postura a la més simple expressió, a la grandiositat mateixa, a la pobresa, a

<sup>53</sup>LBMC, 352. Vegeu II, cap. 8, nota 5.

<sup>54</sup>Georges Hugnet, «Joan Miró ou l'enfance de l'art», *Cahiers d'art*, núm. 7-8 (1931): 335-340, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f346.item>. A LBMC, 352, fig. 2, s'hi reproduïx la imatge de les dues primeres pàgines de l'article.

<sup>55</sup>DLD1 núm. 354, 173.

<sup>56</sup>Hugnet, «Joan Miró ou l'enfance de l'art», 336. Original en francès: «Cette œuvre est la plus pure, la plus élevée que je connaisse.»

la més absoluta puresa.»<sup>57</sup> Miró, l'home més pur després de Rousseau, i alhora pròxim a Bosch i Breughel, s'inspira però, en els objectes populars catalans i els seus colors, i és que: «El gust de Miró pels objectes del seu poble i les joguines de la seva infantesa es troben de forma més persistent en els objectes que va construir, l'any passat, després d'haver despullat i magnificat suficientment la seva plàstica per assolir un èxit semblant de simplicitat i mesura.»<sup>58</sup>

Hugnet explica que dels accessoris, potser massa poètics, de les *Danseuses*, Miró, que sempre guanya sobre si mateix, passa als collages de 1929, els quals, alhora, per la seva plàstica i pel seu despullament, ja anuncien els objectes de 1930 i els dibuixos purament dedicats al fet plàstic. Pel que fa als objectes, l'artista, –que segons Hugnet no vol ser escultor–, ha encarregat a un fuster que li talli les peces de fusta, i després:

Miró ha muntat les seves joguines tràgiques i cruels. La seva impertinència altiva, la seva força d'escàndol i de subversió, han adquirit un aspecte inhabitual i estremidor. Els materials dels objectes? fusta blanca, claus, filferro, cordes, un mocador tacat de sang, un mitjó, un paraigües... I a més, el seu *Personnage* ha obert el paraigües per desafiar les supersticions! La mala sort entre a casa vostra amb la seva innocència i les seves flors de nuvi de poble. Això causa malestar! Els covards suen o fan broma per poder contenir-se. Vet aquí els déus de fusta i de ferro que venen a assassinar la pintura moderna, la pintura «confortable». Els relleus avancen desmesuradament i us assenyalen amb el dit. Els contorns us deixen atordits per les seves pures dimensions. El llit de claus a l'abast de tothom, el dolor i la crueltat com les estàtues dels remordiments. Es troba encara aquí una herència espanyola de crueltat i d'insolència, també d'orgull, en aquest gust per la sang, de l'atroç realisme símbol. També hi ha 'una crida desesperada a l'assassinat' en aquests instruments de tortura per a la nova Inquisició. L'art als peus del fetitxe, als peus del tabú, porta la corda, uns claus el foraden, la plàstica l'estrangula i el crucifica. El sadisme de Dalí posseeix la seva cambra de tortura.<sup>59</sup>

<sup>57</sup>*Ibid.*, 337. Original en francès: «Dans ces dessins de l'été 1930, Miró, plus dépouille que jamais, a réduit et élevé son enjeu à sa plus simple expression, à la grandeur même, au dénuement, à la plus absolue pureté.»

<sup>58</sup>*Ibid.*, 338. Original en francès: «Le goût de Miró pour les objets de son village et les jouets de son enfance, on le retrouve plus vivace encore dans les objets qu'il a bâtis. l'an dernier, après avoir suffisamment dépouillé et magnifié sa plastique pour parvenir à une telle réussite de simplicité et de mesure.»

<sup>59</sup>*ibid.*, 338. Original en francès: «Miró a monté ses jouets tragiques et cruels. Sa hautaine impertinence, sa force de scandale et de subversivité ont pris une allure inhabituelle et bouleversante. Les matières des objets? Du bois blanc, des clous, du fil de fer, des cordes, un mouchoir taché de sang, une chaussette, un parapluie... Et de plus, son "Personnage" a ouvert le parapluie pour braver les superstitions! Le malheur entre chez vous avec son innocence et ses fleurs de fiancé de village. Ça jette un froid! Les capons transpirent ou rigolent pour se donner une contenance. Voici les dieux du bois et du fer qui viennent tuer la peinture moderne, la peinture "confortable". Les reliefs avancent démesurément et vous montrent du doigt. Les contours vous assomment par leurs pures dimensions. La planche du fakir à la portée de tous, la douleur et la cruauté comme les statues du remords. On retrouve encore ici une hérédité espagnole de cruauté et d'insolence, d'orgueil aussi, dans ce goût du sang, de l'atroce réalisme symbole. Il y a aussi «un appel désespéré au meurtre» dans ces instruments de supplice pour la nouvelle Inquisition. L'art au pied du fétiche, au pied du tabou, porte la corde, des clous le percent, la plastique l'étrangle et le crucifie. Le sadisme de Dalí possède sa chambre de torture.»



I afegeix: «Està bé que hagi estat Miró qui hagi profanat les coses sagrades. Ell renaix del foc i de la sang, del sac de la poesia. En surt purificat. Després de la confecció d'aquests objectes a través dels quals comet un nou assassinat amb premeditació, s'ha dedicat a una altra sèrie de pintures en les quals l'espontaneïtat, nascuda del seu sacrifici, desencadena el seu control, l'allibera completament. Nova etapa de la seva obra i també nova perspectiva, degudes a la seva premeditació continua.»<sup>60</sup> I és que «Si Miró ha volgut assassinar la pintura, l'ha assassinat per mitjans plàstics, una plàstica que és una de les més sorprenents de la nostra època. L'ha assassinat potser perquè no volia plegar-se a les seves exigències, a la seva estètica, a un programa massa estret per donar vol lliure a les seves aspiracions i a la seva set.»<sup>61</sup> Ja que «La poesia de la pintura de Miró restant en un ordre estrictament pictòric, i refusant ésser una il·lustració, té una qualitat personal especial, emotiva: és cada vegada més la imatge mateixa de la inspiració.»<sup>62</sup> Una inspiració que és l'única capaç d'establir contacte entre les coses i l'esperit de Miró on aquestes es projecten. I és que: «Menys poètic que inspirat, que il·luminat, Miró és un pintor pels poetes. [...] Les seves paràboles ocupen el buit dels matins i de les nits i el seu encanteri reinventa la màgia, des de bon començament, l'única etapa eterna.»<sup>63</sup>

Però on ha vist Hugnet aquestes construccions? Miró manté el contacte amb els surrealistes, o almenys amb alguns dels membres que conformen actualment el grup, i com ja s'ha vist, llegeix Tzara i Aragon, i també visita l'exposició que Dalí fa la primera quinzena de juny a la galeria Pierre Colle, en la qual l'artista de Figueres mostra com es materialitza aquell mètode paranoicocrític que ja apareixia en el seu text «L'âne pourri» publicat en el primer número de *Le Surréalisme au service*

---

El *Personnage* a què fa referència Hugnet és *Personnage (au parapluie)* (FOS núm. 18, 38). El 1973 es van fer dues rèpliques d'aquesta escultura al Museum of Modern Art de Nova York. L'artista va donar una de les rèpliques a aquest museu, i l'altra a la Fundació Joan Miró de Barcelona. Aquestes rèpliques corresponen a FOS nùms. 19-20, 39.

<sup>60</sup>*Ibid.*, 338-339. Original en francès: «Il est bon que ce soit Miró qui ait profané les choses sacrées. Il renaît du feu et du sang, du sac de la poésie. Il en sort purifié. Après la confection de ces objets au moyen desquels il commet un nouveau meurtre avec préméditation, il s'est remis à une autre série de peintures où la spontanéité, née de son sacrifice, déchaîne son contrôle, le libère tout à fait. Nouvelle étape de son œuvre et aussi nouvelle perspective, dues à sa préméditation continuelle.»

<sup>61</sup>*Ibid.*, 339. Original en francès: «Si Miró a voulu assassiner la peinture, il l'a assassinée par des moyens plastiques, par une plastique qui est une des plus stupéfiantes de notre époque. Il l'a assassinée peut-être parce qu'il ne voulait pas se plier à ses exigences, à son esthétique, à un programme trop étroit pour donner libre essor à ses aspirations et à sa soif.»

<sup>62</sup>*Ibid.* Original en francès: «La poésie de la peinture de Miró, en restant d'un ordre strictement pictural, en refusant d'être une illustration, a une qualité personnelle, spéciale, émouvante: elle est l'image même de l'inspiration, et de plus en plus.»

<sup>63</sup>*Ibid.*, 340. Original en francès: «Moins poétique qu'inspiré, qu'illuminé, Miró est un peintre pour les poètes. [...] Ses paraboles occupent la vide des matins et des soirs et son incantation réinvente la magie, d'avance la seule étape éternelle.»

*de la Révolution*,<sup>64</sup> i sobre el qual Breton i Éluard havien escrit que era l'instrument més admirable que havia sigut proposat fins aleshores, per aquella unió entre pensament dialèctic i pensament psicoanalític que comportava el pensament paranoicocrític dalinià.<sup>65</sup> En un article aparegut a *L'Opinió* del juliol de 1931 dedicat a aquesta exposició, on també s'hi reproduïa el catàleg, una citació a una carta de Dalí feia saber que s'hi havien mostrat un grup d'objectes «extraordinaris» de Miró i que Giacometti havia presentat un objecte «molt important».<sup>66</sup> Així mateix, en aquest mateix número del diari hi havia un altre article en el qual es deia que Miró havia explicat l'escàndol que havien suposat les seves recents escultures, i que malgrat Bernheim havia refusat exposar-les, Pierre Loeb les havia presentat en el seu domicili,<sup>67</sup> Miró fins aleshores havia realitzat les *Constructions* de l'estiu de 1930 i la pintura-objecte *Homme et femme*, acabada el març de 1931. Podia ser que tot aquell escàndol estigués relacionat amb aquell *Personnage* que Hugnet mencionava en el seu article?<sup>68</sup>



**2.10.** Joan Miró. *Personnage (au parapluie)* (1931)

<sup>64</sup>LBMC, 355. Es tractava de l'exposició «Œuvres récentes de Salvador Dalí», a la Galerie Pierre Colle de París, des del 3 al 15 de juny de 1931. Miró va conservar el catàleg d'aquesta exposició. Pel que fa a l'article, es tracta de Salvador Dalí, «L'âne pourri», *Le Surréalisme au service de la révolution*, núm. 1 (juliol 1931): 9-12, citat a LBMC, 353.

<sup>65</sup>André Breton i Paul Éluard, «*La Femme visible* de Salvador Dalí», declaració d'abast col·lectiu (París: Éditions Surréalistes, 1930), citat a LBMC, 355.

<sup>66</sup>L'Opinió. «Salvador Dalí exposa...», *L'Opinió*, 3 de juliol de 1931, 7, citat a Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró», 84, 92 nota 30. El fragment de la carta de Dalí es reproduceix en versió francesa de l'original en català.

<sup>67</sup>L'Opinió. «Joan Miró a Barcelona», *L'Opinió*, 3 de juliol de 1931, citat a Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró», 84, 92, nota 29. La notícia es reproduceix en versió francesa de l'original en català.

<sup>68</sup>FOS núms. 5-8, 30-31; FOS núm. 12, 34; Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró», 92, nota 34. Tal com exposa l'autor és molt possible que Miró realitzés aquesta escultura l'any 1930 després de la visita de Gasch a Mont-roig, on l'artista s'hi va estar fins al novembre, cosa que explicaria que Gasch no en parlés en el seu article «Escultures de Joan Miró» publicat a *La Publicitat* el 15 d'octubre de 1930. En canvi Hugnet s'hi refereix en el seu article «Joan Miró ou l'enfance de l'art», publicat a *Cahiers d'art* el 1931, i abans que Gasch publiqui el seu article «Joan Miró a Mont-roig», el 8 d'octubre de 1931 a *Mirador*, en el qual sí que hi feia referència. Sebastià Gasch, «Joan Miró a Mont-roig», *Mirador*, 8 d'octubre de 1931, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036705&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036705&posicion=2).

### III. L'aphrodisia cosmogònica

Aquest *Personnage (au parapluie)* apareixerà aquell mateix desembre en el número 3 de *Le Surréalisme au service de la révolution*, que es dedica a l'objecte surrealista, i de nou, el 1933 al «Salon des surindépendants». <sup>69</sup> En aquest número, Dalí publica el text «Objets surréalistes» il·lustrat amb la *Boule suspendue* de Giacometti, però també amb obres de Breton, Valentine Hugo, Gala, i ell mateix, que curiosament presenta un objecte protagonitzat per una sabata de dona amb un got de llet tèbia a l'interior, dins del qual s'hi volen dissoldre uns sucres que tenen pintada una sabata de dona, i fins i tot, alguns pèls de pubis enganxats. <sup>70</sup> Segons Dalí, els objectes de funcionament simbòlic són «Aquests objectes, que es presten a un mínim de funcionament mecànic, es basen en els fantasmes i les representacions susceptibles de ser provocades per la realització d'actes inconscients.» <sup>71</sup> Procès del fet poètic que és quasi bé idèntic al procés de les perversions sexuals. Per això aquests objectes «no deixen cap oportunitat a les preocupacions formals. No depenen més que de la imaginació amorosa de cadascú i són extraplàstics». <sup>72</sup>



2.11. Salvador Dalí. *Objet à fonctionnement symbolique* (1931)

Però aquell *Personnage (au parapluie)*, és a dir, aquella escultura espectacular i provocativa de Miró, a la qual Hugnet havia fet referència en el seu article, no surt en cap d'aquests escrits dedicats als objectes, i en la revista apareix denominada com a escultura. Miró va explicar a Rubin que

<sup>69</sup>Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró», 84. A LBMC, 354-355, figs. 5-7, s'hi reproduïxen les imatges d'alguns articles publicats a la revista, així com la imatge de l'escultura de Miró, Es tracta de *Le Surréalisme au service de la révolution*, núm. 3 (desembre 1931).

<sup>70</sup>Salvador Dalí, «Objets surréalistes», *Le Surréalisme au service de la révolution*, núm. 3 (desembre 1931): 16-17, dins *L'objet surréaliste*, 48-54.

<sup>71</sup>Dalí, «Objets surréalistes», 48. Original en francès: «Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique, sont basés sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients.»

<sup>72</sup>*Ibid.*, 54. Original en francès: «ne laissent nulle chance aux préoccupations formelles. Ils ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun et sont extraplàstiques.»

aquella estructura de fusta amb un fal·lus gegant, un paraigües obert i un ram de flors, tenia a veure amb un ballet que projectava amb Georges Antheil que finalment no es va arribar a fer, i per al qual havia pensat amagar els ballarins dins de grans cons de paper maixé, dels quals sortirien aguantant un paraigües amb el braç.<sup>73</sup> A Permanyer li va explicar: «“Et vull explicar com va anar la història de la meua escultura [...], aquella del fal·lus i el paraigua que és a la Fundació Miró, que, com deus saber, és una reconstrucció. Es tracta d'una obra de l'any 1931, que es va fer per a Pierre Loeb, per a una exposició dels surrealistes. Quan vaig presentar-la vaig saber que un dia Picasso havia anat a veure-la i que en Pierre li havia dit: ‘Mira aquest Miró, il veut se foutre de nous’. I Picasso va fer un gest d'assentiment.” Ell volia que jo ho sabés, per a entendre que l'any 1931 era tan avançat que gent com Loeb i Picasso es miraven la seva obra amb cert recel [...]»<sup>74</sup> Amb tot, tal com diu Jeffett, això no vol dir que no es pugui associar aquesta obra a *Le Sûrmaie* de Jarry,<sup>75</sup> i encara més si es té en compte que en aquell moment Miró feia una experiència de la sexualitat en la qual l'acte sexual era potència, procreació i vigor, cosa que l'allunyava força d'aquells objectes als quals es referia Dalí, aquells que tenien a veure amb la perversió sexual.

---

<sup>73</sup>William Rubin, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art* (Nova York: The Museum of Modern Art, 1973), 54. Vegeu II, cap. 8, nota 47.

<sup>74</sup>Entrevista a Lluís Permanyer, dins Joan Punyet Miró, *Al voltant de Miró* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014), 237, citat a Martí Rom, *El xiscler de l'oreneta*, 77, nota 219.

<sup>75</sup>Jeffett, «La conscience malheureuse», 84, 92, nota 23; Jeffett, «Joan Miró i l'objecte», 18. Vegeu també María González Menéndez, «Personnage au parapluie (Joan Miró 1931/1973)», dins *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, dir. Didier Ottinger (París: Éditions du Centre Pompidou, 2013), 224-225. L'autora associa aquesta escultura amb el personatge de Jarry, i menciona l'encontre entre un paraigües i una màquina de cosir de Lautréamont. Vegeu II, cap. 3, nota 104.

### 3. *S'aimer toujours, s'aimer sans fin*

Miró té la intenció d'anar a Barcelona a començaments de juny, tal com li escriu a Gasch en una postal del 6 de maig, il·lustrada amb una parella d'enamorats en la qual s'hi podia llegir: «Estimar-se sempre, estimar-se per sempre / És l'alegria més divina.»<sup>1</sup> També li ho diu a Manuel Trens en una carta del 9 de maig,<sup>2</sup> canviant així les dates que havia comentat anteriorment a Ràfols i al mateix Gasch a començaments d'abril, als qui deia que tornaria entre el 15 i el 30 de juny.<sup>3</sup> En aquesta postal, Miró fa quelcom que fins aleshores no s'havia vist en cap altra de les cartes enviades a Gasch, i és que a partir d'aleshores el començarà a tutejar, tal com havia fet molts anys enrere, abans de marxar a París, sobretot amb el seu amic Ricart. A Ràfols, en canvi, no el va tutejar mai, ni ho fa tampoc ara. En la carta a Trens, Miró escriu que li envia diversos dibuixos, acomplint així la petició del destinatari, i aclarint que no n'hi ha pogut enviar gaires perquè els que va portar de Mont-roig ja no li pertanyen, i a l'hivern no ha fet dibuix. Potser el motiu de l'avançament del viatge havia sigut la proclamació de la República el 14 d'abril de 1931, i és que en aquesta carta a Trens, l'artista escriu: «Pensem estar de retorn a primers de Juny, per a veure la nova República que ja en friso, i tindrè un gran goig en venir-vos a veure.»<sup>4</sup> El 9 de juny, Miró ja escriu a Ràfols una targeta postal des de Barcelona, demanant-li l'adreça de l'acadèmia on treballa i els horaris que fa per tal de poder-lo anar a veure.<sup>5</sup> També escriu a Gasch, manifestant-li de nou la seva voluntat d'anar a visitar la Barceloneta acompanyat de la seva esposa Pilar: «M'agradaria molt veure't un dia quan surtis del

<sup>1</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 de maig de 1931, dins *Epistolari*, 451. Original en francès: «S'aimer toujours, s'aimer sans fin / C'est le bonheur le plus divin.»

<sup>2</sup>Joan Miró, Joan Miró a Manuel Trens, París, 9 de maig de 1931, dins *Epistolari*, 452.

<sup>3</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, París, 8 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 450; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, París, 6 d'abril de 1931, dins *Epistolari*, 448.

<sup>4</sup>Joan Miró, Joan Miró a Manuel Trens, París, 9 de maig de 1931, dins *Epistolari*, 452. El 14 d'abril de 1931 Francesc Macià havia proclamat la República catalana, algunes hores abans que a Madrid es proclamés la Segona República espanyola. El resultat de les eleccions municipals del 12 d'abril de 1931 va determinar la caiguda de la monarquia d'Alfons XIII i la proclamació de la Segona República espanyola. Amb tot, la República catalana només va durar tres dies, ja que el dia 17 d'abril, i després de negociar amb alguns representats provisionals del govern espanyol que havien viatjat a Barcelona força preocupats per la proclamació d'un Estat català, Macià va acabar accedint a adoptar un Estatut d'autonomia promulgat per les Corts espanyoles. Fou així que la República catalana es va acabar rebatejant amb el nom de Generalitat de Catalunya, en clara al·lusió a la Diputació del General d'època medieval. Els diputats catalans van elaborar un projecte d'Estatut a Núria que es va aprovar en referèndum el 2 d'agost de 1931, que fou modificat i aprovat a les Corts espanyoles el 9 de setembre de 1932. Amb l'Estatut aprovat, el 20 de novembre de 1932 es van fer les eleccions al Parlament de Catalunya per constituir les institucions i formar el Govern de Catalunya amb Francesc Macià com a President de la Generalitat i Lluís Companys com a President del Parlament.

*S'aimer toujours, s'aimer sans fin*

despatx abans d'anar a sopar i una nit per anar a fer un raid amb la meva dona que tindrà molt interès en conèixer la Barceloneta i el Barri Baix.»<sup>6</sup> És per la postal il·lustrada amb una olivera mil·lenària que envia a Ràfols des de Villa Enriqueta el dia 1 de juliol, que es pot saber que Miró es va trobar amb Gasch, a qui li va entregar aquelles litografies de *L'Arbre des voyageurs*, que havia comentat en les cartes del gener. Miró no ha pogut visitar-lo, però li diu que esculli una de les litografies i que té el seu article a la seva disposició per si el necessita.<sup>7</sup>



**3.1.** Targeta postal dirigida a Sebastià Gasch, del 6 de maig de 1931, enviada per Joan Miró des de París.

Després de passar uns dies a Palma, la família Miró arriba a Mont-roig entre mitjans i finals de juliol, on l'artista treballa en una sèrie d'obres sobre paper Ingres, continuant aquella estètica que havia assajat tot just abans de marxar de París, en la sèrie de *Têtes d'homme* i en obres com *Tête de grand musicien*, i que el connectaven amb unes maneres de fer força pròximes a l'abstracció.<sup>8</sup> Miró s'estarà a Mont-roig fins a començaments de novembre, i en paral·lel a aquestes obres sobre paper

<sup>5</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, [9 de juny de 1931], dins *Epistolari*, 453. Miró havia mencionat aquesta visita en una carta del 8 d'abril de 1931. Vegeu III, cap. 2, nota 29.

<sup>6</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, juny de 1931]. dins *Epistolari*, 454. Miró havia mencionat aquesta visita en una carta del 6 d'abril de 1931. Vegeu III, cap. 2, nota 49.

<sup>7</sup>Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Palma, 1 de juliol de 1931, dins *Epistolari*, 455. Sobre les litografies, vegeu II, cap. 8, nota 71. Sobre l'article de Ràfols, vegeu III, cap. 2, nota 31.

<sup>8</sup>DLP2 núms. 362-392, 39 -55; DLP2 núms. 348-350, 30-3; DLP2 núm. 351, 32.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

Ingres, continuarà fent pintures-objecte com aquella que havia acabat el març a París, i en la qual ja s'endevinava un gran protagonisme de la pintura com a material, i de la parella com a tema.<sup>9</sup>

Pel que fa a les pintures, la temàtica predominant és la de la dona, –nua, asseguda, passejant pel carrer, amb un gos o menjant una poma–,<sup>10</sup> tot i que també apareix l'home, –quasi sempre sol, ja sigui un cap, ja sigui un guitarrista o un fumador de pipa, tot i que a vegades l'acompanya la dona–;<sup>11</sup> i fins i tot una petita escolar.<sup>12</sup> Ara bé, tot i que la temàtica no és nova, i fins i tot recupera temes tractats anys enrere, com ara aquella dama que es passejava pel carrer, o aquella que anava amb un gos, la manera de fer és totalment diferent.<sup>13</sup> Ara Miró pinta grans bandes de colors vius; groc, blau clar, vermell, verd, i les disposa en horitzontal i en vertical, per tal que una ratlla gruixuda feta de color negre en la qual es combina la recta i la corba, acabi delimitant, quasi bé d'un sol traç, tota la figura. Amb tot, hi ha diferències, ja que si bé en algunes d'aquestes pintures, –com en aquelles datades del juliol i l'agost–, l'element líric és el que predomina, –com per exemple en aquella on hi ha inscrit que pertany a la Pilar i que es titula *Femme assise*–,<sup>14</sup> en algunes altres s'hi denota una manera de fer més agressiva, o si es vol, més «baixa», a través de la qual es remarca la presència de pèls i sexes, i es realitzen unes composicions menys plàcides, en les quals les figures es transformen en mig bèsties, tal com es fa evident en algunes de les obres titulades *Peinture*,<sup>15</sup> o en aquelles *Femme mangeant une pomme* i *Femme se promenant dans la rue*.<sup>16</sup>

A Permanyer li va dir sobre aquestes pintures:

Pintava així després d'haver estat obsedit per «assassinar la pintura». Vaig voler eliminar de socarrel tot un art caduc, la vella concepció de la pintura. Es tractava, doncs, d'un «crim» positiu. Tenia la

<sup>9</sup>FOS núms. 8-11, 31-33, FOS núms. 13-17, 34-37 i FOS núm. 21, 40. Pel que fa a *Homme et femme*, acabat a París el març de 1931, correspon a FOS núm. 12, 34. Vegeu Malet, MOJM núms. 1350-1364, 368-370. Aquests dibuixos preparatoris són al quadern FJM 1415-1463, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Miró va anotar en el seu llibre de registre FJM 4269-4283 que havia fet dotze objectes. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 16 d'octubre de 1931, dins *Epistolari*, 460, nota 5. Els objectes identificats també s'inclouen en el catàleg raonat de pintures de Dupin-Lelong i corresponen a DLP2 núms. 354- 361, 34-38.

<sup>10</sup>Alguns exemples poden ser: DLP2 núm. 362, 39, DLP2 núm. 366, 41, DLP2 núm. 368, 43, DLP2 núm. 369, 43, DLP2 núm. 372, 45, DLP2 núm. 374, 46, DLP2 núm. 376, 47, DLP2 núm. 379, 49, DLP2 núm. 388, 53 i DLP2 núm. 391, 55.

<sup>11</sup>Alguns exemples poden ser: DLP2 núms. 363-364, 40, DLP2 núm. 365, 41, DLP2 núm. 367, 42, DLP2 núm. 370, 44, DLP2 núm. 373, 45. DLP2 núm. 377, 48 i DLP2 núm. 385, 52 i.

<sup>12</sup>DLP2 núm. 381, 50. Vegeu MOJM núm. 545, 144. Correspon al dibuix preparatori FJM 1450a (quadern 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona, possiblement relacionat amb aquesta obra.

<sup>13</sup>Com per exemple, *Dame se promenant sur La Rambla de Barcelona* (DLP1 núm. 143, 122) o *Femme, journal, chien* (DLP1 núm. 120, 108), ambdues realitzades el 1925.

<sup>14</sup>DLP2 núm. 362, 39.

<sup>15</sup>Com per exemple DLP2 núms. 382-387, 50-53. DLP2 núms. 389-390, 54 i DLP2 núm. 392, 55.

<sup>16</sup>DLP2 núm. 388, 53; DLP2 núm. 391, 55.

consciència plena que, encara que no creés una pintura nova, si més no preparava el terreny perquè acabés brotant. Exigia una puresa d'esperit completa. Obres d'aquest període com aquesta *Pintura*, les realitzava sense cap dibuix previ: agafava el full de paper, mullava el pinzell i en negre traçava un grafisme inconscient. Feia exactament el que deia Matisse, i de manera més profunda que no pas els surrealistes: deixar-se guiar per la mà. Després col·locava el color. El color tenia en aquests quadres una gran importància, perquè les línies en negre eren molt fortes i deixaven grans espais en blanc: aleshores col·locava les taques amb olis per donar la màxima riquesa al color i aconseguir crear d'aquesta manera sobretot una atmosfera. Com que el tema no quedava prou clar, hi posava gairebé sempre títols realistes que se m'acudien a mesura que treballava en la tela, i la composició em portava a representar un home o una dona. Mai no ho vaig fer a l'inrevés, és a dir, cenyint l'obra al títol <sup>17</sup>

Val la pena assenyalar que hi ha una coincidència temporal entre el moment en què Miró posa la representació de la dona en el centre de la seva producció, i el fet que, i sobretot coincidint amb la proclamació de la Segona República, es comencessin a desenvolupar unes condicions diferents i de més llibertat per a les dones, que tenien a veure amb el reconeixement de la igualtat de drets entre ambdós sexes, i que comportaven una implicació més gran d'aquestes en la vida social, cultural i política. Tal com diu Cabré: «La República va ser un temps feliç, però curt. Els aires de llibertat van propiciar la participació de les dones i aquestes van alimentar des dels diferents fronts un moviment de cabdal ample, on hi havia espai tant per al feminisme més combatiu i obrerista com per al més conservador. Lamentablement l'esclat de la guerra va acabar amb qualsevol somni de consolidació.»<sup>18</sup> És en aquest context d'un Estat laic, que es reconeix el dret a vot de les dones i es plantegen reformes en la institució familiar, com ara l'acceptació del matrimoni civil, la instauració del divorci o el reconeixement d'igualtat de drets entre fills legítims i il·legítims.<sup>19</sup> Així mateix, es comencen a produir canvis en aquella idea de la «maternitat» com a eix del projecte de vida de les

<sup>17</sup>Permanyer, «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», 48, citat en català a *Joan Miró: 1893-1983*, 280.

<sup>18</sup>Cabré, *El llarg viatge de les dones*, cap. 4. En aquest capítol, titulat «Benvinguda la República», l'autora analitza en clau catalana els canvis que va comportar per a les dones l'adveniment de la República, a través d'articles com ara Aurora Bertrana, «Feminisme», *La Nau*, 13 de març de 1931, Albina Fransitorra, «A les dones de Catalunya», *Nosaltres Sols*, 20 de juny de 1931, 2, Rosa Maria Arquimbau, «La por al divorci» a *La Rambla*, el 7 de setembre de 1931, 7, Irene Polo, «Clara Campoamor i el vot de les dones», *La Humanitat*, 12 de gener de 1932, i Anna Murià, «L'esport femení considerat seriosament», *La Rambla*, 11 d'abril de 1932, 7, entre d'altres.

<sup>19</sup>Daniele Bussy Genevois, «Mujeres de España: de la República al franquismo», dins *El siglo XX*, 231. Aquesta autora analitza en clau espanyola els anys que van des de la República fins a la instal·lació del franquisme, exposant les reformes i avenços assolits durant la República, l'acceleració dels antagonismes entre els sectors més d'esquerres i els sectors més conservadors, el paper que hi van tenir les dones, i finalment, el que va comportar la Guerra Civil i la instauració del franquisme, moment en el qual les dones van perdre molts dels drets i de les llibertats que havien assolit durant la República. El dret de vot per a les dones es va assolir l'1 d'octubre de 1931, després d'aquell apassionat enfrontament entre les diputades Clara Campoamor, del Partit Radical, i a favor del vot de les dones, i Victoria Kent, del Partit Radical-Socialista, i en contra del sufragi femení per considerar que les dones no estaven prou preparades. La votació la va guanyar Clara Campoamor. Pel que fa a la llei de divorci va entrar en vigor el març de 1932. Bussy, «Mujeres de España de la República al franquismo», 227-246.



### III. L'aphrodisia cosmogònica

dones que s'havia configurat des de l'Església però també des de la classe mèdica,<sup>20</sup> i tot i que de cap manera s'anul·la, comença a ser qüestionada per l'aparició d'aquella «maternitat conscient», la qual es relacionaria amb el moment més adequat per a ser mare. Aquesta nova visió és defensada per Hildegart Rodríguez, –destacada membre de l'eugenisme social, advocada i secretària de la Lliga Espanyola de la Reforma Sexual sobre Bases Científiques–,<sup>21</sup> així com per reformadors sexuals de l'entorn anarquista, com per exemple el Dr. Félix Martí Ibáñez, que coincidien en desvincular l'activitat sexual de la procreació.<sup>22</sup> Mentrestant Freud, en aquells estudis dedicats a la sexualitat femenina dels anys 1931 i 1932, –que connectaven directament amb la histèria, i en els quals intentava esbrinar com s'esdevenia dona a partir d'aquell nadó bisexual–, dibuixava un camí que tenia a veure amb una forta vinculació amb la mare i amb tenir un fill com a manera de substituir la falta de penis. Res d'estrany si es té en compte que Freud mirava de reinscriure la sexualitat en el domini de la llei i del sistema d'aliança.<sup>23</sup>

Pel que fa a Miró, no és poc significatiu que el regnat de la dona en la seva obra, –o de la seva idealització a través de la figura de la dona bestial–, coincideixi just amb el moment en què la seva

<sup>20</sup>Vegeu I, cap. 6, nota 75, i Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 113-119.

<sup>21</sup>La *Weltliga für Sexualreform auf sexualwissenschaftlicher Grundlage* [Lliga Mundial per a la Reforma Sexual sobre Bases Científiques] va ser una associació creada el 1928, durant el congrés sobre la reforma sexual realitzat a Copenhaguen. Els directors de l'organització van ser Magnus Hirschfeld, Havelock Ellis i Auguste Forel. A Espanya, el 1932 es va crear una secció pròpia de l'organització amb el nom de Lliga espanyola per a la reforma sexual, de la qual en va ser president Gregorio Marañón, i secretària, Hildegart Rodríguez, que va ser una activista a favor del control de la natalitat i l'educació sexual, i a la qual Havelock Ellis va dedicar l'article «La Virgen Roja» que es va publicar a la revista *The Adelphi* el juny de 1933. En aquest article Ellis explicava que mantenia correspondència amb ella i que li escrivia en anglès. Hildegart Rodríguez escrivia llibres i també articles en diaris com *La Tierra* sobre eugenèsia i educació sexual. Havia estudiat filosofia, medicina i era llicenciada en dret. Álvarez, «Publicaciones sobre sexualidad en la España del primer tercio del siglo XX», 953-956. Algunes de les seves publicacions foren: Hildegart Rodríguez, *Paternidad voluntaria: Profilaxis anticoncepcional* (València: Orto, 1931), Hildegart Rodríguez, *El problema sexual tratado por una mujer española* (Madrid: Morata, 1931), Hildegart Rodríguez, *Educación sexual* (Madrid: Gráfica socialista, 1931), Hildegart Rodríguez, *La rebeldía sexual de la juventud* (Barcelona: Anagrama, 1931) i Hildegart Rodríguez, *Malthusismo y Neomalthusismo: El control de natalidad* (Madrid, Morata, 1932).

<sup>22</sup>Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España», 701-708. Tal com explica l'autora, el Dr. Félix Martí Ibáñez com a Director General de Sanitat i Assistència Social de la Generalitat de Catalunya, fou l'impulsor de la «Reforma Eugènica de l'Avortament», en el context d'una política sanitària que tenia en compte les necessitats de les classes populars segons el desenvolupament d'una medicina social i preventiva. La legalització de l'avortament lliure durant les dotze primeres setmanes, implementada per la Generalitat de Catalunya el desembre de 1936, fou signada per Josep Tarradellas i publicada el 9 de gener de 1937 al DOGC. Essent ministra de sanitat Frederica Montseny (novembre 1936- maig 1937), el govern republicà, presidit per Francisco Largo Caballero, va despenalitzar la pràctica de l'avortament induït l'any 1937. De tota manera, i tal com apunta Nash, el context de guerra, i també uns esquemes mentals que seguien presentant la maternitat com l'eix central de la vida de les dones, va fer que aquestes iniciatives no acabessin d'integrar-se en la societat. Mary Nash, «Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea», dins *El siglo XX*, 680.

<sup>23</sup>Sigmund Freud, «Über die weibliche Sektualität [Sobre la sexualitat femenina]», *Int. Z. Psychoanal.*, núm. 17 (1931): 317; Sigmund Freud «Die Weiblichkeit [La feminitat]», dins *Neue Folge der Vorlesungen Zur Einführung in die Psychoanalyse* (Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1933); Foucault, *La voluntad de saber*, 66-68. Per més informació sobre els textos de Freud en els quals es tracta la temàtica de la sexualitat femenina, vegeu Francisco Pereña, «Freud y la sexualidad femenina», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 1, núm. 2 (1981): 9-30.

dona havia sigut mare i ell havia esdevingut pare d'una nena. Res a veure, doncs, la seva vida amb aquella que descrivia Josep Maria de Sagarra en la seva escandalosa novel·la *Vida privada*, que no obstant s'inspirava en personatges ben reals, i era un fidel reflex d'aquella societat burgesa que havia sigut la instigadora de tot aquell dispositiu de sexualitat.<sup>24</sup> Marañón avisava dels perills que corrien les dones que no ofegaven la seva part femenina, i Miró representava unes dones de poderosa fisiologia i en contacte amb la terra, que superaven qualsevol d'aquells perills lligats amb la societat moderna, com ara la masculinització, la intel·lectualitat, o totes aquelles maneres de fer que podien posar en perill la família, i de retruc la Pàtria.<sup>25</sup> I és que la majoria de les dones que fa Miró podien ser enteses com a representants d'una nova mística de la feminitat, perquè posaven l'home en contacte amb l'origen de la vida i feien de la dona una criatura essencialment sexual. Tal com diu Capmany, tot al·ludint a la idealització de la sexualitat feta per escriptors com ara D. H. Lawrence o Henry Miller: «És un retorn a la vida primitiva, en la qual home i dona reprendran els papers que la civilització els ha marcat. Mascle i femella, investits del seus papers, oblidaran tots els altres problemes socials, polítics, morals.»<sup>26</sup> No era gaire diferent del que havia passat amb la psicoanàlisi, i és que tot i la possibilitat de fer evident aquell dispositiu que havia suposat la mirada etnològica, finalment, ella mateixa havia sigut incorporada dins del propi dispositiu en assenyalar com a origen aquella sexualitat primigènica tan lligada a l'aliança que escapava a qualsevol esdeveniment històric, i de la qual, Miró, n'havia fet protagonista, la dona.

Abans de marxar a Mont-roig, però, havia passat per la botiga d'en Prats i havia deixat uns dibuixos per a en Foix, tal com li diu a Prats en una carta del 5 d'agost, en la qual l'anima a què vagi al mas

---

<sup>24</sup>Josep Maria de Sagarra, *Vida privada*, 2 vols. (Barcelona: Llibreria Catalònia, 1932).

<sup>25</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 128.

<sup>26</sup>Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 128-129. Vegeu II, cap. 5, 40, L'autora fa al·lusió a Betty Friedan que en el seu llibre de 1963, *The Feminine Mystique*, definia el concepte de «mística de la feminitat» com un conjunt de discursos i d'idees tradicionals sobre la feminitat que impedièn que les dones participessin activament en la seva societat. Friedan, que es va fixar en les dones nord-americanes dels anys cinquanta, va identificar un malestar «que no tenia nom» que s'originava en els models instaurats després de la Segona Guerra Mundial, segons els quals les dones, un cop havien assolit el dret a vot, i tot i tenir la possibilitat d'estudiar i de tenir una feina, s'ocupaven de la seva família, cosa que les feia econòmicament dependents, i les recloïa en una casa que, això sí, tenia totes les comoditats pròpies dels estats del benestar. Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (Nova York: W. W. Norton, 1963). D'altra banda, a la biblioteca personal de l'artista hi ha exemplars de llibres escrits tant per D. H. Lawrence, com per Henry Miller. Així per exemple, del primer hi ha: D. H. Lawrence, *Le Serpent à plumes*, trad. Denyse Clairouin (París: Librairie Stock, 1932). i del segon, Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, trad. Jean-Claude Lefauve (París: Éditions du Chêne, 1950) i Henry Miller, *The Smile at the Foot of the Ladder* (Nova York: Duell, 1948), aquest darrer il·lustrat entre d'altres per Klee, Picasso i Chagall. Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. A la biblioteca personal de l'artista que es conserva a Palma hi ha un altre exemplar d'aquesta mateixa obra: Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle. The Smile at the Foot of the Ladder* (París: Corrêa, 1953). Biblioteca personal de Joan Miró, Arxiu Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma. En unes anotacions de començaments dels anys trenta, Miró va escriure el nom del llibre de D. H. Lawrence, *Le Serpent à plumes*, entre d'altres lectures. Es tracta del full FJM 1463b (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. El fet que el títol estigui ratllat pot indicar que l'artista ja se l'havia llegit.

amb tota la família, informant-lo que Gasch també hi anirà, i afegeix: «El treball va endavant de ferm.»<sup>27</sup>



3.2. Joan Miró. *Femme assise* (1931)



3.3. Joan Miró. *Peinture* (1931)

Miró està enfeinat, però en la carta que envia a Ràfols el 26 d'agost, i en què el felicita per un possible nomenament per un càrrec al Museu, fa referència a una visita que molt probablement faran Gasch i Prats a començaments de setembre, animant-lo a què hi vagi amb ells, «o si us és més còmode venir quan siguéu a La Selva, podríeu arreglar-vos de manera que en Ricart us acompanyés amb el cotxe, i jo us vindria a buscar a Reus per a guiar-vos».<sup>28</sup> L'artista té interès que l'amic pugui veure les seves obres: «Estic treballant molt valentment, i m'agradarà que ho vegeu una vegada llest.»<sup>29</sup> Aquesta visita es va fer, finalment, el diumenge 27 de setembre, tal com corrobora aquella postal il·lustrada amb una vista de Nova York enviada a Gasch el 24 de setembre en la qual escriu: «Encantat de qué vinguéu diumenge vinent.»<sup>30</sup> I també per la carta del 2 d'octubre enviada a Ràfols, en la qual també fa referència a l'article que aquest va escriure sobre ell, i que finalment va sortir

<sup>27</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 5 d'agost de 1931, dins *Epistolari*, 456. Sobre informació històrica de la botiga de Prats, vegeu Martí Rom, *El xiscle de l'oreneta*, 76.

<sup>28</sup>Joan Miró, Joan Miró a Francesc J. Ràfols, Mont-roig, 26 d'agost de 1931, dins *Epistolari*, 457. Miró torna a escriure a Ricart el 1927 després d'anys de no escriure-li, amb tot, el 1928 només li escriu una postal, i després ja no hi ha més cartes fins al 1933, any en què n'hi escriu dues. En la primera d'aquestes cartes de 1933 es fa evident que Ricart no coneixia ni l'esposa ni la filla de Miró, i per això l'artista l'animava a visitar-los. Aquesta visita no es va arribar a fer, tal com es pot llegir en la segona de les cartes. Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Mont-roig, 27 d'agost de 1933, dins *Epistolari*, 505; Joan Miró, Joan Miró a Enric C. Ricart, Barcelona, 4 de desembre de 1933, dins *Epistolari*, 512.

<sup>29</sup>Joan Miró, Joan Miró a Francesc J. Ràfols, Mont-roig, 26 d'agost de 1931, dins *Epistolari*, 457.

<sup>30</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, [24 de setembre de 1931], dins *Epistolari*, 458.

publicar el dia 6 de setembre a *El Matí*: «Ja sabéu lo que sempre em toca al cor lo qué vós escribiu sobre mi, i la fonda amistat que ens lliga, per a insistir regraciant-vos.»<sup>31</sup> És en aquesta carta que li demana: «Perquè no ens veniu a veure? Jo us esperava diumenge passat amb en Prats i en Gasch, tots n'haguérem estat força contents. Estarem aquí fins a darrers de Novembre, encara teniu doncs temps, i quedeu-s'hi si teniu temps, ja sabeu que tenim lloc.»<sup>32</sup>

Gasch, com havia fet l'estiu anterior, no triga a escriure un article en el qual parla de les obres recents de Miró, és a dir, de les pintures i els objectes que havia pogut veure a Mont-roig, uns objectes que Miró havia fet amb claus rovellats, trossos de fusta, objectes metàl·lics diversos, plomes, petxines, suro, tela metàl·lica, llaunes o sorra, i que continuen allò començat amb *Homme et femme*, la pintura-objecte que havia acabat a París el mes de març. En aquest article, que es titula «Joan Miró a Mont-roig», i que es publica el dia 8 d'octubre a *Mirador*, –curiosament il·lustrat amb una natura morta de 1921–, Gasch escriu sobre les pintures d'aquell estiu:

Joan Miró, magníficament inconscient, treballa actualment sense cap idea preconcebuda, ni cap intenció preestablerta. Mai s'havia trobat com ara sense saber què fer. «Sense cap cèntim a les butxaques», com diu ell. El «no recerco, trobo» es torna a reeditar. I Miró, sense cap esperit de recerca, escolta, escolta pacientment el crit de l'instint, espera, espera, pacientment, fins a trobar alguna cosa en el seu camí. I en va trobant de coses. I els seus pinzells, a l'expectativa, van trobant unes línies i uns colors, que es van combinant fins a convertir-se en unes teles de força inaudita, terriblement violentes, terriblement agressives, que arriben, ràpidament i certeres, sobre l'espectador com un directe d'esquerra ben plaçat. «Vull produir la mateixa sensació d'una martellada al cervell – diu Miró–. Una sensació estrictament física. Res d'espiritualismes.» I, conseqüència d'aquest estat d'esperit, neixen unes obres plenes de salut i de vigor, que només pot engendrar un home sanítós com En Miró, que, amb una força de voluntat insubornable i un esperit de disciplina inflexible, mena una vida senzilla que es redueix a això: cada dia, sis hores de pintura i dues hores de cultura física.<sup>33</sup>

Són evidents les referències a la salut, a la procreació, al vigor, a l'agressivitat; l'article, doncs, no podia estar més ben il·lustrat, ja que era en aquell 1921, quan Miró més a prop estava d'aquell artista procreador que era Picasso.

<sup>31</sup>Joan Miró, Joan Miró a Francesc J. Ràfols, Mont-roig, 2 d'octubre de 1931, dins *Epistolari*, 459. Es tracta de l'article Josep F. Ràfols, «Carnet d'Art: Joan Miró», *El Matí*, 6 de setembre de 1931, Vegeu III, cap. 2, nota 31.

<sup>32</sup>Joan Miró, Joan Miró a Francesc J. Ràfols, Mont-roig, 2 d'octubre de 1931, dins *Epistolari*, 459.

<sup>33</sup>Gasch, «Joan Miró a Mont-roig», 7. Pel que fa a la pintura es tracta de *Nature Morte - Le Gant et le journal* (DLP1 núm. 77, 70). En l'article constava erròniament que l'obra era de 1920.

A continuació, Gasch, segueix amb els objectes:

Però En Miró no pinta, únicament. El seu taller sembla actualment un magatzem de *bric-à-brac*. Hi ha els objectes més estrafolaris. Arrels de canya que semblen idolins negres, fragments d'esquelet trobats a la platja que semblen escultures egípcies, suros amb incrustacions de mol·luscos que tenen qualitats riquíssimes, petxines, nines esbotzades, claus, palets, mirallets del carrer de la Boqueria, postals del carrer Nou... Objectes estrafolaris que serviran a Miró per a muntar les seves construccions plàstiques. Aquests objectes –cada un dels quals, isolat, no és res– en ésser distribuïts sobre una fusta trobada a les golfes o sobre els residus d'un paraigüer «modern-styl», agafen, en ésser juxtaposats, una vida intensa i punyent. Una vida nova i inèdita perquè acaben de néixer en un altre món. I perquè se'ls acaba d'assignar un rol diferent del que la natura els ha assignat. Hi ha una construcció amb un fèmur, un pany sòrdid i una arrel de canya travessada per un ganivet, que té tot aquell aire misteriós i obsessionant, torbador, de les cobertes de *Fantomas* o de les novel·les d'Edgar Wallace.<sup>34</sup>

De llibres protagonitzats per Fantômas, Miró en tenia uns quants, i Wallace, justament, formava part d'aquella llista d'autors de l'estiu de 1930. Miró, doncs, lladre dandi i amant dels reptes, i alhora detectiu professional o desplegador, a desgrat, d'enigmes que no vol que ningú resolgui.<sup>35</sup> En un dels dibuixos preparatoris de les construccions, l'artista havia anotat: «un sol clau // amb retalls / Fantômes // Búfalo / Bill.»<sup>36</sup> En un altre: «per un filferro llançat per damunt el / més absurd dels abismes, llisca com perla / de rosada, l'espectre dels teus guants // <Dibuix> // <guant (il·legible)>»<sup>37</sup> I en un altre: «afegir-hi el fil-ferro amb el guant // que sigui una / cosa petita / (no massa) // claus / ferro // vermell / en fer // ull de vidre natural clavat / que surti // fer-ne dos; l'un de / gros sense el fil-ferro / i l'altre molt petit / posant-hi el fil- / ferro i el guant // el reste rippoli blanc.»<sup>38</sup> També hi havia altres sorpreses, com aquelles «lentijueles» que posava al costat de la fusta, la sorra o el fil de violí, elements, tots ells, que ben bé podrien configurar un sofisticat crim, i alhora, totes aquelles indicacions que feien referència a què eren objectes que es creaven per a ésser penjats, talment com aquells mòbils que hi ha en les cambres d'infant.<sup>39</sup>

<sup>34</sup>Gasch, «Joan Miró a Mont-roig», 7.

<sup>35</sup>Fantômas fou un personatge fictici creat pels escriptors francesos Marcel Allain i Pierre Souvestre, que va aparèixer per primera vegada el 1911. En la biblioteca personal de l'artista hi ha una desena de llibres d'una sèrie dedicada a Fantômas. Alguns d'aquests títols són: Pierre Souvestre i Marcel Allain, *La Guêpe rouge* (París: Arthème Fayard, 1912), Pierre Souvestre i Marcel Allain, *Le Bouquet tragique* (París: Arthème Fayard, 1912) i Pierre Souvestre i Marcel Allain, *Le Mariage de Fantômas* (París: Arthème Fayard, 1912), Pel que fa a Wallace i la llista de lectures de 1930, vegeu III, cap. 1, notes 74- 75.

<sup>36</sup>MOJM núm. 1357, 369. Correspon a FJM 1442a (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>37</sup>MOJM núm. 1358, 369. Correspon a FJM 1442b (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>38</sup>MOJM núm. 1359, 369. Correspon a FJM 1443a (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

<sup>39</sup>MOJM núm. 1360, 369; MOJM nús. 1362-1363, 370.

Jeffett escriu sobre aquella pintura-objete en la qual el suport és una malla metàl·lica:

El suport es compon d'una simple peça de fusta envellida per la intempèrie i muntada sobre una graella de ferro rovellat. Sobre aquest suport, Miró pinta un home de color vermell viu dotat d'un ull-orifici i una dona blanca que estén les seves cames i l'estreny. La figura femenina és reduïda a un sexe en forma d'ull que palpita, amb pèls negres i rígids radiant cap a l'exterior. El seu cos està a punt per rebre el sexe de l'home. Pel que fa a l'ús de la graella de ferro, evoca sobretot una broma irònica i comuna sobre la pintura abstracta, que es defineix sovint en termes geomètrics d'una graella. L'ús de figures pintades tradueix, també, una resistència a l'abstracció i una afirmació del concret.<sup>40</sup>



3.4. Joan Miró. *Peinture-objet* (1931)

El 15 d'octubre, Miró escriu a Loeb agraint-li el seu coratge: «Crec que per mantenir l'actitud aristocràtica que sempre hem mantingut cal fer una cosa molt seriosa [...] però no per a aparadors de barraques de fira democràtica.»<sup>41</sup> Miró, l'aristòcrata de l'esperit, el dandi, l'home que s'inventa a ell mateix, –tal com havia demanat Baudelaire–, necessita pintar «sense ni un cèntim a la butxaca, vull dir, sense la menor idea preconcebuda. És quan jo puc partir així a la bona aventura, que recullo més or. Partint absolutament pobre i desproveït de tot, res més que les brotxes entre els dits i

<sup>40</sup>FOS núm. 17, 37; Jeffett, «La consciència malheureuse de Miró», 87.

<sup>41</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Loeb, Mont-roig, 15 d'octubre de 1931, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 487.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

una tela davant meu, és quan tinc l'oportunitat de trobar alguna pedra preciosa o de no trobar res de res. Però per emprendre això, jo necessito un estat d'esperit que espero poder conservar».<sup>42</sup> Miró treballa en si mateix quan pinta, per això allò de l'aristòcrata de l'esperit, i també la referència a la sexualitat, que ara mateix és, com ja s'ha dit, de potència i procreació: «Renoir té diversos centenars de teles que no tenen cap valor [...] Un home d'aquesta envergadura no hauria hagut mai de masturbar-se, sinó accontentar-se de no fer altra cosa que bell nens. Si no va ser capaç de tenir una bona empalmada, havia d'haver-se'n anat a passejar, però mai de la vida masturbar-se com un gos.»<sup>43</sup>

L'artista fa referència a aquest article de Gasch, en una carta de 16 d'octubre en la qual escriu: «M'ha anat passant el temps sense escriure't per a dir-te lo que m'ha fet content lo teu article a «Mirador» –Justíssim.»<sup>44</sup> En aquesta carta, Miró informa que continua treballant en els seus objectes, i que l'únic que el preocupa és la gravetat de la crisi a París, i per tant, també a nivell mundial: «pot ser que jo precipiti acontexaments que no pensava realitzar fins més tard, a contrapel meu. No sé si recordaràs que varies voltes t'he dit que per la sola cosa que hom pot treballar an aquest mon és per a adquirir els drets de dir MERDA! i aquets drets potser ja els he adquirit. Merda, doncs.»<sup>45</sup> Després li demana per la cultura física i l'informa que és molt probable que el pròxim hivern es vegin molt; segurament Miró ja ha pres la decisió de quedar-se a Barcelona.

Sigui com sigui, Gasch, que s'adonava de la violència de totes aquelles obres, –o potser fins i tot la buscava–, tenia raó quan deia que Miró, per primera vegada, no sabia on anava, perquè aquell motor que fins aleshores l'havia mogut, el del vertigen del desig, de cop s'havia aturat, i ara divagava per un desig plàcid que no li oferia els mateixos resultats; per això feia falta aquella agressivitat, no massa evident en les obres sobre paper Ingres, –tot i ser-hi, tal com apunta Gasch–, i en canvi molt més present en els objectes, que són obres violentes, tot i que no com a conseqüència de cap combat, o almenys del tipus de combat del qual n'havien resultat les *Danseuses*, i és que ara dominava l'instint, i sobretot, la puresa d'esperit.<sup>46</sup> De tota manera, Gasch i Prats, no van poder veure tots aquests objectes acabats, ja que Miró, en una carta dirigida a Gasch del 25 d'octubre, escriu: «Nosaltres molt rebé, jo acabant els obgetes, i considerant com acabada aquesta tongada

---

<sup>42</sup>*Ibid.*

<sup>43</sup>*Ibid.* Aquesta nota es reproduïx també en el capítol «A la recerca de la veritat perduda», en referència amb la temàtica del nen onanista. Vegeu I, cap. 1, nota 28.

<sup>44</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 16 d'octubre de 1931, dins *Epistolari*, 460. Es refereix a l'article: Sebastià Gasch, «Joan Miró a Mont-roig», *Mirador*, 8 d'octubre de 1931.

<sup>45</sup>*Ibid.*

<sup>46</sup>FOS núms. 1-4, 27-29.

d'activitat una vegada llestos; em prendré després uns dies repós, que tinc ben merescut, i ens en vindrem després a Barcelona. Ja ens veurem força i parlarem llargament; jo he pres determinacions sensacionals i imperialistes. Hurrah, doncs!»<sup>47</sup> Gasch havia acabat aquell article, –que en el diari estava situat just damunt d'un anunci del barreter Prats–, d'aquesta manera: «Però no ens precipitem, Miró, cosa que no havia fet mai, efectuarà aviat a Barcelona una exhibició privada de les seves últimes obres. Ja tindrem aleshores l'ocasió de parlar-ne llargament.»<sup>48</sup> L'estiu anterior, l'artista havia fet dibuixos protagonitzats, sobretot per dones, i les primeres construccions. I aquest hi tornava amb les pintures sobre paper Ingres, també protagonitzats sobretot per dones, i unes noves construccions.

En una carta enviada a Foix, datada del 25 de novembre, Miró escriu: «La meua muller i jo tindrem un gran goig en que Divendres vinent a les 10 nit vingueu amb la vostra esposa a casa i a l'ensens jo tinc molt d'interés en mostrar-vos obres recents. / Em permetré recomanar-vos un poc de puntualitat, car hi haurà també altres amics als que mostraré també les pintures i pintures-objectes que he portat de Mont-roig.»<sup>49</sup> Ràfols va informar d'aquella reunió que va tenir lloc el dia 27 de novembre en «Les recents declaracions de Joan Miró», text que es va publicar al diari *El Matí*, el 2 de desembre de 1931, i en el qual feia referència als següents assistents: Carles Sindreu, Joan Merli, Emili Grau-Sala, J. V. Foix, Àngel Ferrant, Joan Prats, Sebastià Gasch, una representació del GATCPAC i «la flor i nata dels intel·lectuals de *Mirador* i dels de *Vida Cristiana*».<sup>50</sup>

El 9 de desembre Miró escriu a Foix, des de París, avisant-lo que aquell mateix matí ha enviat, com a imprès certificat, el dibuix per al seu llibre. Es tracta d'un dibuix datat del 8 de desembre per al llibre *KRTU* que es publicarà el 1932.<sup>51</sup> Miró escriu: «Malgrat la meua més bona voluntat no he

<sup>47</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 25 d'octubre de 1931, dins *Epistolari*, 462.

<sup>48</sup>Gasch, «Joan Miró a Mont-roig», 7.

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Barcelona, 25 de novembre de 1931, dins *Epistolari*, 463.

<sup>50</sup>Josep F. Ràfols, «Les recents declaracions de Miró», *El Matí*, 2 de desembre de 1931, citat a Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Barcelona, 25 de novembre de 1931, dins *Epistolari*, 463. nota 4-6. El GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) (1929-1939) va ser un moviment arquitectònic sorgit a Catalunya als anys trenta que seguia els corrents avantguardistes europeus, especialment l'arquitectura racionalista. Entre els seus membres hi havia Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé, Joan Baptista Subirana, Sixte Illescas, Germà Rodríguez i Arias, i Ricardo de Churruga. Entre els projectes d'aquest grup hi ha el Pavelló de la República Espanyola per a l'Exposició Internacional de París de 1937. Aquesta reunió tenia a veure amb la futura formació d'ADLAN (Amics De L'Art Nou), una agrupació creada a Barcelona el novembre de 1932, i de la qual en foren membres Joan Prats, Carles Sindreu, Joaquim Gomis o el mateix Josep Lluís Sert. La proximitat entre aquests dos grups va propiciar que la seu d'ADLAN i d'algunes de les seves activitats, fos el local que el GATPAC tenia al número 99 del Passeig de Gràcia de Barcelona. Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 40-43. Per a més informació sobre la relació de Miró i el grup ADLAN, vegeu Muriel Gómez Pradas, Jordana Mendelson i Joan M. Minguet, eds., *Miró-ADLAN: Un arxiu de la modernitat* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2021).

<sup>51</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, París, 9 de desembre de 1931, dins *Epistolari*, 465. El llibre és J. V. Foix, *KRTU* (Barcelona: L'Amic de les arts, 1932). Aquest dibuix, datat del 8 de desembre, era un dibuix per a un futur objecte i va



### III. L'aphrodisia cosmogònica

pogut fer-lo abans, ja que ací tinc el temps justíssim. / El divendres dia 18 faig a les Galeries Pierre una exposició d'escultures (any 1930) i els objectes recents que ja coneixeu, exposició en qué no hi haurà ni una sola tela.»<sup>52</sup> L'exposició a la qual es refereix Miró és «Sculptures-Objets», i es farà a la Galerie Pierre, del 18 de desembre al 8 de gener de 1932.<sup>53</sup>



3.5. Joan Miró. Dibuix datat del desembre de 1931 per al llibre *KRTU* (1932)



3.6. Joan Miró. Intervenció del febrer de 1941 sobre el dibuix de l'exemplar de *KRTU* propietat de l'artista

De tota manera, li diu que quan torni pels volts de Nadal a Barcelona, li donarà adreces per enviar butlletins de subscripció per al llibre i li suggereix que n'envii alguns exemplars a París, ja que encara que no entenguin el text, el dibuix de Miró coincidirà amb l'exposició dels seus objectes. El dia 4 de gener, un cop tornat a Barcelona, Miró li torna a escriure per tal de quedar i parlar amb Foix sobre el llibre.<sup>54</sup> L'artista no tindria el llibre fins al juliol, quan Prats li portarà a Mont-roig, tal com ell mateix escriu: «En Prats va entregar-me el vostre llibre que ara llegiré aquí sota d'aquest cel hermós, us en dono les gràcies i ja sabeu amb quin goig el llegiré.»<sup>55</sup> Miró i Foix, Foix i Miró, tant l'un com l'altre es reinventaven i es reconstruïen, i és que de la mateixa manera que aquell títol «KRTU» capgirava aquella «Gertrudis», de molts anys abans i se'n guardava el que volia, els

ser reproduït en una de les pàgines del llibre. MOJM núm. 1363, 370. Correspon al dibuix preparatori FJM 1448a (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Vegeu també Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 20-21.

<sup>52</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, París, 9 de desembre de 1931, dins *Epistolari*, 465.

<sup>53</sup>LBMC, 354. Es tracta de l'exposició «Sculptures-Objets», a la Galeria Pierre de París, del 18 de desembre al 8 de gener de 1932. A LBMC, 354-355, fig. 4 s'hi reproduceix una tarja d'invitació de l'exposició.

<sup>54</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Barcelona, 4 de gener de 1932, dins *Epistolari*, 466.

<sup>55</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Mont-roig, 11 de juliol de 1932, dins *Epistolari*, 484.

objectes de Miró eren un joc que ressorgia, d'alguna manera, del que havia quedat de les *Danseuses*.<sup>56</sup>

Henriette Gomès, que feia les funcions de secretària a la galeria de Pierre Loeb, va explicar com el guionista Harry Durham, company de l'escriptor i compositor nord-americà Paul Bowles, va comprar dues d'aquestes escultures que formaven part de l'exposició: «Em va demanar si podia mirar, donant la volta a la galeria, examinant amb cura cadascun d'aquells objectes. Dos que estaven exposats entre les dues vitrines de la rue de Seine, el van fer aturar. Estaven fets d'aquelles planxes de fusta blanca que serveixen per fer caixes d'emalatge: en el centre, s'alçaven formes fetes de filferro gruixut, torçades, agressives, cruels; brillaven sota la llum elèctrica i projectaven ombres sobre la fusta clara. Allò era, per dir la veritat, fascinant.»<sup>57</sup>



3.7. Joan Miró. *Objet* (1931)

La crítica de seguida en parla. A *Cahiers d'art*, en l'article «Exposition Miró de Sculptures-objets», es fa referència a la mostra, incidint en el fet que les escultures-objecte tenen la mateixa qualitat que els dibuixos i les pintures de Miró, i que, com la resta d'obres, traspuen de manera incontestable la

<sup>56</sup>J. V. Foix, *Gertrudis* (Barcelona: *L'Amic de les arts*, 1927). Vegeu II, cap. 4, nota 69.

<sup>57</sup>Henriette Gomès a Galerie Albert Loeb, ed., *Il y a cent ans: Pierre et Édouard Loeb naissaient le 24 septembre 1897: leur histoire à travers des documents, des écrits et des photographies* (Paris: Galerie Albert Loeb, 1997), 24-25, citada a LBMC, 355.

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

personalitat del jove pintor.<sup>58</sup> També en aquest mateix número de la revista, Hugnet publica «L'Homme de face», un text poètic dedicat a Miró, creat a partir dels objectes exposats a la Galerie Pierre, i en el qual escriu sobre el procés de l'artista: «Està sol. Escolta. La vida l'ha llençat cap a la costa. El naufrag descobreix l'essencial. De manera distreta, cargola al voltant de al seva mà un nou origen. S'empassa una cançó que els seus dits modelen. Treballa com un infant. Construeix amb lentitud, apila, demana. Però els materials donen massa. Tria allò que expressa el més fort, transforma, no hi ha res que sigui d'ell, és al centre de la creació. Els seus mitjans són de tots, però ell s'escalfa amb el seu foc.»<sup>59</sup> Així mateix, Zervos en el seu «La Nouvelle Génération», inclou a Miró en el grup dels artistes que s'acosten de nou a allò real per tal de fer-ne la seva poètica, i que tracten l'objecte d'una manera molt diferent a la dels cubistes, que prioritzen l'anàlisi: «Avui en dia un és portat a considerar l'objecte des d'un punt de vista molt general. L'espirit el penetra simultàniament en totes les seves parts, verifica tots els seus aspectes i l'expressa cap a fora en una obra completa, acabada, sensible, de llargues perspectives. / Això és que els acords visuals i les activitats plàstiques són precedides d'acords espirituals, d'acords de l'ànima.»<sup>60</sup> Per la seva banda, Tériade, el 21 de desembre publica a *L'Intransigéant* un comentari força irònic, fent referència a uns objectes-joguina destinats a aquells infants que s'han fet grans dins de cadascú, i afirmant: «Miró, havent, com se sap, portat la pintura fins a les seves finalitats, i també fins a la seva fi, no ha pas persistit a especular sobre el seu cadàver. S'ha reservat simplement, el dret d'utilitzar els objectes que ell mateix hi havia introduït. Però, qui ens podria dir que tot jugant avui amb aquests objectes, l'artista no es trobarà un dia, sens dubte, al centre mateix d'aquesta pintura de la qual un dia ell va creure que n'havia tocat els límits?»<sup>61</sup> Sobre aquesta crisi de la pintura, Joan Cortés i Vidal, en

<sup>58</sup>Cahiers d'art, «Exposition Miró de sculptures-objets», *Cahiers d'art*, núm. 9-10 (1931): 431, citat a LBMC, 355-356. A LBMC, 356, fig. 1, s'hi reproduïx la imatge d'aquest article.

<sup>59</sup>Georges Hugnet, «L'Homme de face», *Cahiers d'art*, núm. 9-10 (1931): 432, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f443.item>. Original en francès: «Il est seul. Il écoute. La vie l'a jeté à la côte. Le naufragé découvre l'essentiel. Distraitement il enroule autour de sa main une nouvelle origine. Il avale une chanson que ses doigts façonnent. Il travaille comme un enfant. Il construit avec lenteur, il échafaude, il emprunte. Mais les matériaux donnent trop. Il choisit ce qui exprime le plus fort, il transforme, il n'y a rien qui soit de lui, il est au centre de la création. Ses moyens sont à tous, mais il se chauffe à son feu.» A LBMC, 356, fig. 2, s'hi reproduïx la imatge d'aquest article.

<sup>60</sup>Christian Zervos, «La Nouvelle Génération: Joan Miró», *Cahiers d'art*, núm. 9-10 (1931): 401-402, citat a LBMC, 356. Original en francès: «On est aujourd'hui porté à considérer l'objet d'un point de vue très général. L'esprit le pénètre simultanément dans toutes ses parties, vérifie tous ses aspects et le traduit au dehors dans une œuvre complète, achevée, sensible, aux perspectives élargies. C'est que les accords visuels et les activités plastiques son précédés d'accords spirituels, d'accords d'âme.»

<sup>61</sup>E. Tériade, «Exposition: Joan Miro (Galerie Pierre, 2 rue des Beaux-Arts)», *L'Intransigéant*, 21 de desembre de 1931, 5, citat a LBMC, 356. Original en francès: «Miró ayant, comme on sait, amené la peinture à ses fins et même à sa fin, n'a pas persisté à spéculer sur son cadavre. Il s'est réservé simplement le droit de se servir des objets que lui-même y avait introduits. Mais qui pourrait nous dire que, tout en jouant aujourd'hui avec ces objets, l'artiste ne se retrouvera pas un jour, sans s'en douter, au milieu même de cette peinture dont il avait cru un jour toucher les bornes?» El text de Tériade apareixia il·lustrat amb un dibuix realitzat per Abin que representava a Miró.

l'article «La crisi de la pintura», que es publica el 31 de desembre a *Mirador*, afirma: «La pintura moderna no ha fet pas fallida: ha passat la seva crisi de creixença. De tot això és segur que en sortirà més enrobustida que mai.»<sup>62</sup> I acaba: «Potser ara és que naixerà alguna cosa que sí que podrem anomenar pintura moderna.»<sup>63</sup>

Aquell text de Dalí sobre els objectes surrealistes acabava dient que la cultura de l'esperit s'identificaria amb la cultura del desig.<sup>64</sup> Miró, però, havia emprès el camí contrari; havia aconseguit que tot allò relacionat amb el desig quedés amarat per tot allò relacionat amb l'esperit, un esperit pur que connectava amb el primitiu, i potser per això, Waldemar George en la seva crítica «Sculptures de Joan Miró» publicada a *Formes* en el número de gener de 1932, es referia a aquelles pintures-objecte de la següent manera: «Aquestes escultures fetes de matèries ingrates recorden uns “exvots”.»<sup>65</sup> És a dir, fan pensar en aquells objectes que s'ofereixen a Jesucrist, a la Verge o a un sant en compliment d'un vot, en record d'un benefici que s'ha rebut i que es pengen a les parets o als sostres dels temples o capelles. I afegeix: «Miró no és pas un narrador. La seva escriptura està feta de comentaris i d'al·lusions directes. Aquesta dada immediata actua com un beuratge, com un encantament. Subjuga l'espectador-mèdiu.»<sup>66</sup>

Aquell mateix mes de gener, i sobretot degut a la crisi, Miró ja no marxarà a París i abandonarà el pis de la rue Mouthon.<sup>67</sup> Ha decidit que viuran al Passatge del Crèdit i que instal·larà el seu taller a la cambra on va néixer tal com li explica a Zervos: «No puc passar sense dir-vos que l'habitació que a partir d'ara em servirà de taller és la mateixa cambra on jo vaig venir al món. Això, després d'una vida moguda i d'haver més o menys triomfat, em sembla molt curiós i digne de fer-vos-ho saber.»<sup>68</sup> També li demana ajuda, ja que tal com li explica, Pierre Loeb ja no pot ocupar-se de la seva obra, i per això ha escrit a Dudensing, i també escriurà a Pierre Matisse, per veure si hi pot fer tractes.<sup>69</sup> En

<sup>62</sup>Joan Cortés i Vidal, «La crisi de la pintura», *Mirador*, 31 de desembre de 1931, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036729&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036729&posicion=2).

<sup>63</sup>*Ibid.*

<sup>64</sup>Dalí, «Objets surréalistes», 54

<sup>65</sup>Waldemar George, «Sculptures de Joan Miró», *Formes*, núm. 21 (gener de 1932): 211, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101655s/f58.item>. Original en francès: «Ces sculptures faites de matières ingrates évoquent des “ex-voto”.»

<sup>66</sup>*Ibid.* Original en francès: «Miró n'est pas un narrateur. Son écriture se passe de commentaires et d'allusions directes. Cette donnée immédiate agit comme un breuvage, comme une incantation. Elle subjugué le spectateur-médiu.»

<sup>67</sup>LBMC, 357.

<sup>68</sup>Joan Miró, Joan Miró a Christian Zervos, Barcelona, 20 de gener de 1932, citat a LBMC, 357. Original en francès: «Je ne peux me passer de vous dire que la pièce qui désormais me servira d'atelier est la même chambre où j'ai vu le jour. Ceci, après une vie mouvementée et d'avoir plus ou moins réussi, me paraît fort curieux et digne de vous le faire connaître.»

<sup>69</sup>*Ibid.* En aquesta carta Miró també explica a Zervos que actualment hi ha una exposició seva de dibuixos a la Valentin Gallery. Miró havia participat en l'exposició col·lectiva «Newer-Super-Realism», a Hartford, el novembre de 1931, –

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

aquesta mateixa carta, Miró explica a Zervos en què treballa: «Treballo amb molt d'entusiasme en una nova sèrie d'objectes, i tan aviat com els acabi començaré a fer petits quadres tan concentrats com sigui possible i que expressin i resumeixin, tant com les meves forces ho permetin, les meves darreres recerques o troballes –com vós vulgueu.»<sup>70</sup> De fet, aquell gener de 1932, realitza sobre fusta, dues obres titulades *Femmes*, i el febrer, una altra titulada, *Femme*.<sup>71</sup>

Així mateix, també treballa en objectes, ja que en una carta enviada a Gasch i datada molt probablement del març de 1932, Miró escriu: «T'incloc “La Veu” i el dibuix que em vas demanar: Dibuix per un objecte. He fet senzillament un dibuix d'un objecte dels de la serie posterior als que coneixes, començat aquest hivern i interromputs a l'anar a Monte-Carlo, i que ja veureu quan estiguin acabats. Crec que el dibuix, reproduït, pot donar resultat i l'objecte en si, és potser dels més impresionants que he fet.»<sup>72</sup> També Foix, des de la secció de cultura de *La Publicitat*, aprofita per donar un nou impuls a aquella vindicació de Miró que ja havia començat molts anys abans en aquell article aparegut a *Trossos* el 1918, i que havia prosseguit des dels sectors més avantguardistes, com ara el grup *L'Amic de les arts*, unint-se així a Gasch, en el seu paper d'altaveu mironià.<sup>73</sup> Això explica que l'abril de 1932 hi publiqui l'article «Les idees i els esdeveniments», en el qual escriu sobre una trobada a casa de Miró, alhora que aprofita per deixar clara la diferència entre allò que fan els surrealistes i el que fa Miró:

Joan Miró mostrà, fa unes setmanes, a un grup de barcelonins interessats a conèixer les exterioritzacions plàstiques (realitzacions, objectivacions, materialitzacions) dels fantasmes himnagògics, afectius i onírics, dels automatismes simbòlics, dels automatismes d'origen estètic (no classificats però prou interessants) i de les fantasies que els surrealistes anomenen diürnes i experimentals. Són un varietat dels anomenats objectes surrealistes que han construït, entre altres, Dalí i Giacometti i, darrerament, el dalinià Planells, del qual és pròxima una exposició a Barcelona. En referir-nos-hi qualificarem la darrera activitat de Miró de «pessebrisme astral». Els seus «objectes» tot

---

que després s'havia traslladat a la Julian Levy Gallery de Nova York–, i també a l'exposició «Since Cézanne» a la Valentine Gallery de Nova York, del 28 de desembre de 1931 al 16 de gener de 1932. LBMC, 357.

<sup>70</sup>*Ibid.* Original en francès: «Je travaille avec beaucoup d'enthousiasme à une nouvelle série d'objets et aussitôt terminés commencerai à faire de petits tableaux le plus concentrés possible et qui expriment autant que mes forces le permettront, mes dernières recherches ou trouvailles –comme vous voudrez.»

<sup>71</sup>DLP2 nùms. 393-394, 56; DLP2 nùms. 395, 57. Aquesta sèrie de petits quadres sobre fusta va quedar interrompuda per la participació de l'artista al ballet *Jeux d'enfants*, i la va reprendre cap al mes de juliol de 1932 (DLP2 nùms. 396-408, 57-67).

<sup>72</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 475. Miró va apuntar en el seu llibre de registre, començat l'any 1931, que l'any 1932 havia realitzat sis objectes, dels quals només n'hi ha un de localitzat. Es tracta de *Peinture-Objet* (FOS nùms. 22, 41 i també DLP2 nùms. 411, 69).

<sup>73</sup>Minguet, *L'artista i el seu entorn cultural*, 65-66. L'autor assenyala Foix entre d'altres figures, com ara Gasch, Dalí, i Cassanyes, com un dels que van defensar i vindicar Miró en el panorama artístic català Vegeu I, cap. 6, nota 19.

i certes arbitràries insinuacions, no entren dins la classificació que de la nova plàstica han fet els amics de Breton. No hi ha desig eròtic, no hi ha encarnació de desigs, no hi ha perversió sexual. Amb tot, hi ha «fet poètic». Tot el «pòsit» sexual que cobreix els «objectes surrealistes» del grup parisenc –deixes d'una literatura farcida de «misses negres», d'«ocultisme poètic», de fals baudelairisme, de monstruoses barreges Zola-Huysmans, de tota la podridura eròtico-sentimental d'un Paris que diuen si agonitza– és gairebé eliminat per Miró dels seus objectes. La diferència entre els objectes de Miró i els dels surrealistes no és solament en quant a l'apreciació de l'origen i manifestació de l'automatisme, sinó en la puresa d'intencions. [...] Els objectes surrealistes no són, en els parisencs, simulacres de fenòmens, sinó objectivacions crues de dalers col·lectius entenedors pe tots els estudiants interns de seminari o universitat, per tots els minyons de qualsevol lleva en llur vida de caserna. [...] En Miró, en canvi, són dades per a la descoberta d'altres objectes meravellosos, amb automatisme propi. Aquestes recerques, però, ¿no són inútils davant el fet que els veritables objectes superrealistes es donen en estat de Natura i que només en aquest estat no són art sinó document? Aquestes experimentacions plàstiques tenen, ho reconeixem, llur interès. Diríeu que són els espectres d'una època dins la qual vivim nosaltres mateixos com a fantasmes. Els primers exemplars, fòssils, d'una cultura de 2.000 anys.<sup>74</sup>

Foix assenyala que aquells objectes fets per Miró, no tenen res a veure amb la perversió sexual ni amb un desig que es materialitza a través de l'objecte. Les intencions de l'artista català, tal com assenyala Foix, són pures. Però el que és cert, és que aquell únic objecte conservat és el que més s'assembla a aquells objectes que havien aparegut acompanyant l'article de Dalí sobre els objectes de funcionament simbòlic, una idea, aquesta, que també és en la descripció que Jeffett fa d'aquest objecte:

Contràriament als altres assemblatges, *Objet* és horitzontal. Aquesta orientació atípica recorda aquella de les escultures en «taula de joc» de Giacometti, de 1931-1932, d'una fabricació infinitament més elegant. L'*Objet* de Miró es compon d'un tros de planxa trobada (parcialment pintada en verd i d'on surten uns claus rovellats) i de dos eixos que sostenen una pedra rodona llisa. Miró ha pintat una figura de dona en vermell i negre i ha aplicat lluentons sobre la pintura blanca que cobreix la pedra. Darrere, hi ha col·locats un fragment de vidre trencat i una closca de musclo. Les inscripcions que hi ha en el dibuix preparatori d'*Objet* ens ajuden a llegir aquesta obra: una d'elles evoca el vidre trencat i la closca de musclo. Un altre precisa que la decoració de la pedra fa al·lusió a una ballarina, cosa que feminitza la figura. A l'esquerra del dibuix central, un esbòs groller de l'escultura vista lateralment conté una tercera inscripció que precisa la seva orientació horitzontal. La imatgeria pintada permet interpretar la

<sup>74</sup>J. V. Foix [*Focius*], «Les idees i els esdeveniments», *La Publicitat*, 21 d'abril de 1932, 5, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466167](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466167).

### III. L'aphrodisia cosmogònica

pedra com una figura femenina amb el sexe obert, el vestit ornamentat de la qual s'inclina en desordre pel terra al costat d'ella. La closca de musclo és una substitució literal de la imatge pictòrica, un signe per les cames o el sexe del personatge en aquest instant de receptivitat apassionada. Com un ull, el fragment de mirall permet a l'espectador veure la cavitat continguda a l'interior de la closca, amb una deformació emblemàtica, pot ser, d'aquella que un observa en els somnis. *Objet* ofereix simultàniament una representació pictòrica de la sexualitat i una sublimació literal (o metonímica) d'aquesta imatge encarnada en l'objecte. És interessant remarcar que la imatge surt del mateix objecte i que es suggerida per ell mateix, havent-la pintat, Miró, directament sobre la pedra trobada.<sup>75</sup>

Però tal com va dir Foix, en els objectes de Miró no hi ha desig eròtic, no hi ha encarnació de desigs, no hi ha perversió sexual, no hi ha delers col·lectius; el que hi ha és una sexualitat primigènica que res té a veure amb els vicis parisencs.



3.8. Joan Miró. *Peinture-objet* (1932)

<sup>75</sup>Jeffett, «La conscience malheureuse de Miró», 88. Versió en francès de l'original en anglès traduït per Jean-François Allain: «Contrairement aux autres assemblages, "Objet" est horizontal. Cette orientation atypique rappelle celle des sculptures en "table de jeu" de Giacometti, de 1931-1932, d'une fabrication infiniment plus élégante. L' "Objet" de Miró se compose d'un morceau de planche trouvé (partiellement peint en vert et d'où sortent de clous rouillés) et de deux tourillons qui soutiennent une pierre rond lisse. Miró a peint une figure de femme en rouge et noir et appliqué des paillettes sur la peinture blanche qui couvre la pierre. Derrière sont placés un fragment de verre brisé et une coquille de moule. Les inscriptions figurant sur le dessin préparatoire à "Objet" nous aident à lire cette œuvre: l'une d'elles évoque le verre cassé et la coquille de moule. Une autre précise que la décoration de la pierre fait allusion à une ballerine, ce qui féminise la figure. À gauche du dessin central, une esquisse grossière de la sculpture vue latéralement porte une troisième inscription qui précise son orientation horizontale. L'imagerie peinte permet d'interpréter la pierre comme une figure féminine au sexe ouvert, ont le costume ornémenté git en désordre par terre à côté d'elle. La coquille de moule est une substitution littérale à l'image picturale, un signe pour les jambes ou le sexe du personnage en cet instant de réceptivité passionnée. Tel un œil, le fragment de miroir permet au spectateur de voir la cavité contenue à l'intérieur de la coquille, avec une déformation emblématique, peut-être, de celle que l'on observe dans les rêves. "Objet" offre simultanément une représentation picturale de la sexualité et une substitution littérale (ou métonymique) de cette image incarnée dans l'objet. Il est intéressant de noter que l'image sort de l'objet lui-même et est suggérée par lui, Miró l'ayant peinte directement sur la pierre trouvée.» Les inscriptions a les quals es fa referència en el text, són: «<que es pugui penjar / també > // vermell // que s'apoiï a terra // <un mirall al darrere> // petxines mar> // <negre> que es pugui / mirar en / totes direccions / i en totes formes // <al personatge del mig / sorra i "lentijuelas" de ballarina / –molt poques– i sorra (bastanta) / amb molt poc (poc color) <il·legible> banda / per equilibrar>.» MOJM núm. 1362, 370. Correspon al dibuix preparatori FJM 1447a (quadern FJM 1415-1463), Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

## 4. Temptacions que enforceixen

Entre gener i febrer de 1932, Miró, tal com havia dit a Zervos, realitza tres pintures sobre fusta, en les quals la protagonista absoluta torna a ser la dona. Aquestes pintures connecten directament amb aquelles realitzades durant el març de l'any anterior, també sobre fusta.<sup>1</sup> La connexió es produeix per la concentració d'uns colors compartits, i també, perquè estan protagonitzades per unes figures allargassades, de cossos mal·leables i de caps petits, amb uns trets sexuals lleument insinuats, que evocuen uns éssers monstruosos, i alhora poderosos. Ben diferents, són, en canvi, les dones que apareixen en els dibuixos que Miró realitza en aquella mateixa època.<sup>2</sup> Entre aquests s'hi pot trobar aquella figura del *Bust de femme* que és molt propera a les pintures sobre paper Ingres realitzades durant l'estiu anterior,<sup>3</sup> o la *Femme assise* que és pròxima a aquells éssers amb cap de mongeta que apareixien en les pintures de molts anys enrere. També hi ha aquella dona protagonista de *La Famille*, molt més grossa que els altres dos éssers que l'acompanyen, i que connecta directament amb aquell personatge de pèls rígids, cap entre mongeta i ocell i de cames filiformes, que protagonitzava el dibuix dedicat a Hugnet del març de l'any anterior.<sup>4</sup>

Però tota aquesta feina queda aturada per una carta rebuda el 28 de gener de Boris Kochno, director artístic dels Ballets Russos, –successor de Diàguilev que havia mort el 1929, i amb qui Miró havia col·laborat el 1926 en el ballet *Roméo et Juliette*–, en què li demana a l'artista la seva col·laboració en un nou projecte de ballet. Es tracta de *Jeux d'enfants*, un ballet d'un sol acte amb argument de Kochno, música d'Erik Satie i coreografia de Léonide Massine, i per a la qual Miró hauria de crear els decorats i el vestuari. En aquesta carta Kochno li diu que si accepta la col·laboració, estigui disponible per ser a Montecarlo abans del 15 de febrer per tal de poder començar a treballar.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup>DLP2 núms. 393-394, 56; DLP2 núm. 395, 25. Algunes de les pintures de fusta realitzades l'any anterior, podrien ser DLP2 núms. 337-338, 26. Pel que fa a la carta a Zervos, es tracta de Joan Miró, Joan Miró a Christian Zervos, Barcelona, 20 de gener de 1932, vegeu III, cap. 3, nota 70.

<sup>2</sup>DLD1 núms. 355-357, 174. Vegeu MOJM núm. 546, 146. Correspon al dibuix preparatori FJM 1451a (quadern FJM 1415-1463), possiblement relacionat amb el dibuix *Buste de femme* (DLD1 núm. 355, 174).

<sup>3</sup>DLP2 núms. 362-392, 39 -55.

<sup>4</sup>DLD1 núm. 354, 173.

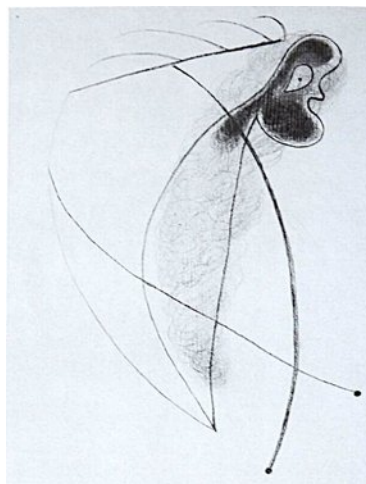
<sup>5</sup>LBMC, 357; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona], 14 de febrer de 1932, dins *Epistolari*, 468 nota 3. El ballet es va estrenar a Montecarlo el 14 d'abril de 1932. Per a més informació sobre els dibuixos preparatoris, vegeu



### III. L'aphrodisia cosmogònica



4.1. Joan Miró. *Femmes* (1932)



4.2. Joan Miró. *Femme assise* (1932)

En aquella proposta hi havia tingut a veure la trobada de Miró amb Léonide Massine a finals de 1931 a París, durant l'exposició «Sculptures-Objets» de Miró a la galeria Pierre. Massine escriuria en aquell número especial de *Cahiers d'art* de 1934 dedicat a Miró:

L'art de Joan MIRÓ és molt proper a la coreografia. La troballa extraordinària de les formes, la seva persuasió, tant pel dibuix com pel volum, completen i ajuden al moviment que es desenvolupa sobre el seu fons. Els colors de Miró són rics i, mitjançant la força de la seva harmonia, donen un valor especial a la plàstica i a la dinàmica de la coreografia. Els elements més reals esdevenen en Miró dibuixos sintètics o objectes que atrapen la mirada per la seva originalitat. Veient la coordinació dels colors i de les formes dels seus quadres, de forma totalment involuntària, s'experimenta una joia i una necessitat de ballar.<sup>6</sup>

Miró escriu a Gasch el 14 de febrer informant-lo que aquella mateixa tarda, a les tres, marxa cap a Montecarlo, i li dona les adreces d'Arp i Giacometti per a un article que ha d'escriure el crític. En

MOJM núms. 548 -588, 147-153. Molts d'aquests dibuixos estan continguts en el quadern FJM 973-1032, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. A LBMC, 359, figs. 1-4, s'hi reproduïxen diverses imatges relacionades amb aquest ballet. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 493-505.

<sup>6</sup>Léonide Massine, «Joan Miró», *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 50, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f58.item>. Original en francès: «L'art de Joan MIRÓ est très près de la chorégraphie: La trouvaille extraordinaire des formes, leur persuasion, autant par le dessin que par le volume, complètent et aident au mouvement qui se passe sur leur fond. Les couleurs de Miró sont riches et, par la force de leur harmonie, elles donnent une valeur spéciale au plastique et au dynamique de la chorégraphie. Les éléments les plus réels deviennent chez Miró des dessins synthétiques ou des objets qui frappent l'œil par leur originalité. En voyant la coordination des couleurs et des formes de ses tableaux, tout involontairement, on éprouve une joie et un besoin de danser.»

aquesta carta, Miró escriu sobre aquest viatge que emprèn: «Digueu-ho als amics a fi de que arribi a orelles de les eminències nostrades.»<sup>7</sup> A Montecarlo, Miró s'estarà a l'Hôtel Bristol,<sup>8</sup> S'hi quedarà fins a finals de març o començaments d'abril, moment en què farà una breu estada a Barcelona, per retornar-hi uns dies abans de l'estrena del ballet, que està programada pel dia 14 d'abril.<sup>9</sup> En la carta que li envia a Gasch uns dies després d'haver-hi arribat, Miró està exultant: «El treball que estem fent pren unes proporcions insospitades, i lo que fem serà o bé una cosa sensacional o un fracàs absolut, en tot cas pots estar segur no es tracta de res mediocre: ésser o no ésser. [...] Tinc llibertat ilimitada i tothom em secunda com un sol home. Farem quelcom de tan sensacional com una cursa de braus o un combat de pesos forts.»<sup>10</sup> I sobre la seva manera de fer, escriu: «Ho tracto tot com les darreres coses meves; el taló, primer crochet que reb l'espectador, com les pintures d'aquest estiu, amb la mateixa agressivitat i violència. Segueix després la pluja de swings, uppercats i directes de dreta i esquerra a l'estòmac i per tot arreu durant tot l'espectacle –round d'uns 20 minuts– fent aparéixer objectes que es mouen i es desmonten sobre la escena.»<sup>11</sup> Miró, també fa esment d'unes fotografies, i li demana que no faci res fins que ell arribi per tal de preparar una ofensiva conjunta amb en Kochno en el cas que els ballets finalment vagin a Barcelona. I acaba la carta, dient: «Jo tinc una feinada del diable, ja que moltes coses no les pot executar ningú més que jo, en les que hi té que entrar part de miracle.»<sup>12</sup> Miró va aprofitar una de les teles de l'estiu anterior per realitzar el teló i el fet que en aquesta carta faci referència a les curses de braus i als combats de boxa, fa palesa una reflexió en la qual el mateix Miró desvetlla l'agressivitat i la violència de les seves teles de l'estiu, aquelles que, al començament, pels colors i les línies simples podien semblar més líriques, i que en canvi, tampoc abandonaven aquella visió de la dona com a ésser poderós, alhora despietat i maternal, així com la idea del coit entès com a lluita.<sup>13</sup>

<sup>7</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona], 14 de febrer de 1932, dins *Epistolari*, 468.

<sup>8</sup>Segons indica la correspondència enviada des de Montecarlo. Vegeu Joan Miró, Joan Miró a Magí A. Cassanyes, Montecarlo, 26 de febrer de 1932, dins *Epistolari*, 471, Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 9 de març de 1932, dins *Epistolari*, 472, Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Montecarlo, 9 d'abril de 1932, dins *Epistolari*, 479 i Joan Miró, Joan Miró a Ramon Sunyer, Montecarlo, 9 d'abril de 1932, dins *Epistolari*, 480.

<sup>9</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 474; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 476.

<sup>10</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 23 de febrer de 1932, dins *Epistolari*, 469.

<sup>11</sup>*Ibid.*

<sup>12</sup>*Ibid.*

<sup>13</sup>DLP2 núm. 412, 70. Miró dedicarà aquesta obra a Massine el juliol de 1932. A Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 23 de febrer de 1932, dins *Epistolari*, 470, s'hi reproduïx una fotografia de Joan Miró pintant el teló de *Jeux d'enfants*.

### III. L'aphrodisia cosmogònica



4.3. Joan Miró pintant el teló del ballet *Jeux d'enfants*, Montecarlo, 1932

En la següent carta enviada a Gasch, del dia 9 de març, Miró, a més de fer referència a un incident ocorregut entre Gasch i Loeb, i de tranquil·litzar-lo pel fet que Giacometti no li respongui, aprofita per explicar-li com va el ballet i fer balanç del que porta d'any: «Jo enguany no hauré estat parat: exposició París i New York, i ara això.»<sup>14</sup> I també per informar-lo de les seves rutines: «Aquí fa un temps admirable, però que jo no puc aprofitar, 15 m. de gimnàsia al dematí i això es tot, sort que estic al davant del mar i sempre puc tenir la finestra oberta i respirar bé. Encara en tinc per bastants dies d'estar aquí, ja que no descuido rés, tanta importància té per a mi una superfície de molts metres quadrats de tela acolorida, com el maquillatge de les pestanyes d'aquestes noies.»<sup>15</sup>

Quan Miró torna a Barcelona, parla amb els seus amics sobre com organitzar la vinguda del ballet a la ciutat-<sup>16</sup> una ciutat, que tal com li escriu a Gasch, ara és en el centre del seu pensament:

Potser vaig insistir poc en la meva profunda i de cada dia creixent admiració per Barcelona, cosa que crec interessant facis recalcar en oposició a la genteta que ha vingut de París. Pots dir que l'idea de viure a París era un prejudici de la passada generació, i qué en l'actual generació significaria covardia i localisme; aquesta idea l'he vista també compartida pels pocs amics que puc freqüentar allí. De cada dia m'adreço a un nombre més restringit de gent, més ínfimament restringit amb els que puc freqüentar-me. L'imbecilitat humana no té límits, per tant no queda localitzada. Pots dir que, al punt de vista d'envergadura de l'esperit tant m'és veure un Rossinyol al carrer de Petritxol com un Cézanne al

<sup>14</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 9 de març de 1933, dins *Epistolari*, 472. Miró es referia a l'exposició «Sculptures-Objets» de la Galerie Pierre, del 18 de desembre de 1931 al 8 de gener de 1932, i probablement a l'exposició de dibuixos a la Valentine Dudensing Gallery, que ja havia mencionat a Zervos. Vegeu III, cap. 3, nota 69. A l'interior del sobre que contenia aquesta carta, hi havia dues postals il·lustrades amb una noia vestida de cabaret acompanyada d'una ruleta de joc, i en les quals hi havia la inscripció: «Souvenir de Montecarlo.»

<sup>15</sup>*Ibid.*

<sup>16</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 474; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 475.

carrer de la Boétie, i que considero tan nul l'un com l'altre, i que considero el darrer sense la més petita envergadura espiritual, que la seva pintura és un passatemp de fill de burgés, que arriba a la mania, com mana arriba a ésser en certs individus el criar canaris o el col·leccionar cap-i-cues. El dir que ha reconduït la pintura vers el seu veritable camí en una farsa, no féu més que pastixar els venicians, nuls també per a adreçar-se a les grans ànimes, i pastixant també el costat pictòric del Greco essent emprò insensible a la flama mística que a voltes contenia.

Pots fer remarcar això i la meva gran, molt gran admiració per Barcelona, lluny tant aquí com a París dels intel·lectuals, tan cretinitzats arreu del mon, del meu menyspreu absolut d'ésser un home mondain i que odio les recepcions als grans salons, ni tinc cap interès en dormir amb princeses.<sup>17</sup>

En aquella carta de començaments de març havia fet referència al maquillatge de les pestanyes de les ballarines, i en aquesta altra remarcava que no volia ésser un home mundà, ni tenia cap interès en dormir amb princeses, fent al·lusió, potser, a les personalitats que havien assistit als assajos, com el vescomte de Noailles o la princesa de Mònaco.<sup>18</sup> Tot allò no feia massa per aquell home casat i amb una filla petita, que en les seves obres representava els homes, les dones, i les relacions entre homes i dones, d'una manera cada vegada més violenta. Aquelles «noies» a les quals feia referència Miró, eren aquelles ballarines que apareixien retratades jugant a la platja,<sup>19</sup> i també en els retrats de grup, –en els quals Miró ocupava una posició central–, com en aquells que Gasch reproduirà en l'article del 28 d'abril a *Mirador* titulat «Resurrecció dels ballets russos».<sup>20</sup>

Miró, realitza al març i a l'abril dos dibuixos que s'assemblen poc, –tot i compartir alguns elements, i sobretot pel que fa als colors i els volums de les figures–, amb aquelles pintures que havia pogut fer a Barcelona sobre fusta, just abans de marxar cap a Montecarlo.<sup>21</sup> Els dos dibuixos estan dedicats; el de març, a *mademoiselle* Kervilly; el de juny, a la *chère* Lulu, tots dos amb desitjos d'un gran èxit. Hi ha representades dones gegants, amb uns ulls preciosos i rostre benèvol, de cos deforme, i acompanyats d'altres éssers. En el del març, hi ha dibuixada una nena; en el de l'abril, uns animals estranys, a un dels quals, la dona, li ofereix un peix. Els trets facials de les figures són

<sup>17</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 475.

<sup>18</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 9 de març de 1933, dins *Epistolari*, 472; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 475; Massot, *Joan Miró*, 497.

<sup>19</sup>Massot, *Joan Miró*, 499.

<sup>20</sup>Massot, *Joan Miró*, 499; Sebastià Gasch, «Resurrecció dels ballets russos», *Mirador*, 28 d'abril de 1932, 2.

[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036763&posicion=1](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036763&posicion=1). En aquest article Gasch va reproduir quasi totalment les paraules que li havia dit l'artista en la carta del 23 de febrer. Miró havia parlat d'aquests retrats en aquesta carta del febrer i també en la de finals de març, en la qual explicava que també els havia mostrat a Prats. Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 23 de febrer de 1932, dins *Epistolari*, 469; Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 474. A LBMC, 358, fig. 4, s'hi reproduceix un d'aquests retrats de grup.

<sup>21</sup>DLD1 núms. 358-359, 175.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

marcats, els cabells, com ja és habitual, són pèls rígids. Així mateix, en les figures del dibuix del març apareixen aquelles dues cames fetes amb una sola línia que acaben amb un punt, que ja havien aparegut en d'altres dibuixos. Amb tot, i malgrat que els éssers que hi apareixen, –sobretot en el d'abril–, són força monstruosos, són obres força líriques per les franges de color que envolten i cobreixen les dones; el groc, el verd, el blau i el rosat .

Entre les ballarines hi havia Tatiana Riabouchinska de quasi setze anys, –amb qui Miró s'havia fet una fotografia en unes escales–, i Tamara Tumanova que en tenia tretze.<sup>22</sup> Tot i la dificultat de saber si Miró s'havia sentit atret per elles, i en cas d'haver sigut així, si havia sigut en un sentit platònic o físic, sembla ser que Pilar Juncosa, a partir d'aquella estada a Montecarlo sempre va intentar acompanyar al seu marit en els seus viatges.<sup>23</sup> Pilar Juncosa havia explicat que només s'havia enfadat seriosament amb el seu marit dues vegades i que una d'elles havia sigut quan les havia deixat a ella i la petita Dolors a Barcelona durant tres mesos mentre ell era a Montecarlo. Tampoc hi devia ajudar que un cop tornat de Montecarlo les cartes de les dues ballarines comencessin a arribar al pis del Passatge del Crèdit. I de fet, Miró va continuar mantenint l'amistat amb elles, tal com demostra la carta enviada a Tumanova convidant-la a una exposició a la galeria Maeght de París al maig de 1950, o una altra de desembre de 1952 en la qual l'artista li parla de *Jeux d'enfants* i li proposa col·laborar en un llibre que editarà Maeght en el qual es donarà testimoni de l'experiència viscuda durant aquell període.<sup>24</sup> Tamara va escriure en aquell text demanat per Miró:

Entre els meus records en el ballet que han estat bells i inoblidables, com també importants passos en la meua carrera, un dels més estimats és la meua primera trobada amb Joan Miró. [...] Jo era molt jove, es podria dir que una nena, molt tímida, conscient de la meua inexperiència en el gran art i potser la meua instintiva apreciació de la bellesa, més que qualsevol altra cosa, em va fer veure immediatament que aquí hi havia un gran artista, que sabia com barrejar color i disseny amb música i moviment. En altres paraules, que coneixia el secret de la màgia del ballet. Ell era bastant més que tot això, ja que habilitat artística i encant personal no sempre van junts. Era la més estimada de les persones, que aviat va arribar a ser un gran amic. Mai oblidaré que feliç que era ballant amb les seves malles que donaven la il·lusió d'una baldufa. [...] Tot això ha incrementat la meua admiració pel

<sup>22</sup>Massot, *Joan Miró*, 498-499. La fotografia apareix reproduïda a la pàgina 498.

<sup>23</sup>Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 88. L'autora, i tot comentant una obra de 1932, *Femme assise* (DLP2 núm. 405, 64-65), explica que una possible raó per explicar l'expressionisme d'aquesta obra podria ser el fet que Miró hauria pogut tenir un amor passatger, i no sé sap fins a quin punt platònic, amb una ballarina de *Jeux d'enfants*, cosa que hauria fet sofrir molt la seva esposa, tal com li hauria suggerit ella mateixa a l'autora durant una conversa. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 498, 505.

<sup>24</sup>Massot, *Joan Miró*, 501-503.

remarcable talent de Joan Miró i ha fet més profund el meu afecte per ell. Ell porta el seu gran talent amb gràcia i naturalitat. Espero treballar de nou amb ell i aviat.<sup>25</sup>

La ballarina va enviar, també, algunes felicitacions nadalenques dins d'uns sobres de color rosa, sobre el quals Pilar Juncosa hi anotava la paraula «ballarina».<sup>26</sup> Pel que fa a Tatiana, l'amistat també va perdurar tota la vida, tal com demostra la correspondència entre els dos artistes amb referència a un projecte liderat per Massine que s'havia de materialitzar l'estiu de 1979, però que finalment no va ser possible per la mort d'aquest.<sup>27</sup>



4.4. Joan Miró. Dibuix dedicat a Lulu (1932)



4.5. Joan Miró i Tatiana Riabouchinska, Montecarlo, 1932

Irònicament Miró havia lluitat contra les ballarines d'una manera ferotge per erradicar-les de la seva obra, i ara, amb aquest ballet en coneixia una versió força diferent: eren noies joves, dolces, boniques i plenes de vida. Potser Miró se sentia atrapat en aquell matrimoni tal com insinua Massot, reforçant la idea amb allò que explica Anglada en les seves memòries, i que té a veure amb una visita a Tiana d'un amic artista que li havia confessat amb llàgrimes als ulls: «Estic reclòs amb el pes d'una família que em devora en esperit i també en vida meva. La companya de la meva vida és

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, 503-504.

<sup>26</sup>*Ibid.*, 504.

<sup>27</sup>*Ibid.*, 505.

### III. *L'aphrodisia cosmogònica*

absent de mi espiritualment, no m'interpel·la, és una bona muller i res més.»<sup>28</sup> I és que Anglada. veia corroborada, així, aquella idea seva segons la qual justificava que no s'havia casat perquè considerava que el matrimoni i l'art eren incompatibles; vaja, com Goethe.<sup>29</sup> El que sí que és cert és que Miró va escriure una nota d'agraïment a la seva dona el juny de 1932, uns agraïments als quals aquesta va fer referència en una entrevista. En aquesta nota hi deia: «A la meua dona, que ha sabut sacrificar-se per mi, i s'ha convertit així en la millor col·laboradora en tot el que emprenc en la vida. El seu record i el de la meua filleta no m'han deixat durant el treball i la concepció de “Jeux d'enfants”. Montecarlo, abril del 1932, juny del 1932. De tot cor, Joan, juny de 1932.»<sup>30</sup> La nota deixa entreveure que tot allò no havia estat tan plàcid com semblava; com a mínim perquè el dubte es fa present quan cal assenyalar coses evidents. També hi ha el detall de les dates indicades en aquesta nota; l'abril havia estat el mes de l'estrena a Montecarlo, però Miró hi havia estat de febrer a abril, exceptuant aquella breu estada a Barcelona, situada, amb molta probabilitat, a finals de març. El mes de juny s'havia estrenat el ballet a París, i en aquesta estrena Miró ja hi havia anat acompanyat de la seva esposa, tal com desvetllen les cartes a Foix i Prats, just de l'endemà.<sup>31</sup>

Així mateix, també hi ha aquelles pintures sobre cartró que Miró va fer per al ballet, que recordaven molt aquelles teles amb el fons sense tractar de 1927.<sup>32</sup> Dues teles amb una gran taca blanca, –en una d'elles acompanyada d'una taca vermella quasi de la mateixa mida–, de la qual emergeixen unes línies negres en les quals es distingeix clarament un ull. En una, l'ull està perfilat i té unes pestanyes llargues que acompanyen uns pèls rígids que surten d'una forma que l'envolta, semblant a un cap; en l'altra, l'ull és simplement un punt envoltat per una rodona que s'emmarca alhora per un mig cercle estirat, que en arribar a la taca vermella es converteix en una mena de lletra *v*. Aquells ulls, aquelles pestanyes. Podia haver passat que Miró s'hagués intentat esborrar, com havia fet anys enrere, per amagar un desig que sabia que no era legítim? I última qüestió, per què aquella referència a la ballarina en l'únic objecte que es conserva dels que va fer el 1932? Aquell que segons com, recordava força als objectes que feien els surrealistes?<sup>33</sup>

<sup>28</sup>Rius i Sanz, *Lola Anglada: Memòries*, 340, citada a Massot, *Joan Miró*, 501-502. Vegeu I, cap. 2, nota 120.

<sup>29</sup>Vegeu I, cap. 5, 133.

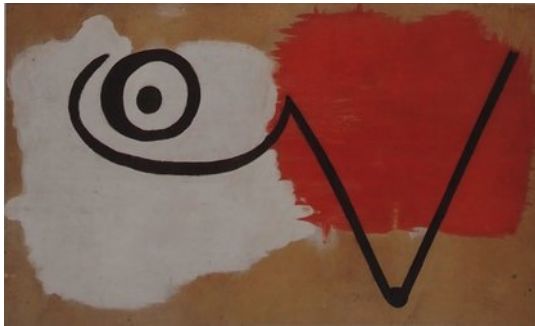
<sup>30</sup>Massot, *Joan Miró*, 505. Es tracta de l'entrevista «Entrevista a Pilar Juncosa», que Cristina Ros li va fer per a *La Vanguardia* el 1992. Vegeu II, cap. 9, nota 86.

<sup>31</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 482; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 483.

<sup>32</sup>DLP2 nús. 413-414, 71. Pel que fa a les pintures de 1927, alguns exemples poden ser: DLP1 núm. 244, 185, DLP1 núm. 257, 193 i DLP1 núm. 268, 201.

<sup>33</sup>FOS núm. 22, 41. Vegeu III, cap. 3, nota 75.

Cal tornar una mica enrere. Després d'aquella breu estada a Barcelona, Miró torna a Montecarlo, des d'on el 9 d'abril, escriu una postal a Ràfols i una altra a Sunyer,<sup>34</sup> i també una carta a Gasch en la qual li explica que està en ple treball; un treball que inclou descosir els vestits fets per la modista, Mme. Karinska, que segons l'artista, té massa gust, i que vol recosir ell mateix per tal de fer-los més vivents. La carta acaba amb un: «La troupe admirable.»<sup>35</sup> El ballet s'estrena el 14 d'abril al Grand Théâtre de Monte-Carlo, i és tot un èxit, tal com Miró li escriu a Gasch just l'endemà: «Ahir es va donar la primera representació del meu ballet que va ésser un grand éxit.»<sup>36</sup> Tal com li diu en aquesta carta, en la qual es torna a fer referència a la vinguda del ballet a Barcelona, Miró vol fer uns retocs per tal «d'atenyer encara una més gran violència.»<sup>37</sup> I afegeix: «La troupe espléndida, amb una puresa, fe i entusiasme remarcables.»<sup>38</sup>



4.6. Joan Miró. Pintura per al ballet *Jeux d'enfants* (1932)



4.7. Joan Miró i la *troupe* dels Ballets Russos de Montecarlo durant una pausa d'assaig, Montecarlo, 1932

Aquell mateix dia es publica un article de Gasch a *La Publicitat*, titulat «L'esperit nou», en el qual el crític ridiculitza la pretensió dels surrealistes de voler ser comunistes: «Ésser comunista i superrealista és una franca contradicció. Ja els ho digueren els russos als senyorets de la secta parisenca. El superrealisme no és res més que el rocall agònic de l'art burgès. El superrealisme és un

<sup>34</sup> Joan Miró, Joan Miró a Josep F. Ràfols, Montecarlo, 9 d'abril de 1932, dins *Epistolari*, 479; Joan Miró, Joan Miró a Ramon Sunyer, Montecarlo, 9 d'abril de 1932, dins *Epistolari*, 480.

<sup>35</sup> Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 9 d'abril de 1932, dins *Epistolari*, 477. El nom de la modista, així com la resta de persones que van intervenir en el disseny i el muntatge del ballet, apareixia en el programa. Programa del ballet *Jeux d'enfants*, Grand Théâtre de Monte-Carlo, abril de 1932, citat a LBMC, 357.

<sup>36</sup> Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Montecarlo, 15 d'abril de 1932, dins *Epistolari*, 481.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*



### III. L'aphrodisia cosmogònica

producte ultrarefinat, és un producte de luxe, un producte descaradament aristocràtic. És l'art de cenacle més putrefacte que existeix.»<sup>39</sup> Salvador Dalí no en queda al marge: «Comunista Salvador Dalí? Ja em permetran de tornar a somriure. Lamentable la seva darrera conferència pseudo-comunista de Barcelona. La pintura de Dalí, summum del refinament, art decadent i malaltís, d'un preciosisme miniaturista embafador, és la quintaessència de la pintura, la pintura més exquisidament refinada que es fa actualment.» I desvetlla una confiança que no devia fer gens de gràcia a Dalí: «A Joan Miró li han encarregat un ballet. I Dalí, que se n'ha assabentat, s'ha apressat a escriure'm aquests mots: “Llàstima que es tracti de Ballet, encara! Per aquest sol fet, per bo que sigui el que faci En Miró, deixarà d'ésser subversiu a causa de la significació abominable del dit esplai artístic.” Error. Error greu. Un art subversiu ha d'aspirar a colpir el major nombre possible de persones. I un ballet tindrà sempre més eficàcia que unes pintures obscenes exhibides en una saleta d'exposicions. A més, ¿trobaríem algun esplai artístic més abominable i més refinat que les pintures –putrefacció a l'estat pur, Mantegna en estat avançat de descomposició– de Salvador Dalí?»<sup>40</sup> Dalí havia escrit a Miró una carta l'11 d'abril en la qual l'informava que la notícia del ballet no havia fet gaire gràcia als surrealistes, i l'instava a trencar amb Gasch «car si jugaria inclús la nostre amistat i probablement la de tots els meus amics».<sup>41</sup>

Miró, en la carta del 15 d'abril dirigida a Gasch, agrafia als amics l'interès posat en el seu projecte, i potser això explica que el mes de maig, un cop ja tornat a Barcelona, i abans de tornar a marxar per a l'estrena de París, dediqui un parell d'aquelles obres sobre paper Ingres realitzades l'estiu anterior, a Prats i Gasch.<sup>42</sup> Aquell mes de maig també realitza tres dibuixos amb tinta sobre paper, que són radicalment diferents a tots els dibuixos realitzats durant aquell any, i que en canvi, recorden força les formes que apareixen en alguns dels estudis i dibuixos preparatoris que Miró havia fet per a *Jeux d'enfants*.<sup>43</sup> Uns dibuixos que utilitzarà com a punt de partida per a les pintures sobre masonita

---

<sup>39</sup>Sebastià Gasch, «L'esperit nou», *La Publicitat*, 15 d'abril de 1932, 5, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466157](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466157). Sobre les relacions convulses entre els surrealistes i els comunistes, vegeu Massot, *Joan Miró*, 479-481, 513-518.

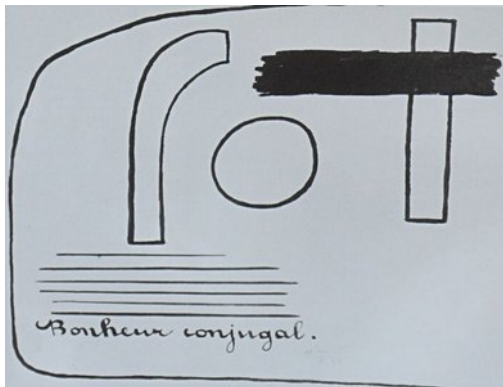
<sup>40</sup>Gasch, «L'esperit nou», 5. Per a més informació sobre com s'anà deteriorant la relació entre Dalí i Gasch, i també Miró, vegeu Massot, *Joan Miró*, 506-512.

<sup>41</sup>Salvador Dalí, Salvador Dalí a Joan Miró, París, 11 d'abril de 1932, citat a Massot, *Joan Miró*, 509.

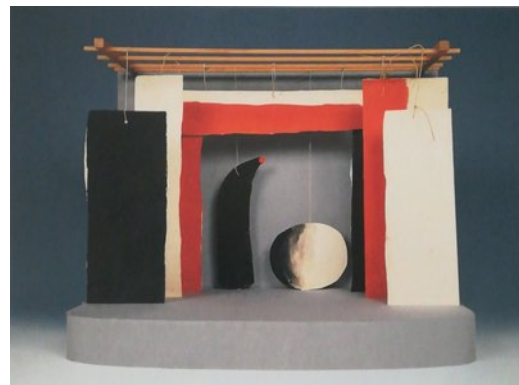
<sup>42</sup>DLP2 núm. 380, 49; DLP2 núm. 387, 53. Miró va dedicar varis d'aquests dibuixos a altres persones. Així, aquell mateix juliol va dedicar el que havia fet servir per al teló a Leónide Massine (DLP2 núm. 412, 70), l'abril de 1933 en va dedicar un altre als germans Vilarrubia (DLP2 núm. 389, 54), el 4 d'octubre de 1933 en va dedicar un al matrimoni Antheil (DLP2 núm. 390, 54), el juliol de 1934 en va dedicar un a Mr. Bride (DLP2 núm. 391, 55) i el setembre de 1934, un a Herbert Read (DLP2 núm. 392, 55).

<sup>43</sup>DLD1 nús. 360, 362, 176. Vegeu també MOJM nús. 713-719, 185-186 i Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 216-220. Pel que fa als dibuixos preparatoris de *Jeux d'enfants*, vegeu MOJM nús. 549-553, 147.

de 1936,<sup>44</sup> i que són clars i nets, de línies simples, en els quals s'hi representen figures de forma tubular, de periscopi, que a vegades tenen un petit ull. Una de les formes acaba en una mena de cua de peix, una altra abandona la forma tubular i esdevé rectangular amb una mena de banda que la travessa per la part superior i que fa que sembli una creu. Acompanyant aquestes figures, hi pot haver una esfera o un rectangle amb línies en zig-zag a l'interior, tot i que no hi falta mai el grup de línies en horitzontal, que és en els tres dibuixos, i que es col·loca sempre pròxim a l'escriptura cal·ligràfica de les inscripcions. Així, en un dibuix hi escriu: «La torture de l'absence.» En un altre: «Amoureux en extase.» I en el que resta: «Bonheur conjugal.»



4.8. Joan Miró. *Bonheur conjugal* (1932)



4.9. Maqueta pel ballet *Jeux d'enfants* (1932)

Són, doncs, uns dibuixos que ben bé podien ser com aquella nota que Miró va escriure a la seva dona el juny de 1932, i que tenien a veure amb la tortura que suposava haver estat apartat de la seva dona i la seva filla, l'èxtasi que havia suposat el retrobament, i finalment, el retorn a aquella joia, a aquella placidesa que eren el matrimoni i la família, representada per aquella pilota que podia fer referència a les joguines de la petita Dolors. Però aquests dibuixos, com aquella nota escrita a la Pilar, es tornen sospitosos per la necessitat de clarificar que tenen. Què havia passat a Montecarlo? Potser Miró havia pogut comprovar que tot i estar casat, que tot i aquella placidesa conjugal que ell creia tan segura, mai podria estar del tot a resguard d'aquell desig que no podria quedar legitimat a través del matrimoni. És molt probable que si aquells sentiments i pensaments havien existit, no s'havien arribat a materialitzar, però el sol fet de tenir-los, feria de mort un Miró per al qual la puresa de l'esperit ho era tot. Ara bé, no estava tot perdut, ja que com 'aquells monjos que exploraven fins l'últim racó de la seva ànima, el fet d'haver pogut vèncer aquelles temptacions i d'haver resistit, havia sigut tot un triomf. Ho havia pogut fer a través d'aquells tres dibuixos

<sup>44</sup>DLP2 núms. 529-555, 158-175. Vegeu Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 213-220. L'autor analitza com alguns dels esbossos d'aquests dibuixos de 1932 són el punt de partida d'algunes de les pintures sobre masonita de 1936.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

realitzats amb tinta, però també amb altres dibuixos que va fer aquell mateix mes de maig, en els quals les formes properes al ballet es podien tornar una mica més agressives, mentre al seu voltant explotava un món de colors, tal com passa en aquell guaix, en el qual els colors vius es fonen amb unes figures que barregen elements de les pintures sobre paper Ingres, dels dibuixos dedicats a les ballarines, i d'aquells estudis realitzats durant el ballet.<sup>45</sup> Més plàcid és, en canvi, aquell altre guaix sobre cartró, en què dues figures que semblen escapades del ballet, amb uns caps petitons, com aquells que havien aparegut en les pintures sobre fusta, protagonitzen una escena, que no obstant, provoca un cert desassossec.<sup>46</sup>



4.10. Joan Miró. Sense títol (1932)

A començaments de juny, Miró és a París acompanyat de la seva esposa, per assistir a l'estrena de *Jeux d'Enfants*, que es farà al Théâtre des Champs-Élysées, el dia 11. L'artista escriu el 14 de juny, tant a Foix com a Prats, per dir-los que l'estrena ha sigut tot un èxit. «El meu ballet “Jeux d'Enfants” va ésser un éxit magnífic. Crec que per darrers de setembre vindran a Barcelona»,<sup>47</sup> escriu a Foix, i afegeix: «Podria interessar-vos a vós baix el punt de vista català –nacionalisme d'envergadura i racial– sapiguer les activitats catalanes d'aquí durant el mes de Juny.»<sup>48</sup> I enumera, a més del seu ballet, l'exposició de Dalí a la Galerie Pierre Colle i la retrospectiva de Picasso a la Galerie Pierre

<sup>45</sup>DLD1 núm. 363, 177.

<sup>46</sup>DLD1 núm. 364, 178.

<sup>47</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 482; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 483.

<sup>48</sup>*Ibid.*

Petit; «Fets catalans que ací marquen un cop.»<sup>49</sup> I si Miró recomana l'exposició de Dalí, Dalí escriu a Foix en una carta del 30 de juny:

El vernissatge de l'exposició de Picasso, una cosa absolutament delirant, realment hagués costat creure-ho 30 anys abans, l'espectacle de l'altra nit, de tot París desfilant en frac, els llampecs del magnesi dels reporters de tota la premsa del món i un riu ininterromput de xampany i roba de Chanel [...] naturalment, si el públic hagués vist els quadres penjats a les parets, hagués mort intoxicat un rere l'altre com mosques! Tristíssim el ballet de Miró és penós veure la intuïció magnífica de Miró utilitzada per a l'espectacle més avorrit, exquisit i estètic que són més que mai els Ballets Russos, sembla com si les Galeries Lafayette haguessin fet una caricatura de Miró.<sup>50</sup>

En la carta a Prats, Miró escriu: «el ballet va ser un èxit formidable, ja ho direu als amics»,<sup>51</sup> i li demana si el pot ajudar a aclarir la qüestió de la vinguda dels ballets a Barcelona. Segons Miró: «darrers de Setembre, és massa aviat, hi ha encara molta gent al camp [...]»<sup>52</sup> En aquesta carta també li diu que està enfeinat treballant en un número d'una gala que la ballarina Nikitina ha de fer a París: «és feina només d'unes hores, i està magníficament pagada.»<sup>53</sup> El 15 de juny Miró és convidat a la inauguració de l'exposició dedicada als bronzes i iveris del Reialme de Bènin al museu d'etnografia del Trocadéro,<sup>54</sup> i el dia 16, Gasch, en un article en què parlava sobre la crítica d'art, i en el qual es posicionava clarament per la crítica parcial i apassionada, manifesta a l'artista el seu suport més incondicional: «I un servidor s'ha esgargamellat, s'esgargamella i s'esgargamellarà a l'entorn de l'obra de Joan Miró.»<sup>55</sup>

<sup>49</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 482. Es tracta de l'exposició «Dalí», a la Galerie Pierre Colle de París, del 26 de maig al 30 de juny de 1932, i de la qual Miró en va conservar el catàleg. L'altra és l'exposició retrospectiva «Picasso» a la Galerie Georges Petit de París, del 16 de juny al 13 de juliol de 1932. La revista *Cahiers d'art* de Christian Zervos va publicar un número especial dedicat a Picasso, en el qual hi havia articles d'Apollinaire, Raynal, Cocteau, Salmon, Hugnet, Éluard i J. J. Sweeney, entre d'altres. Així mateix, Zervos va dirigir l'edició del primer catàleg raonat de l'obra de Picasso que va aparèixer aquell mes de novembre de 1932. LBMC, 357. Ramon Gómez de la Serna hi va participar amb l'article «Le toréador de la peinture», escrit a Madrid el maig de 1932 i traduït al francès per Mathilde Pomès. Ramón Gomez de la Serna, «Le toréador de la peinture», *Cahiers d'art*, núm. 3-5 (1932): 124-125, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/fl50.item>.

<sup>50</sup>Salvador Dalí, Salvador Dalí a J. V. Foix, París, 30 de juny de 1932, citat a Massot, *Joan Miró*, 507-508.

<sup>51</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 483.

<sup>52</sup>*Ibid.*

<sup>53</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 14 de juny de 1932, dins *Epistolari*, 483. Es tractaria de la representació al Théâtre des Champs-Élysées de *La Leçon de danse*, de Georges Balanchine, ballat per Alice Nikitina, que va tenir lloc el 29 de juny de 1932. Miró va dissenyar el vestuari i els objectes. Massot, *Joan Miró*, 511.

<sup>54</sup>LBMC, 357. També hi van ser convidats altres artistes com Max Ernst, Braque, Derain, Lipchitz. La revista *Cahiers d'art* va publicar diversos articles sobre aquesta exposició, com ara Hermann Baumann, «Bénin», *Cahiers d'art*, núm. 3-5 (1932): 197-203, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/f223.item> i Henri Labouret, «Les bronzes à cire perdue du Bénin: Le déclin d'un art et d'une technique», *Cahiers d'art*, núm. 3-5 (1932): 204-208, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/f230.item>.

<sup>55</sup>Sebastià Gasch, «La crítica d'art», *Mirador*, 16 de juny de 1932, 7, dins *Escrips d'art i d'avantguarda*, 195. Tot i que en aquesta edició hi consta que l'article és del febrer de 1932, aquest número de *Mirador* es va publicar el 16 de juny de

Però malgrat el que diu Miró als seus amics, la crítica, i tot i rebre algun elogi, no és massa afalagadora. Es parla d'envelliment, d'anacronisme i d'espectacle pensat per agradar als *snoobs* americans.<sup>56</sup> L'artista marxa cap a Barcelona, i entre finals de juny i començaments de juliol ja és a Mont-roig. D'aquest moment és justament la pintura sobre fusta titulada *Flama en l'espai i dona nua*, en la qual es fa evident un canvi, ja que és força diferent de les realitzades a començaments d'any, tot i que en la figura, ara gegantina i amb un volum considerable, es manté el cap petit i la manera de representar alguns elements com els pits i el sexe.<sup>57</sup> El color, en aquesta obra, esdevé protagonista d'una manera molt similar a aquella de *Portrait de la Reine Louise de Prusse*, no només pel contrast entre colors, sinó perquè torna a aparèixer aquell racó o trobada entre tres parets, que ja apareixia en la pintura de 1929.<sup>58</sup> La dona, de nou, és la protagonista de diferents interpretacions per la dificultat de saber com està col·locada realment, i poder descobrir que són els braços, què són els peus, i a què corresponen els diversos elements que té distribuïts pel cos i que poden ser interpretats de diferents maneres; sexe, ull, boca, pits. Un desgavell que s'enforteix amb aquell cap petit, col·locat en un dels costats, que tant pot ser vist de cara; configurant així una mena de cap d'ocell amb un gran ull blau, o bé de costat i girat enlaire, amb una boca oberta que crida però que alhora està obstruïda per aquella massa blava que en la interpretació anterior feia d'ull.

Després d'aquella carta a Foix de l'11 de juliol, en la qual li parlava del seu llibre i el convidava a visitar-lo,<sup>59</sup> Miró ja no torna a escriure cap més carta fins el 3 d'agost. En aquesta carta, que està dirigida a Gasch, Miró reprèn el tema de la vinguda dels ballets a Barcelona, i es refereix a una pròxima visita de Gasch i Prats a Mont-roig. Així mateix, també escriu: «Fa uns dies que he reprès el treball, després d'unes setmanes de repòs integral ordenat pel metge. Ara em torno a sentir fortíssim treball amb tot dalit.»<sup>60</sup> L'artista, doncs, s'havia posat malalt. Hi devia haver tingut a veure aquell excés de treball a Montecarlo, i potser, també, aquella lluita que havia lliurat en el terreny del diseg. En la carta, Miró també fa referència a l'article que Gasch havia publicat el dia anterior a *La Publicitat*: «He llegit avui “La Publicitat”, trobo que està molt bé tot lo que dius, que empenyarà molt a la gent d'aquí, i de fora d'aquí. Veig que has lograt tornar a col·laborar-hi, millor.»<sup>61</sup> Miró també fa referència a una certa desconexió de l'actualitat artística, que vol arreglar

---

1932.

<sup>56</sup>Massot, *Joan Miró*, 511-512.

<sup>57</sup>DLP2 núm. 396, 57; MOJM núm. 590, 155.

<sup>58</sup>DLP1 núm. 309, 228.

<sup>59</sup>Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Mont-roig, 11 de juliol de 1932, dins *Epistolari*, 484. Vegeu III, cap. 3, nota 55.

<sup>60</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 3 d'agost de 1932, dins *Epistolari*, 485.

<sup>61</sup>*Ibid.*

a través de les informacions que li pugui donar Gasch. Per la seva banda, el crític, en aquest article que es titulava «El fetitxisme de la matèria» feia referència a l'estrena del ballet de Miró a París i també al número que havia preparat per a la ballarina Nikitina, mentre aprofitava per deixar anar unes paraules que el pintor li havia escrit cap a finals del mes de març, i així carregar contra aquella pintura en la qual només es valorava la matèria, en contraposició a aquella altra, la de Miró, en la qual la balança es decantava envers l'esperit: «Envergadura de l'esperit...Paraules que fan meditar. Paraules que cal oposar al creixent materialisme pictòric, desposseït de tota espiritualitat. Oposem el fetitxisme de l'esperit al fetitxisme de la matèria. [...] En la impossibilitat d'ensopegar amb una obra equilibrada, preferim que la balança es decanti vers l'esperit que no vers la matèria. Preferim una pintura romànica a tota la pasta perfumada dels holandesos. Fetitxisme per fetitxisme, ens pronunciem a favor del fetitxisme de l'esperit.»<sup>62</sup>

Aquell «treball amb tot dalit» que havia escrit Miró, té a veure amb les pintures sobre fusta que realitza durant el mes d'agost, en les quals la temàtica central torna a ser la dona, que esdevé la protagonista de les deformacions més diverses. Unes pintures en les quals l'artista continua investigant tot allò que ja es veia en la pintura que va realitzar durant el mes de juny; el color saturat, la grandària del cos, el cap petit, els pits i el sexe no massa prominents, la trobada de les tres parets en el racó. És a l'agost que realitza les *Femmes au repos* col·locades en un paisatge buit, i també *Figure* i *Femme nue* que exploren de nou aquelles tres parets que conformen el racó.<sup>63</sup> Al setembre, realitza, i continuant en aquest mateix format, *Tête d'homme* i *Les Amoureux*, com si després d'haver pogut agafar seguretat a través de la dona, fos el moment de deixar entrar l'home.<sup>64</sup> A l'octubre, les dones tornen a ser immenses, com es pot veure a *Une femme*, *Baigneuse*, i *Femme assise*, obra en què es torna a repetir aquell joc del racó i les tres parets, i on la dona, de cap rodó i d'una mida més gran que en la resta, té pèls sota l'aixella, i presenta un sexe amb uns trets fàl·lics.<sup>65</sup> D'aquella mateixa temporada a Mont-roig són les *Femmes en extase*, la *Jeune fille faisant de la culture physique*, –que tant recorda aquell *Tête de grand musicien*–, així com *Trois femmes* i *Femme assise*, que com la resta, es realitzen sobre fusta, i comparteixen una mateixa manera de fer.<sup>66</sup>

<sup>62</sup>Sebastià Gasch, «El fetitxisme de la matèria», *La Publicitat*, 2 d'agost de 1932, 3, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466343](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466343). Gasch va reproduir el contingut d'una carta enviada per Miró durant el mes de març. Vegeu Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, març de 1932], dins *Epistolari*, 476.

<sup>63</sup>DLP2 núms. 397-399, 58-59.

<sup>64</sup>DLP2 núms. 400-401, 60-61.

<sup>65</sup>DLP2 núms. 403-405, 62-65.

<sup>66</sup>DLP2 núm. 402, 62; DLP2 núm. 406, 66; DLP2 núm. 351, 32.; DLP2 núms. 407-408, 67.



4.11. Joan Miró. *Flama en l'espai i dona nua* (1932)



4.12. Joan Miró. *Femme assise* (1932)

És també d'aquell mateix any una pintura sobre tela, que encara és més petita que les realitzades sobre fusta, que continua aquesta mateixa estètica, i que molt probablement fou realitzada cap a finals de la tardor o inicis d'hivern a Barcelona.<sup>67</sup> Poca cosa té a veure amb aquestes obres, en canvi, aquella mena de collage realitzat amb pintura i sorra sobre fusta en el qual una figura blanca deformada emergeix del fons com si es tractés d'un fantasma.<sup>68</sup> Aquesta obra contradiu aquella estètica més de joc que s'havia instaurat en la pintura mironiana després de la realització del ballet *Jeux d'enfants*, que tornava a fer compatible el desig amb la puresa, a través d'aquell toc propi de la joguina, una manera de fer que no tenia res d'improvisada tal com havia aclarit Gasch en un article del mes d'agost: «Fa catorze anys, al Cercle de Sant Lluç, Joan Miró es tornava boig per a fixar la forma del model, que se li escapava constantment i que era incapaç de delimitar. I els seus punts i les seves línies actuals no són col·locats gratuïtament sobre la tela, com suposen molts improvisadors de darrera hora. Després d'un aprenentatge tan dur, aquests i altres pintors es poden

<sup>67</sup>DLP2 núm. 409, 68. Es tracta del disseny de l'estergit per al número especial que la revista *Cahiers d'art*, va dedicar a Miró el 1934. Christian Zervos, dir., *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934),

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f11.item>. Aquest número es va començar a preparar a començaments de 1933. Miró, en una carta del 16 de gener de 1933 enviada des de Barcelona. i dirigida a Zervos, va escriure que li havia enviat les dues pintures de tres colors que li havia sol·licitat per aquest número especial. Aquestes pintures són dos guaixos datats del 12 de desembre de 1932, en els quals Miró inscriu els colors que ha fet servir (DLD1 núms. 366-367, 179). El darrer d'aquests guaixos és idèntic que la pintura sobre oli (DLP2 núm. 409, 68). En aquesta carta, l'artista també va informar Zervos que havia contactat amb Tzara, Éluard i Breton, per tal de demanar-los un article sobre ell per aquest número, i que els dos primers li havien dit que no disposaven de temps per fer-lo, mentre que del darrer no n'havia obtingut resposta. Joan Miró, Joan Miro a Christian Zervos, Barcelona, 16 de gener de 1933, citada a LBMC, 362. A LBMC, 369-372, s'hi reproduïxen imatges de les pàgines d'aquest número especial.

<sup>68</sup>DLP2 núm. 410, 68.

permetre totes les llibertats. Les llibertats, cal guanyar-les a pols.»<sup>69</sup> Val la pena remarcar que Miró, des de *Flama en l'espai i dona nua*, deixa de signar de nou les seves pintures a la part del davant, i només les data, titula i signa al darrera.<sup>70</sup> És en una carta del 21 d'agost, dirigida a Zervos, on l'artista reflexiona sobre la situació de crisi i escriu que és justament en aquests moments quan cal afirmar-se amb més violència i energia. Tampoc té notícies de Matisse de qui escriu: «em fa l'efecte que no és un home valent.»<sup>71</sup>

Aquell mateix estiu, al mes de setembre, i aprofitant que els Calder passen uns dies al mas, es fa una representació del *Cirque Calder*.<sup>72</sup> L'any anterior, el matrimoni Calder ja havia estat a Mallorca, i la família Juncosa els havia acollit magníficament.<sup>73</sup> Miró, en una carta de començaments de setembre, comunica a Prats que els Calder han marxat de Nova York el 23 d'agost i que està previst que arribin a Barcelona cap al 7 de setembre. L'artista demana a Prats que s'ocupi del matrimoni quan arribin, i que els indiqui com poden anar fins a Mont-roig. També li demana que els presenti a Gasch i que mirin d'organitzar alguna representació del *Cirque* amb Sindreu, o amb en Sunyer del Cercle de Sant Lluç, i que ell ja escriurà a en Gómez de la Serna, per suggerir-li la idea.<sup>74</sup> Els Calder arriben a mas Miró el 12 de setembre, tal com es pot saber per una carta enviada a Gasch aquell mateix dia, la qual conté uns quants mots de Calder. Miró es mostra molt agraït per l'acollida que ell i Prats han donat als seus amics, i li suggereix que faci coincidir la visita que té projectada per

---

<sup>69</sup>Sebastià Gasch, «Necessitat d'una disciplina», *Mirador*, 11 d'agost de 1932, 7. dins *Escrits d'art i d'avantguarda*, 196-197.

<sup>70</sup>L'única d'aquestes pintures realitzades durant l'estiu i la tardor que apareix signada al davant és *Une femme* (DLP2 núm. 403, 62).

<sup>71</sup>Joan Miró, Joan Miró a Christian Zervos, Mont-roig, 21 d'agost de 1932, citat en català a Massot, *Joan Miró*, 518-519.

<sup>72</sup>Alexander Calder, *Cirque Calder*, 1926-1931, filferro, fusta, metall, roba, fil, paper, cartró, pell, corda, taps d'ampolla, tubs de goma, suro, botons, estràs i xenilla, 137,2 × 239,4 cm × 239,4 cm., Whitney Museum, Nova York, reproduïda a Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures*, 72-75, 104-105. Aquesta obra està conformada per unes figures, – principalment fetes de filferro i fusta–, que equipades amb uns mecanismes, permetien a l'artista fer els moviments dels diversos personatges del circ. Calder, que havia viatjat a París per primera vegada el 1926, va conèixer Miró a finals de 1928. El març de 1930 va desembarcar a Barcelona, provinent dels Estats Units, per trobar Miró, i en no trobar-lo, va marxar cap a París, on a Villa Brune es van multiplicar les representacions del seu circ. El 14 d'octubre de 1930, Calder va convidar a Einstein, Le Corbusier, Mondrian i Van Doesburg a una representació del *Cirque* a Ville Brune. Uns dies més tard, Calder va visitar el taller de Mondrian, visita que va ser determinant pel que fa a la seva orientació envers l'abstracció. LBMC, 348, 353.

<sup>73</sup>Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures*, 122-123. Vegeu també Massot, *Joan Miró*, 486.

<sup>74</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 4 de setembre de 1932, dins *Epistolari*, 486. En aquesta carta Miró tornava a fer referència a les negociacions de la vinguda del ballet *Jeux d'enfants* a Barcelona. Finalment, el ballet es va estrenar al Liceu el 18 de maig de 1933. Sobre el viatge dels Calder i la visita a mas Miró, vegeu Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures*, 138-141, Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 4 de setembre de 1932, dins *Epistolari*, 487, notes 28-32 i 40-48, i Massot, *Joan Miró*, 519-520. A Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures*, 140, s'hi reproduceix una fotografia de Calder, Pilar, Dolors i Miró a la platja.



### III. L'aphrodisia cosmogònica

aquell estiu, amb l'estada dels Calder, que s'hi estaran uns vuit o deu dies, i que l'esperaran per fer la representació del circ. Gasch, però, no hi va poder assistir.<sup>75</sup>

A Miró, d'aquella representació el van fascinar els paperets blancs que simulaven ocells voleiant al voltant d'una bella dama: «Miró va arribar al meu taller un dia en què jo estava fent una representació del circ. Crec que li va agradar. Uns anys més tard, el 1932, i havent vist de nou el circ a casa seva a Mont-roig, a Espanya, l'endemà em va dir: “El que em va agradar més van ser els trossets de paper.” Aquests trossets de paper blanc, amb un forat i llastats amb un pes lleuger, que voletegen al llarg de varis fils prims d'acer, enrotllats i cargolats de diferents maneres, i que jo sacsejo per tal que baixin fent tombarelles, com si fossin coloms a l'espatlla d'una “bella dama” de circ, tota resplendent de joies.»<sup>76</sup> A Raillard, sobre aquest esdeveniment, l'artista li va explicar:

Amb en Sandy som com germans. Fa més de quaranta-cinc anys que ens coneixem [...]. I va venir a Mont-roig; hi va portar també els personatges del *Circ*, en què mai no parava de treballar. Vam organitzar una representació per als pagesos del voltant, que estaven molt contents amb l'espectacle d'aquells ninots de filferro. En acabat, el *Circ* es va presentar a les galeries, però allà, a mont-roig, va ser una autèntica representació popular. Era increïble la traça que tenia Calder amb les mans: us agafa unes quantes llaunes de conserves buides i unes tisores, i us en fa qualsevol cosa, objectes, utilitaris, figures, qualsevol cosa. Recordo que, a Mont-roig, va transformar la roba que duia amb quatre estisorades, com que feia calor, ras, ras, les mànigues de la camisa fora i els pantalons al genoll.<sup>77</sup>

A finals de setembre els Calder marxen cap a Barcelona, on Prats i d'altres membres del futur grup ADLAN (Amics De L'Art Nou) organitzaran una representació del seu *Circ* al local que el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura

---

<sup>75</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, Mont-roig, 12 de setembre de 1932, dins *Epistolari*, 489, nota 5-9. En aquesta carta Miró fa referència als dies que els Calder han passat a Barcelona, cosa que fa pensar que devien arribar-hi abans de l'11 de setembre. D'altra banda, sembla que Gasch finalment no va poder anar a Mont-roig per motius laborals i que va veure la representació del circ a Barcelona amb Prats. En una carta a Prats del 9 de setembre, Miró li havia fet arribar un telegrama enviat pels Calder informant que arribaven a Barcelona en un tren procedent de Màlaga, el matí de diumenge, 11 de setembre. Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 9 de setembre de 1932, dins *Epistolari*, 488. Pel que fa a la data d'aquesta representació, podria haver sigut el dilluns dia 19 de setembre. Martí Rom, *El xiscler de l'oreneta*, 80.

<sup>76</sup>Calder, *Calder, an Autobiography with Pictures*, 92. Original en anglès: «Miró arrived at my studio one day when I happened to be doing the circus. I guess he enjoyed it. A few years later, in 1932, having seen the circus again in his house at Montroig in Spain, he told me the next morning: “I liked the bits of paper best.” These little bits of white paper, with a hole and slight weight on each one, which flutter down several variously coiled thin steel wires, which I jiggle so that they flutter down like doves onto the shoulder of a jeweled circus “belle-dame”»

<sup>77</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 85.

Contemporània), tenia al Passeig de Gràcia.<sup>78</sup> Foix en fa una crònica poètica a *La Publicitat* del dia 23 de setembre, i situa la representació del circ d'aquell «ianqui gegant» el dimarts dia 20.<sup>79</sup> Gasch, uns dies després, també s'hi refereix en l'article «El circ d'un escultor», publicat a *Mirador*, el 29 de setembre de 1932, article en el qual el crític explica que aquell havia sigut el primer acte organitzat per l'ADLAN, «la novella agrupació que vol fer grans coses i que ha volgut iniciar les seves activitats amb aquesta presentació sensacional».<sup>80</sup>

A Prats, en aquella carta de començaments de setembre, Miró li havia explicat com era la realització d'aquelles pintures en les quals treballava: «Jo segueixo treballant de ferm, no produeixo molt perquè ara treballo molt lentament; ja us vaig dir, em sembla, que immediatament això estigui acabat saltaré a París, i que vull fer una exposició allí al maig o juny, que crec pot ésser molt important.»<sup>81</sup> Les transformacions anatòmiques i les seves possibilitats eren una qüestió que costava d'imaginar, i que feien evident com Miró s'allunyava d'una concepció fixa del cos, i en canvi, s'aproximava a la d'un ésser en permanent construcció, un esdevenir un cos, tal com li explica a Rubin sobre la *Baigneuse*: «Aquests cossos no s'escapen de la seva humanitat, sinó que a la constitució fixa que és la nostra, oposen una “mobilitat orgànica”, una capacitat de metamorfosi que està atrofiada en nosaltres i que avui en dia només podem concebre en la imaginació.»<sup>82</sup>

El 18 de novembre, i mentre a Nova York es fa la seva primera exposició individual a la Pierre Matisse Gallery,<sup>83</sup> es fa una exposició amb les darreres produccions de Miró a les Galeries Syra de Barcelona organitzada per l'ADLAN, que només dura unes hores.<sup>84</sup> Gasch, en el seu article «Amics De L'Art Nou» del 30 de novembre a *La Publicitat*, descriu l'acte amb les següents paraules:

<sup>78</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 4 de setembre de 1932, 487, nota 40-48; LBMC, 359. Sobre ADLAN i GATCPAC, vegeu III, cap. 3, nota 50.

<sup>79</sup>J. V. Foix [*Focius*], «El llenguatge de la nit: Mr. Calder», *La Publicitat*, 23 de setembre de 1932, 3, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466433](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466433). Pel que fa a la data de la representació, Foix escriu: «Quan l'altre dia –dimarts passat–, aparegueren pel passeig de Gràcia amics del G.A.T.C.P.A.C., cavalcant uns diminuts cavalls de cartó, Mr. i Mrs. Calder [...]» El dimarts anterior a la publicació de l'article havia sigut el dia 20 de setembre.

<sup>80</sup>Sebastià Gasch, «El circ d'un escultor», *Mirador*, 29 de setembre de 1932, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036807&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036807&posicion=2).

<sup>81</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, Mont-roig, 4 de setembre de 1932, dins *Epistolari*, 486.

<sup>82</sup>Rubin, *Miró in the Collection of The Museum of Modern Art*, 56. Original en anglès: «These bodies do not evade their humanity, but to the settled constitution that is ours they oppose *organic mobility*, a capacity for metamorphosis that has become atrophied in ourselves and that we can now only conceive of in imagination.»

<sup>83</sup>LBMC, 359. Es tracta de l'exposició «Joan Miró: Paintings on Paper, Drawings», a la Pierre Matisse Gallery, de Nova York, del dia 1 al 25 de novembre de 1932. En l'article *The Art News*, «Joan Miró: Pierre Matisse Gallery», *The Art News* 31, núm. 6 (5 de novembre de 1932): 6, citat en francès a LBMC, 359, es presentava Miró com un dels artistes més avantguardistes d'aquell moment. A LBMC, 361, fig. 6, s'hi reproduïen imatges de la coberta del catàleg i del llistat d'obres exposades.

<sup>84</sup>LBMC, 359, 362.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

Les obres de Joan Miró –les més recents, les d'aquest estiu– han estat presentades per ADLAN en exhibició privada, exclusivament per als socis. No cal subratllar la importància considerable d'aquesta exhibició. Gràcies a l'ADLAN, les obres recentíssimes del Miró actual, totalment desconegut a Barcelona, han estat exhibides privadament a la nostra ciutat, dos dies abans d'ésser embalades en destinació a París, on seran exposades en una de les Galeries d'allà més importants. El que volem subratllar és l'originalitat de la presentació. Una nit d'aquestes, d'onze a una, els objectes i les pintures darrers de Joan Miró foren exhibits a porta tancada a les Galeries Syra. [...] Aquella nit, les Galeries Syra feien goig de debò. Tots els socis de l'ADLAN, els seus assessors i els seus col·laboradors, ompliren la sala gran de les simpàtiques Galeries per poder assaborir la producció recent de Joan Miró. Exigit el vestit de nit, els smokings dels cavallers i els vestits de soirée de les dames donaren a l'acte una brillantor especial, absent generalment de les inauguracions de les nostres migradetes exposicions.<sup>85</sup>

I sobre les darreres obres de Miró, el crític escrivia: «No volem, ni sabem, comentar les obres de Miró. Formes mai vistes, colors mai suposats, força expressiva mai somniada, veritables creacions d'un poeta puríssim, les obres de Miró són un formidable fet humà, que no pot ésser comentat amb la fraseologia estereotipada de la crítica. Obres tan excepcionals s'estimen amb passió, o es rebutgen amb indignació. Nosaltres les estimem profundament. Les sentim sense voler comprendre-les. Això és l'única cosa que sabem dir davant d'elles.»<sup>86</sup> En aquest article de Gasch, tampoc hi faltaven referències velades al que havia dit Guillem Díaz-Plaja, en el seu article «Joan Miró a les catacumbes» del 24 de novembre publicat a *Mirador*, en el qual, aquest darrer escrivia: «Insisteixo que parlant “lenguatge de crític”, l'única manera de filiar la darrera etapa de Joan Miró és qualificant-la d'art decorativa»,<sup>87</sup> tot fent referència a la connexió d'aquestes obres amb el ballet de Montecarlo: «Amplieu, fins que tingui la mida de l'escenari, qualsevol d'aquestes petites teles de Joan Miró, i us donarà exactament les decoracions que ell ha pintat –expressament– fa poc per a una companyia de ballets russos.»<sup>88</sup> I sentenciant, de manera fulminant, sobre els objectes: «Dels objectes –fustes, claus, ossos, pots de mermelada, gàbies i miralls– no cal parlar-ne; no són ni tan sols divertits.»<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup>Sebastià Gasch, «Amics de L'Art Nou», *La Publicitat*, 30 de novembre de 1932, dins *Escrits d'art i d'avantguarda*, 203-204.

<sup>86</sup>Gasch, «Amics de L'Art Nou», 204.

<sup>87</sup>Guillem Díaz-Plaja, «Notes a un catàleg inexistent: Joan Miró a les catacumbes», *Mirador*, 24 de novembre de 1932, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036823&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036823&posicion=2).

<sup>88</sup>*Ibid.*

<sup>89</sup>*Ibid.*



4.13. Joan Miró. *Baigneuse* (1932)

Miró el dia 9 de desembre és a París, tal com ho corrobora la carta escrita a Prats des de casa dels Calder.<sup>90</sup> En aquesta carta, Miró envia al seu amic unes targes d'invitació per a l'exposició que farà a la galeria Pierre Colle, i a la qual havia fet referència Gasch en el seu article de finals de novembre.<sup>91</sup> Miró escriu: «Serà semblant a la feta a Barcelona, però durarà més temps, i per la menció personal inscrita en les targes veureu que es tracta d'una cosa casi bé privada, lo que és una excel·lent tàctica.»<sup>92</sup> L'artista es refereix a l'«Exposition personnelle de peintures et d'objets récents» a la galeria Pierre Colle, situada al 29 rue Cambacérès de París, i que tindrà lloc des del 13 al 16 de desembre.<sup>93</sup> Miró vol vincular aquesta exposició amb les activitats de l'ADLAN: «Seria convenient, i donaria força moral a l'A.D.L.N. que els diaris anunciessin que faig aquesta exhibició, privada també a París, amb les mateixes coses que privadament vaig ensenyar a Barcelona, lo que acabaria d'enfurismar la gent que no va veure-ho.»<sup>94</sup> I diu: «Aquí han donat un cop aquestes coses, i malgrat ensenyar-ho privadament crec que se'n parlarà molt.»<sup>95</sup> En la carta, Miró també diu que les millors teles ja les té venudes, torna a fer referència a la qüestió de la vinguda dels Ballets Russos a Barcelona, i finalment, fa referència a les properes representacions previstes per al *Cirque* de Calder, tant a Barcelona com a Madrid.<sup>96</sup>

<sup>90</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 9 de desembre de 1932, dins *Epistolari*, 490.

<sup>91</sup>Gasch, «Amics de L'Art Nou», 204.

<sup>92</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 9 de desembre de 1932, dins *Epistolari*, 490.

<sup>93</sup>LBMC, 362; Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 9 de desembre de 1932, dins *Epistolari*, 491, nota 5-6.

Es tracta de l'exposició «Exposition personnelle de peintures et d'objets récents», a la galeria Pierre Colle de París, del 13 al 16 de desembre. La mostra va ser un fracàs comercial.

<sup>94</sup>Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 9 de desembre de 1932, dins *Epistolari*, 490. Pel que fa a les publicacions en les quals es va mencionar aquesta exposició, vegeu Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 9 de desembre de 1932, dins *Epistolari*, 491, nota 12-15.

<sup>95</sup>*Ibid.*

<sup>96</sup>*Ibid.* En aquesta carta Miró explica que ha escrit a Gómez de la Serna per anar a Madrid la primera setmana de febrer. El *Cirque* de Calder es va representar els dies 1 i 2 de febrer de 1933 a la Residencia de Estudiantes de Madrid, i els

Tériade des de la seva crònica de *L'Intransigent* del 19 de desembre, mostra més interès per les pintures sobre fusta, que pels objectes:

Aquesta exposició reuneix algunes de les obres recents de l'artista català, petits quadres i objectes. Els objectes, en els quals els vells ossos s'uneixen amb les planxes de fusta foradades per claus llargs i boniques pedres polides, de les ribes mediterrànies, amb closques de musclos, no ens poden interessar malgrat les seves qualitats de gust, més que indirectament, com els violins d'Ingres. En canvi, aquests petits panells que Miró ens mostra avui són d'una factura afortunada, d'una feina precisa, en els quals el color, sempre nou a casa seva, adquireix una densitat útil, una expressió intensa. Es percep que l'artista retornant, com s'esperava, a la pintura, hi retroba noves frescors per traduir les formes de la seva rica imaginació.<sup>97</sup>

Gasch, al final de l'article «Crisi necessària», publicat a *Mirador* el 19 de gener de 1933, escriu: «Joan Miró, que acaba d'exposar a París les obres que foren exhibides fa poc a Barcelona en sessió privada organitzada per A.D.L.A.N., ha obtingut un èxit falaguer. Ha venut gairebé totes les obres exposades. I això és el símptoma mes eloqüent que podríem adduir.»<sup>98</sup> Un resultat força diferent del que escrivia el mateix Miró a Pierre Colle en una carta del 25 de desembre de 1932:

---

dies 11 i 12 de febrer a les Galeries Syra de Barcelona, on el dia 13 de febrer es va inaugurar una exposició de dibuixos i objectes de Calder, també organitzada per l'ADLAN. Joan Miró, Joan Miró a Joan Prats, París, 9 de desembre de 1932, dins *Epistolari*, 491, nota 29-31. Foix va escriure sobre aquest esdeveniment: «Protegit per l'esguard innocent del pintor Miró, del crític Gasch, de l'humorista Sindreu, del ciutadà Prats i dels seus edènics amics d'ADLAN, l'escultor americà Alexandre Calder, després de bisar el dissabte i el diumenge els seus números de circ (el circ més petit del món), ha donat una graciosa lliçó de mecànica celeste, ahir a la nit a la Syra, tot jugant com qui no fa res amb el sol, la lluna i els estels del seu paradís, que és una atrevida rèplica de l'altre.» J. V. Foix [*Focius*], «Itineraris: A.D.L.A.N o el Paradís Calderia», *La Publicitat*, 15 de febrer de 1933, 3, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466637](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466637). Tot i que Foix fa referència a «ahir a la nit», la presentació fou el dia 13 i no el 14. També Gasch, uns dies més tard, en parla en l'article Sebastià Gasch, «Alexandre Calder, escultor», *La Publicitat*, 19 de febrer de 1933, 9, dins *Ecrits d'art i d'avantguarda*, 206-207, i a Sebastià Gasch, «Un ianqui a Barcelona», *Mirador*, 23 de febrer de 1933, 7, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036847&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036847&posicion=2). En aquest darrer article, Gasch fa referència a la influència de Miró i Picasso en els dibuixos de Calder, a la qual ja havia al·ludit en l'article de *La Publicitat*. També explica que havia fet amb Calder «l'inevitable “tournee des grands ducs” pel districte V». Així mateix, també assenyala la presència de Miró en aquesta exhibició d'objectes i dibuixos: «En un recó, figureta de pessebre, absent com una flor, hi ha Joan Miró, que somia amb els ulls fits en un altre món.»

<sup>97</sup>E. Tériade, «Expositions: Joan Miro (Galerie Pierre Colle, 29, rue Cambacérés)», *L'Intransigent*, 19 de desembre 1932, 7, citat a LBMC, 362. Original en francès: «Cette exposition réunit quelques œuvres récentes de l'artiste catalan, des petits tableaux et des objets. Les objets où les vieux os se mêlent aux planches de bois percées de longs clous et les belles pierres polies des rivages méditerranéens aux coquilles de moules ne peuvent nous intéresser malgré leurs qualités de goût qu'indirectement, comme des violons d'Ingres. Par contre, ces petits panneaux que Miró nous montre aujourd'hui sont d'une facture heureuse, d'un métier précis, où la couleur, toujours neuve chez lui, acquiert une utile densité, une expression intense. L'on sent que l'artiste revenant comme il fallait s'y attendre à la peinture retrouve des fraîcheurs nouvelles à son contact pour traduire les formes de sa riche imagination.»

<sup>98</sup>Sebastià Gasch, «Crisi necessària», *Mirador*, 19 de gener de 1933, 7. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036837&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036837&posicion=2).

Estimat amic; em va saber molt greu no haver-vos vist abans de marxar. L'exposició que vau organitzar a casa vostra m'ha semblat molt simpàtica i estic molt content d'haver-la fet. No obstant, no em sé explicar com és que la vostra clientela no ha comprat ni un sol quadre.

Heu vist l'«Intran» del darrer diumenge amb la meua caricatura? Queden a casa vostra tres objectes: un amb una pedra suspesa i un os que he donat a Viot, que ha de passar a recollir-la. Pel que fa a les altres dues, em permeto d'oferir-vos-en una, si vos voleu. Escolliu-la, doncs, com mascota i que us faci vendre quadres.<sup>99</sup>

La darrera carta que Miró escriu aquell any 1932 va dirigida a Gasch, i en ella s'hi veu un Miró preocupat per les coses més quotidianes: «la meua mare i la petitona s'em varen posar un poc malaltes, i ara aquesta setmana he estat ocupat per a instal·lar els mobles que ja m'han arribat i per a vigilar els treballs de repassar la calefacció que no volia cremar.»<sup>100</sup> Miró espòs i pare, alliberat del neguit del desig, ha resistit la darrera temptació, aquella que el podia haver tornat a fer patir i que hauria posat en perill aquell estat d'esperit necessari per canviar la vida, transformar el món, i que tenia com a objectiu final, no només alliberar la pintura, sinó també alliberar l'esperit dels homes.<sup>101</sup> Miró, com Rimbaud, també havia inventat per a ell mateix la seva poètica i havia fixat vertígens.<sup>102</sup> Comptava, doncs, amb tot allò après durant tots aquells anys de torbament; els llenguatges, els materials, l'agressivitat, el primitivisme, el mite i l'espiritualitat, elements que s'havien quedat per prosseguir amb noves batalles, –les de la seva pròpia i continua construcció–, però que ara tindrien com a protagonista a un subjecte que entenia l'experiència de la sexualitat com un tot en el qual s'unien el desig, el plaer i l'acte, que d'alguna manera deixava enrere, tant aquell desig que calia

<sup>99</sup>Joan Miró, Joan Miró a Pierre Colle, Barcelona, 25 de desembre de 1932, citat a LBMC, 362. Original en francès: «Mon cher ami: J'ai beaucoup regretté de ne pas vous avoir vu avant mon départ. L'exposition que vous avez organisée chez vous m'a été fort sympathique et je suis très content de l'avoir faite. Je ne peux cependant pas m'expliquer comment se fait-il que votre clientèle n'a pas acheté un seul tableau. / Avez vous lu l'«Intran» de dimanche dernier avec ma caricature? Il reste chez vous trois objets: un avec une pierre suspendue et un os que je l'ai donné à Viot, qui doit passer le prendre. Des autres deux, je me permets de vous offrir un, si cela peut vous faire plaisir. Choisissez-le donc comme mascotte et qu'il vous fasse vendre des tableaux.» Segurament Miró feia referència a la caricatura realitzada per Abin, que va aparèixer en l'article de Tériade del dia 19 de desembre de 1932, que no era diumenge, sinó dilluns. Tériade, «Expositions: Joan Miro (Galerie Pierre Colle, 29, rue Cambacérès)», 9. L'any anterior, en un article també de Tériade a *L'Intransigent*, havia aparegut aquesta mateixa caricatura, vegeu III, cap. 3, nota 61.

<sup>100</sup>Joan Miró, Joan Miró a Sebastià Gasch, [Barcelona, 31 de desembre de 1932], dins *Epistolari*, 492.

<sup>101</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 119. 138.

<sup>102</sup>Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (Brussel·les: Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), 1873), citat a Massot, *Joan Miró*, 245. Rimbaud va escriure a «Délires II: Alchimie du verbe»: «J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert–. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. / Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.» (Vaig inventar el color de les vocals! –A negra, E blanca, I vermella, O blava, U verda–. Vaig reglamentar la forma i el moviment de cada consonant i em vantava d'inventar, amb ritmes instintius, un verb poètic accessible, qualsevol dia, a tots els sentits. / Em servia de la traducció. Al principi va ser un estudi. Jo escrivia silencis, nits, anotava l'inexpressable. Fixava vertígens.) Massot, *Joan Miró*, 245.

### III. L'aphrodisia cosmogònica

erradicar, com aquell desig que calia alliberar. No es tractava de fer desaparèixer el subjecte de desig, sinó de fer de la sexualitat una possibilitat creativa que anés més enllà de la construcció d'ell mateix, i per això aquells éssers híbrids i impossibles que apareixeran cada vegada més en les obres de l'artista, com ara aquells que projectava cap el 1934, per aquell ballet que no es va arribar a fer, i en el qual parlava de dones nues amb barba, d'homes-dones i d'homes de frac i grans pits de dona.<sup>103</sup> O també aquell quadern singular que va realitzar entre 1936 i 1938, que contenia textos poètics, dibuixos i retalls de diari, i que semblava pensat per a publicar com a llibre, on s'hi poden trobar escrits caòtics i espurnejants de prosa poètica, alguns de caire sexual, en què es fa evident la conjunció del «baix» amb l'espiritual<sup>104</sup>

Tot allò ho havia fet possible aquella nova experiència de la sexualitat que era la d'una *aphrodisia* cosmogònica, una experiència que obria la porta a aquella tasca vital que Miró li va explicar a Raillard: «Em fa l'efecte que vam donar a la gent més llibertat. [...] La llibertat de l'esperit, i la llibertat de l'esperit, és clar, obre nous horitzons.»<sup>105</sup> Tal com abans ja havia esmentat en d'altres entrevistes.<sup>106</sup> Una tasca que era aquella de la responsabilitat cívica a la qual va apuntar en aquell discurs a la Universitat de Barcelona, el 2 d'octubre de 1979 quan el van nomenar doctor *honoris causa*, que tenia a veure amb aquella transformació plàstica que comportava la transformació de les idees,<sup>107</sup> i que es produïa a través de la sensació física: «Pel que fa als meus mitjans d'expressió, m'esforço cada vegada més per assolir més claredat, més força, més agressivitat plàstica, en altres paraules, provocar una sensació física immediata, per arribar tot seguit a l'ànima.»<sup>108</sup> Unió, doncs, d'acte, desig i plaer.

<sup>103</sup>MOJM núms. 674-695, 175-181. Algunes d'aquestes anotacions es troben en el quadern FJM 1034-1045 i 3255, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Podria tractar-se del ballet *Ariel*, que Miró havia de fer amb J.V. Foix i el músic Robert Gerhard, però que finalment no es va fer. Joan Miró, Joan Miró a J. V. Foix, Mont-roig, 26 d'agost de 1934, dins *Epistolari*, 525-526, nota 23-24.

<sup>104</sup>Es tracta del quadern FJM 1554-1605 i 4489, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. MOJM núms.727-744, 189-194. Fanés va analitzar aquest quadern a Fèlix Fanés, «Un carnet pour l'évasion? Mots, images, musique (1936-1939)», dins *Painting-Poetry/Peinture-Poésie*, 148-161.

<sup>105</sup>Raillard, *El color dels meus somnis*, 60.

<sup>106</sup>Com per exemple a Lee, «Interview with Miró», 204, o a Rafael Santos Torroella, «Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes», *Correo literario*, 15 de març de 1951, 1, dins *Selected Writings and Interviews*, 226.

<sup>107</sup>Joan Miró, «Responsabilitat cívica de l'artista», discurs amb motiu del seu nomenament com a doctor *honoris causa* per la Universitat de Barcelona, 2 d'octubre de 1979, dins *Joan Miró: 1893-1983*, 480-481; Raillard, *El color dels meus somnis*, 122.

<sup>108</sup>É Tériade, «Émancipation de la peinture», *Minotaure*, núm. 3-4 (desembre 1933): 18, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525973g/f26.item>. Original en francès: «Quant à mes moyens d'expression, je m'efforce d'atteindre de plus en plus le maximum de clarté, de puissance et d'agressivité plastique: c'est-à-dire de provoquer d'abord une sensation physique, pour arriver ensuite à l'âme.»

## Conclusions

---

Després d'estudiar i revisar les principals línies de treball sobre l'artista Joan Miró, es feia evident que calia analitzar-lo des d'una altra perspectiva, la de la sexualitat i el gènere, per arribar a una interpretació més rica de la seva obra i la seva figura. Per portar a terme aquesta nova lectura han sigut fonamentals les teories de Michel Foucault i Judith Butler sobre la sexualitat i el gènere com a construccions històriques. Aquest marc teòric implica l'aplicació d'una metodologia concreta: l'aproximació arqueològica i genealògica. És a dir, el recull, la recuperació i la reordenació del document concret, això és, les dades biogràfiques, les cartes, les lectures, els quaderns de notes, les paraules dites i les mateixes obres per tal de bastir una possible història, discontinua, amb un protagonista indiscutible, Joan Miró, que tracti de copsar la construcció de l'artista com a subjecte de sexualitat i de gènere en el període que va des de l'any 1900 fins al 1932, una època que s'hauria caracteritzat per l'experiència del «neguit del disseny».

Així mateix, el fet que els treballs foucaultians sobre la sexualitat acabessin incorporant una dimensió ètica, –tot fixant-se en les relacions que cadascú establia amb si mateix com a manera de reconèixer-se com a subjecte–, ha fet possible que es consideressin aquests documents de primera mà com a tècniques del jo, és a dir, com a eines per treballar en la construcció de si mateix. És des d'aquesta perspectiva que s'ha considerat la pràctica artística com a element de reflexió i espai de possibilitat de relació amb si mateix, un espai que esdevé fonamental en el procés continu de construcció del propi artista com a subjecte de sexualitat i de gènere, –de la mateixa manera que l'experiència del «neguit del disseny» és fonamental per a l'esdevenir de Miró com a artista–. Vincle directe, doncs, entre l'experiència de Miró com a subjecte de sexualitat i de gènere, i l'experiència de Miró com a artista,

En la primera part de la tesi, aquest vincle s'ha fet evident a través de la interacció entre dues experiències diferents, però connectades, que alhora tenen el seu paral·lelisme en un acostament cada vegada més gran de Miró envers les avantguardes. Una d'aquestes dues experiències és la de la carn cristiana, la vinculada a la confessió, el pecat i a la puresa de l'ànima; l'altra, la de la sexualitat moderna, preocupada pel cos, per la salut, per la vida. Dues experiències que es connecten a través d'aquella necessitat de veritat que Miró atorga des de bon començament al fet artístic, i que és latent ja en els seus primers dibuixos i aquells primers paisatges que dibuixa mentre visita els seus avis.



### Conclusions

Una necessitat de veritat, que Urgell, un dels mestres de l'Escola de la Llotja que més el va influir, acaba de reforçar a través d'aquell procés d'interioritzar i exterioritzar allò que es té davant, i que permet arribar a la veritat d'una altra manera. És a partir d'obres com aquell *Paisatge* de 1908, més sentit que no pas copiat, que Miró comença a entendre les possibilitats de treball amb si mateix que li ofereix la pràctica artística.

A partir de 1911, el paisatge, però, adquireix un altre sentit a través de l'experiència personal de recuperació viscuda a Mont-roig, així com del contacte amb l'Acadèmia Galí i el Cercle de Sant Lluç, indrets on els postulats noucentistes hi tenen molt pes, i en els quals es viu el paisatge com una font de valors espirituals de la raça catalana. El paisatge és salut i vida, el paisatge és també, esperit. Miró, doncs, heroi virtuos i sacrificat, que llegeix, escriu cartes als amics, i pinta paisatges, i també algun cos, com el d'*El pagès*, que fa palès l'encavalcament entre l'experiència de la carn i l'experiència de la sexualitat, així com les dificultats de Miró per interioritzar i exterioritzar aquell cos que apareix mig desdibuixat per les pinzellades gruixudes.

És evident que el pes de l'experiència de la carn és molt gran, tal com certifica aquella por al cos humà que trasllueix en els quaderns de 1915, i que intenta neutralitzar a través d'unes natures mortes violentes molt influïdes per Cézanne, en les quals representa allò pròxim a les persones, com en *El vano vermell* de 1916, una obra que l'apropa d'alguna manera a la seva estimada Lola Anglada, que per a ell és com la Beatriu del Dant. Natures mortes que són *heterotopies*, com en *Nord-Sud* de 1917, en què hi ha reflexió sobre l'après durant les sortides al Paral·lel i el contacte amb les avantguardes. Tot allò li dona més eines a l'hora d'enfrontar-se a la figura humana, tal com es pot veure en aquells retrats dels amics realitzats durant el 1917 i el 1918, en els quals s'hi troba la influència dels fauves i de van Gogh, així com la necessitat de deixar clara la naturalesa d'aquella amistat.

L'any 1917 és l'any del primer *Autoretrat* i del *Nu de la flor i de l'ocell*, primera etapa d'un diàleg que s'estableix entre Miró i els seus nus, que es repetirà el 1919 amb un nou *Autoretrat* i el *Nu del mirall*. El diàleg que s'estableix a través del nus va des de l'acostament espiritualitzat a un acostament en el qual el cos cada vegada és més viu. La raça espiritualitzada dels postulats noucentistes muta en l'actitud procreadora i de deure dels paisatges detallistes de 1918. Una manera de fer que el contacte amb Picasso a París a partir de 1920 fa encara més present, amb obres com *La taula (Natura morta del conill)* de 1921. Però Miró necessita de l'esperit, i és a través de *La*

### Conclusions

*Ferme* que aconseguix reequilibrar el pes de les dues experiències, la de la carn i la de la sexualitat moderna.

Les estades a París, però, donen pas a una nova experiència que es tracta en la segona part de la tesi, en la qual la relació entre la pràctica artística i l'experiència de Miró com a subjecte de sexualitat i de gènere es fa més difícil de copsar per la multiplicitat d'aproximacions i variacions que es produeixen en aquest període. La vivència personal del disseny en un entorn molt diferent al de Barcelona i el contacte amb artistes i poetes que li fan properes noves maneres de fer, fan aflorar en aquest període un qüestionament de la racionalitat i també la necessitat d'inventar-se d'una manera estètica, com a forma de fer front a una realitat que el desafia constantment. El disseny en aquest moment esdevé una manera de conèixer-se; és central, però alhora, també és una font de neguit per aquell Miró que és més de fer les coses «com cal». Així doncs, la reflexió d'aquest moment es produeix a través d'unes obres que desafien la relació directa entre el pensament i el llenguatge, com es pot veure a *La Terre labourée* i *Pastorale*, configurant una mena d'espais híbrids, a vegades més amables i d'altres més subversius i violents, que sovint tenen punts de contacte amb el fet literari, i que expliquen aquella voluntat d'assassinar la pintura manifestada durant aquest període.

La construcció d'un mateix com a obra d'art i les possibilitats del llenguatge pel que fa el desafiament de les formes de coneixement establertes, amplien el marc teòric tot obrint-lo als treballs de Foucault dels anys seixanta sobre literatura, així com a d'altres escrits posteriors sobre la modernitat entesa com a actitud, cosa que explica que en aquest apartat s'hagi fet referència a autors com Baudelaire, el marquès de Sade, Raymond Roussel, Pierre Klossowski, Georges Bataille i Maurice Blanchot. Vet aquí la violència del disseny carnal en obres de 1924, com *La Lampe à pétrole* o *Danseuse espagnole*, que és la de Sade, i que té molt a veure amb Dora Bianka. Com també hi tenen a veure els jocs amb el llenguatge d'aquell Miró enamorat d'una ballarina i transfigurat en pagès de les obres de 1924 i 1925, uns jocs que són també els dels dobles significats de Roussel. Llavors apareixen els fons marrons, les formes blanques, els traços negres com a *La Naissance du monde*, que es vinculen a un disseny freudià, de pulsions, que cal alliberar. És un disseny que interessa molt als surrealistes i que alhora es barreja amb la fascinació per tot allò primitiu. Fins que el trencament amb Bianka el porta a la necessitat d'esborrar-se en els *Paysages imaginaires*, –com farà Blanchot en els seus llibres–, una sèrie, però, que s'acaba contaminant d'aquell «jo altre» de nou enamorat d'una noia que es diu Maria Pilar Tey. Hi ha també la voluntat de fer present el límit, –tal com fa Bataille amb la transgressió–, quan la cosa ja només es pot solucionar amb un combat com

### Conclusions

aquell de les *Danseuses espagnoles*, que busca espantar vells fantasmes. I quan el disgust és gros, – com quan decideix trencar el compromís pocs dies abans de casar-se–, cal fer evident la inexistència dels originals a través de la paròdia i les simulacions, tal com fa Klossowski en la seva literatura contaminada i plena de trampes. És llavors que es fa present aquell Miró més maliciós dels *Intérieurs hollandais* i dels *Portraits imaginaires*. Però aviat les aigües es calmen, –sobretot perquè apareix Pilar Juncosa en la vida de l'artista, i amb ella la possibilitat d'estabilitat–. Miró deixa de banda la pintura i treballa amb els materials més diversos per configurar els seus *Collages* de l'estiu de 1929, un resum de tot allò fet fins aleshores, però també unes obres que són tot un elogi al mal gust.

El casament de Miró l'octubre de 1929 i el naixement de la seva filla Maria Dolors el juliol de 1930, propicien una experiència de la sexualitat ja lliure de qualsevol neguit, que és la que es tracta en la tercera part de la tesi. Aquesta nova experiència es tradueix en una certa desorientació artística al començament, –tal com es pot veure en les pintures d'inicis de 1930–, que ben aviat es reconduïx envers un tractament mitològic de la figura de la dona, ja convertida en deessa procreadora. És a partir d'aquest moment que la dona esdevé un dels temes centrals en l'obra de Miró. També és d'aquest moment l'interès pel món de la família, present en les obres de 1931, que també recull la petjada del mite i de l'origen, com es pot veure en *Homme, femme et enfant*. A Miró només li interessa aquella sexualitat que és un assumpte de déus primitius, que res té a veure amb la vergonya i que alhora afavoreix aquella experiència mística d'unió amb la divinitat, una unió que no és plàcida sinó violenta. Per això la seva reflexió a través de les obres té com a principal protagonista la dona, i també la parella, i està emmarcada en un estat d'esperit idoni per a allò que se li ha de revelar, tal com passa amb aquells objectes que fa durant els estius i que després ensenya als seus amics, abans de presentar-los a les galeries.

La reflexió sobre la sexualitat a través de l'obra artística porta l'artista fins a un misticisme de caire primitiu que li permet recuperar la figura de l'heroi virtuós capaç de superar tota mena de temptacions, com ara la que suposa el possible enamorament d'alguna de les ballarines de *Jeux d'enfants*, –ballet en què l'artista col·labora des de febrer de 1932–, i que troba resposta en unes obres centrades en la parella legítima, com demostren aquells dibuixos en els quals inscriu: «La torture de l'absence», «Amoureux en extase», i «Bonheur conjugal», tot i que també amb un canvi de sintaxi en les petites pintures sobre fusta que havia començat abans de marxar a Montecarlo i que continua en tornar a Catalunya, com en aquella *Flama en l'espai i dona nua*. Última revifada del

### Conclusions

neguit del desig? Es fa difícil de contestar. És cert, però, que a partir d'aquest moment Miró deixa de reflexionar sobre la sexualitat com a un assumpte únicament individual, i la mostra en la seva vessant de condició compartida per tots, de la qual no cal avergonyir-se'n, sempre que aquesta es col·loqui en els entorns de l'origen i la procreació. Miró ha aconseguit desactivar, tant el desig que cal erradicar, com el desig que cal alliberar, i ha bastit una nova experiència en la qual l'acte, el plaer i el desig s'uneixen com en aquella *aphrodisia* dels antics grecs. La seva, però, és una *aphrodisia* cosmogònica, en la qual el primitiu i l'espiritual es barregen a parts iguals, i això permet que en aquell procés de permanent construcció, el subjecte de desig sigui el protagonista d'una sexualitat que ara s'afronta de manera creativa. Vet aquí el que Miró escriu en aquells quaderns de notes de començaments dels anys quaranta: «Pensar que en les races primitives no decadents, el sexe era un signe màgic, del que l'home estava orgullós, lluny del sentiment de vergonya que presenten les races decadents d'avui.»<sup>1</sup>

Així, doncs, les diferents experiències viscudes i tractades en aquesta recerca permeten entendre que segurament és en aquest punt de la seva existència que Miró es sent digne de tirar endavant aquell paper que ha de jugar en la història de l'art, un paper que va més enllà de la disciplina artística, i que esdevé un projecte de caire humà. Totes les vivències prèvies, en les quals el «neguit del desig» ha estat ben present, en aquest moment es reintegren segons unes noves coordenades que permeten entendre millor aquell Miró que escriu en els seus quaderns reflexions sobre ell mateix i sobre la seva obra, tant futura com passada, i també lectures que li han de servir d'inspiració i reflexió. També el Miró que entén la pràctica artística com un jardiner que planta una llavor, – rivalitzant d'aquesta manera amb les seves deesses procreadores–, que està interessat en els místics espanyols, en la música, en la poesia, en Gaudí i en Kant, i que tal com li va dir a Taillandier, té la necessitat de fer-se anònim per reafirmar-se encara més, perquè vol que a través de les seves obres els individus puguin ser més lliures.<sup>2</sup>

D'aquesta manera es veu confirmada la hipòtesi de partida segons la qual es defensava que la pràctica artística era una part essencial per a la construcció de Miró com a subjecte de sexualitat i de gènere, tot posant en el centre un desig que s'entenia des de la seva vessant més problemàtica, pel fet de no estar del tot legitimat segons l'experiència de la carn cristiana, de la qual Miró no se'n va acabar de separar mai. I aquesta confirmació s'ha fet transitant per disciplines que van més enllà de la història de l'art, i que tenen a veure amb uns corrents filosòfics i teòrics que posen en el centre el

<sup>1</sup>FJM 4432, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Malet, *Miró* (1992), 83.

<sup>2</sup>Taillandier, «Je travaille comme un jardinier...», 247-253.

### *Conclusions*

caràcter estratègic dels diferents discursos, alhora que fan visibles les diferents maneres que possibiliten als individus reconèixer-se com a subjectes; ja sigui a través de les relacions que s'estableixen amb si mateix com a subjecte d'acció moral, ja sigui a través dels sabers que situen el subjecte com a origen i destí de tot coneixement, o ja sigui a través d'unes normes i unes pràctiques que tenen a veure amb com els individus es governen els uns als altres. És des d'aquest punt de vista que s'han tractat els discursos mèdics, els discursos feministes, els discursos etnològics i els discursos psicoanalítics que han aparegut en aquesta recerca, també els discursos artístics, tot fent evident que els discursos, segons el seu sentit estratègic, poden actuar en unes direccions que a vegades fins i tot poden ser oposades.

L'art, doncs, s'aborda des d'aquesta perspectiva d'experiència històrica, i per tant, mancada de tota essencialitat. I així, talment com fa Foucault amb experiències com la sexualitat o la folia, també en l'art es pot realitzar una genealogia que mostri com s'ha convertit en una realitat concreta a través d'una sèrie de pràctiques i discursos que l'han aïllat, l'han assenyalat, l'han interpretat i li han donat sentit, creant així la falsa il·lusió que l'art és una invariant històrica i que l'únic que canvia són les diferents formes de tractar-lo. Això implica que, tal com passa amb disciplines com la psicoanàlisi, l'etnologia o el llenguatge, l'art disposi d'un potencial crític molt important a l'hora de tirar endavant aquella tasca que tant fascinava a Foucault, la d'inventar-se i construir-se d'una manera bella com a base d'una moral individual no sustentada en fets religiosos, polítics, ni de qualsevol altra mena. També Miró va dir a Duthuit que calia fer front a qualsevol societat, tant si era burgesa com aristocràtica, si l'objectiu d'aquesta era imposar les seves demandes, i que per això defensaria, costés el que costés, allò que per a ell significava la paraula «llibertat».<sup>3</sup>

D'altra banda, cal dir que aquesta recerca ha aportat nous marcs de contextualització per a treballs previs sobre l'artista, alhora que també per a futurs treballs que explorin qüestions relacionades amb la sexualitat i el gènere. La metodologia arqueològica i genealògica utilitzada, així com el fet d'entendre la pràctica artística com a tecnologia del jo, i relacionada amb un treball ètic sobre un mateix, permeten oferir noves interpretacions i lectures, tant del mateix Miró, com d'altres artistes, no tan segrestades per tòpics universalistes, i en canvi centrades en l'experiència particular de cadascun d'ells. Fins i tot, si això implica qüestionar la història de l'art entesa com una successió de moviments ben delimitats i compartimentats, per tal d'afavorir l'heterogeneïtat, l'aproximació

---

<sup>3</sup>Duthuit, «Où allez-vous Miró?», 150.

### *Conclusions*

inconformista, i el mestissatge interdisciplinari, essent conscients des de bon començament de la impossibilitat de la lectura única.

Abans d'acabar aquesta conclusió, faltaria explicitar, per la seva rellevància, un paral·lelisme inesperat entre l'evolució en la reflexió de Joan Miró a través de la practica artística, –que el va portar d'entendre el gènere i la sexualitat com a qüestions estrictament individuals a considerar-les des de la seva perspectiva de ser compartides per tota la humanitat–, i la manera com Michel Foucault va desenvolupar el seu pensament filosòfic sobre la sexualitat i el desig, que també el va acabar conduint cap a l'ètica. I és que tant l'un com l'altre es van centrar en la voluntat de veritat per tal de donar-se forma, d'acord a una manera de fer que era la d'un procés de crítica i de revisió constant que tenia com a objectiu deixar de ser el que eren per tal d'assolir la llibertat. Ni l'un ni l'altre volien desnaturalitzar el subjecte de desig, però sí utilitzar la sexualitat d'una manera creativa. I així, Miró, aquell home que pretenia no ser Miró sinó anar envers l'anonimat per tal d'afirmar-se encara més, molt abans que Foucault, –que també va defensar el dret a l'anonimat i al pseudònim–, va acabar bastint una ontologia de l'actualitat a través de la reflexió realitzada a partir de les seves obres que mostrava a la humanitat com havia arribat a ser el que era, per tal de poder anar més enllà d'unes veritats i d'uns límits que semblaven inamovibles. L'objectiu s'ho valia, era l'assoliment de la llibertat de l'esperit, per a ell, i per a tots els homes.



## **Menci3 Doctorat Internacional**

---





## 1. Summary

Joan Miró was born in Barcelona on April 20th, 1893, and grew up in a bourgeois environment with well established rules overlooked by institutions such as family, school or the Church. Anything linked to sex is a sin, and it is well known that in order to reach the truth, one must have a pure soul. It is worth noting that in Catalunya, the *dispositif de sexualité*, –that which, according to Foucault, created sexuality itself based on Christian flesh, and that was related to disciplines such as medicine, pedagogy and psychiatry–, is still deeply rooted in the religious fact, and so it is revealed in all discourses; in art, in culture, and in politics. As a child Miró suffocates in an environment as such and looks after a superior experience, almost religious, and so he takes interest in artistic practice understood as a way to get to the truth. This is reflected in his first drawings, dated 1901, professor Civil's lessons at the school and also in the sketchbooks he completed during his visits to his grandparents in Cornudella and Palma. And last but not least, there are those teachers, like Urgell, who reaffirms this will of truth by internalizing and externalizing what he has in front of him. Artistic practice becomes, therefore, a tool to establish a relationship with himself.

His experience with sickness at the age of 18, the contact with the country house in Mont-roig which his parents had just bought, makes landscape the perfect scenario for a virtuous and self-sacrificed hero who is in love with Lola Anglada, like Dante is in love with Beatrice. Those are the days of the Academia Galí and the Cercle de Sant Lluç, environments of the Noucentisme in which landscape is the cradle of the Catalan spiritual values. Miró makes his first friends and adds to that build himself through artistic practice the writing of letters and the reading of authors like Dante or Goethe. But his landscape unlike those represented by Sunyer, does not have flesh, except for the painting *El pagès*, in which the body is vaguely represented.

Around 1915 he started confronting what is essential to sexuality, that is, the body. Young Miró attends nude drawing classes at the Cercle de Sant Lluç, where he fills up sketchbooks which are a reflection on the disturbance caused by having to internalize and externalize the body of the models

he draws. In canvas, though, he devotes to still lifes, a sort of intermediate stage between landscapes and human figures, which shows a progressive approach of Miró to the most avant-garde trends at the moment, Fauvism, Cubism, Futurism. Alongside his friends, he goes out to the Paral·lel where he finds a experience of sex that is totally different from that of the Christian flesh. The overlap of both experiences is thought about in those still lifes, now turned into *heterotopias* or alternative spaces, which prepare the young artist to put into canvas those bodies, that had until then been drawn in sketchbooks, as can be seen in paintings like *Nord-Sud* No more teachers; now it is the time for model painters like that Cézanne who truly inspires him.

His first portraits came in 1917, those of their friends, –Enric C. Ricart, Josep F. Ràfols, Heribert Casany, Ramon Sunyer–, which are characterised by their *fauve* and violent aesthetics and that, at the same time. is a reflection on the disturbance caused by having to represent people of his own gender by thoroughly following that urgellinian internalizing and externalizing process. Friendship cannot be misleading, and that is why Emerson’s vitalism, which Miró can read in essays like “Self-Reliance” and “Friendship”, proves to wipe any shadow of doubt about perversion out. And for still lifes, Cézanne had been the role model, whereas van Gogh, the holy painter, had been for portraits.

Almost simultaneously, the first nude, *El nu de l’ocell i de la flor*, is done on canvas. And his first *Autoretrat*, too. Nudes happen to be the most privileged places for reflection on the relationship between opposite sex individuals as specified in the heterosexual matrix; a space where discourses are defined and kept up on what is normal and what is not when it comes to desire, on what is suitable for each gender, and on what the acceptable uses for the body are, a body that now is penetrated by the *dispositif de sexualité* in an uneven manner. But that *dispositif de sexualité* has been deployed over the alliance system, –which has reproduction as a goal–, with a quite different aim and that causes the destabilization of the intelligibility matrix. This can explain why Miró, in his representation of nudes between 1917 and 1919, went from a spiritualized approach, –*Nu de l’ocell i de la flor*–, to an increasingly more alive nude, –*Nu del mirall*–, in a rather unpleasant process that includes a second *Autoretrat*, and that runs in parallel to feminist discourses which, in turn, must be understood as tactical blocks and power strategies; either by following the very same strategy, –one must only consider the great weight of maternity –, or by using different ones.

After his first individual exhibition at Galeries Dalmau in 1918 already in summer, Miró focuses on landscapes, –like that of *La casa de la palmera*–, using a meticulous classic and avantgarde

### Summary

language which mixes old and new like the poet J. V. Foix used to. A language that has to do with race and that, at the same time, is linked to ancient myths. A racism related to sex and blood, or with the overlap between a system of power based on death and another based on life, a union which is transferred to the Neomalthusian couple, which now has an individual responsibility over their own bodies and over the continuation of the race species. And while Miró had not reached a complete fusion with those nudes, in these detailed canvases it is resolved through the intercourse with landscape, which implies a procreation vision linked to race, since as a duty, it is free from sin and guilt. Landscapes of blood and sex, of academicism and avant-garde, of spirit and flesh.

And it is Picasso himself, who better than anyone else, embodies the genius as well the creative and artistic vitality. Miró, admiring him, begins contacts with Picasso when he travels to Paris in 1920, but Miró, overwhelmed by the Parisian experience, he cannot work again, until he is back to Mont-roig that summer, where he devotes to still lifes like *El cavall, la pipa i la flor*. In these paintings the understanding with Picasso is reflected, but an inner work as well as a more cosmopolitan Miró also emerge. This is the Miró who speaks French and who is closely related to Picasso's circle. After these still lifes, and back to Paris, Miró conveys that reflection to portrait –*Retrat d'una ballarina espanyola*– and figure –*Nu dempeus*– as well, following the same path he used to some years before. That 1921 is also the year of his first exhibition in Paris at La Licorne, and like the exhibition previously done in Barcelona, it was not successful. The artist lives in a hotel and goes to draw nudes at night, although the place where his process of self-construction occurs is in a workshop rented to Gargallo at 45 rue Blomet.

Back to Catalunya, Miró leaves aside that artistic procreation aspect he had thoroughly explored on his first trip to Paris and starts a kind of recovery of a more spiritual aspect, as if he tried to restore balance. *La Ferme* is the return to landscape understood as a kind of spiritual stronghold, but is also a sort of particular Passion which leads to the birth of a new Miró. Chastity is reabsorbed by that fertile land which does not degrade the image of a virtuous being who moves away from that corrupted and cosmopolitan environment which he belongs to as an artist. *La Ferme* has creative potential and spiritual development, and this is why it is so important to Miró, that everybody went to see it in Paris, once finished. Moreover that kind of redemption was positive for him, so the next summer when he is already back in Mont-roig, he delves into that world and begins painting some still lifes, in which there are a lot of references to Picasso, and in which, like the racial element is included like in previous canvases. He also paints the still life, *Fleurs et papillon*, which is a kind of

landscape, where one can find Fra Angelico's Miró, as well as Cézanne, van Gogh and Picasso, with that butterfly that has escaped from the *Nu del mirall* from 1919.

However all this experience of truth games that pivots around flesh and spirituality soon connects with a new reflection by Miró which revolves around the opportunities by language to build a new self. And so, in the summer of 1923 Miró began making a deep change in his artistic language, which, at the same time, is somehow related to what he had done with French, his language as an artist. It is worth mentioning that this is a tough process that sets himself apart from that internalizing and externalizing process as a means to find the truth, linked to a rather romantic way of doing things by which everything came spontaneously, to build up a different way of doing, in which the work of art is the result of a detailed process as it is shown in those preparatory sketches which allowed him a deeper reflection. It is time for works like *La Terre labourée*, *Paysage catalan (Le Chasseur)* and *Pastorale*. Therefore, Miró digs into the path pointed by Baudelaire in the sense of having to make himself up and establishing a new relationship with a reality that does not seek to destroy, but to distort as much as possible. That change is deeply related to the huge influence from the environment of the rue Blomet and the authors they read, who somehow looked for a sort of experience that in bourgeois, rational and urban modernity would have become decadent. It is time to subvert values, to knock structures down and to do it, especially, by means of poetry.

Moreover, this is an environment where carnal desire has a lot of importance as well. That is why Miró, without completely forgetting Cubism, approaches Dada and Picabia since they allow him to work in the environment of a family saturated by sexuality. He also approaches authors like Sade, who are subversive because they are able to make an out of law desire obvious, as well as a kind of goodness which cannot be dissociated neither from the evil nor from the violence of the flesh, while at the same time, they fulfil what Christian pastoral requires, that is, the devising of a detailed discourse about desire. All this is also linked to the fact that Miró has met Dora Bianka and this has led to a collision between how he had understood desire until that very moment, –which, as mentioned above, was a balance between the experience of flesh and sin and the experience of a sexuality linked to procreation and to the Neomalthusian couple –, and the way he experiences desire at that time, a desire that breaks apart from established norms and that is not necessary to be banned anymore. This is why when he comes back to Paris, in the winter of 1924, he starts representing those negative utopias like *La Lampe à pétrole* and *Danseuse espagnole*, which are

### Summary

like battles between good and evil that show the darkness casting doubts on the light, and which are somehow useful to build that Miró who speaks French and desires Dora Bianka.

The artist gets excited with poetic games, he plays with language and gives a lot of meaning to the line, like Klee and Picasso as well, without forgetting Picabia and Dadaism. All of them are artists who he admires. And line is what allows him to break apart from that violence of the flesh. In that sense, Miró's language games are akin to what Raymond Roussel does with double entendres and phonetics associations. Roussel, as Sade and others, is a fictional space creator in whom the rational subject dissolves, and that is fine with him. Moreover, Picasso allows him to keep his manliness and that power with procreative aftertaste in works which are reflections on love and desire is the means by which Miró creates himself as the main character. Miró, the farmer who sometimes morphs into a gentleman and Dora Bianka, the ballerina, fuse into a space out of all norms and violence. That might explain why these works are usually known as "dream paintings".

The contact with the most orthodox Surrealism from 1925, favours Miró's transition from works where elements from those dystopias which are close to Sade and those other spaces of language where Miró creates himself as the subject of a permitted desire mix with other works related to the truly important link in Surrealism between sexuality and desire and Freud's school of thought, especially to anything connected to the subconscious and repression of desire. Miró signs a contract with Jacques Viot, who organizes an exhibition attended by all the surrealists. He starts appearing in their publications as well, and this is how all those black and white spots are explained together with those dark backgrounds and those malicious characters, which now prevail in works, although they are not able to completely erase the line on them. This is because they are the evidence of another crucial connection, that of the primitive as a source of legitimization of what is allowed. We are talking about works like *Le corps de ma brune*, *La Naissance du monde* and *Étoiles en des sexes d'escargot*.

However, far from being erased, the line plays an increasing leading role together with a totemic element linked to the legitimating primitivism. In 1926 Miró moved to the rue Tourlaque, where he found Hans Arp and Max Ernst, whom he will work with in the ballet of *Roméo et Juliet*, which caused great commotion among the surrealists. After some drawings, in which totemic figures and sexual elements predominate Miró starts a series of landscapes that are known as *Paysages imaginaires* again in Mont-roig. His father suddenly dies in between and he then becomes the head

of his family. It is also very likely that he has broken up with Dora Bianka by that time. At that moment the artist presents himself as a mystic and a warrior, directly connecting with that Miró of 1917, and begins to erase himself from the canvases while recovering those horizons painted by Urgell. Miró wants to move away from that subject who desires without guilt and to get rid of everything related to it, by setting up neutral spaces where there is a chance of “an other I”, who is and who is not himself as J. V. Foix did in his *Gertrudis*.

But the Miró who wants to “assassinate painting”, –a process, all be said, started long before 1927 and that should be placed at the time when Miró begins to play with the language–, finds himself in a quandary because he has fallen in love again. The will to keep erasing himself is mixed with the need to think about himself as a subject who desires by means of artistic practice. Therefore, those paintings on unprimed canvases arise implying a different approach to everything related to desire, and that, as the relationship with Maria Pilar Tey becomes more solid, becomes more lyric. This explains the predominance of blue backgrounds, the return of horses from the circus, –now linked to a more Foix-like reading–, and finally the arrival of couples as well as a new set of characters, half sirens and half birds, on immaculate white background canvases. A way of doing synthesized in those drawings Miró makes to illustrate *Il était une petite pie*, a book by Lise Hirtz, with whom Breton is in love. Soon, the series of imaginary landscapes he started the summer before ends now with the presence of a Miró who does not want to erase himself, but who, in a way, has become another person. He has arrived through another path to *La Ferme*, the redemptive work but now, being aware of the impurity of that open space between what he paints and what he thinks, between what he is as an artist and what he is as a man. A way of doing that Maurice Blanchot, the writer, will also explore some years afterwards.

And although Miró’s work receives more trustworthy reviews, he doubts about the path he must follow. Those concerns turn into sickness and a necessity to do a deep work at human level. That collective action, requested by the surrealist group, though, is useless to him as he needs something closer to the inner experience that helps him reveal limits which he had not dared to doubt. And so, those collages known as the *Danseuses espagnoles* became spaces in which he deploys, deepening into a language very close to violent tacticity, what he had been doing up until that moment. There is the neutral and what is outside; there are double entendres as well and there is, above all, a violent and tragical battle with the *danseuse* as the maximal representation of sexuality and desire, as a personification of Dora Bianka, however, whom he needs to «murder» somehow. It is worth

### Summary

noting that the way of doing, both in those works and in the drawings he makes between March and May 1928, is very close to that of Bataille, who also looks for the way to unravel the experience of the limit, –making it present while it is broken, breaking it while it is made present–, somehow linked to a kind of eroticism and holiness, which even surpassed sexuality understood as a modern experience with very little in common with that unbreakable link between desire and love proclaimed by Breton. Miró wants to transgress and to make present, to make present and to transgress that limit that connects with the inner world and the physical presence of the body and the base.

In May 1928 a successful Miró exhibition was held at the Galerie Bernheim. Critics refer to it in terms that mix magic, Surrealism, primitive ages, mysticism and asceticism. The artist travels to Belgium and The Netherlands, visits museums and buys postcards of the Flemish masters. The plan was to get married when he came back, but a few days before the wedding, the engagement with Maria Pilar Tey was broken and Miró went to Madrid where he took the chance to admire paintings by Goya, El Greco and Velázquez. The success achieved in the exhibition came with interviews like the ones done by Francesc Trabal for *La Publicitat* or that other for *La Gaceta Literaria* from Madrid. In those interviews, the artist reveals that painting has to be the expression of the spirit, while at the same time, he stands for revolution against what is permanent and that includes destabilizing his French self. Goya, whose centenary was being celebrated at that time, is of special interest to Miró since with Bataille's way of experiencing the limit a world of monsters that the reason also wants hidden arises. It is a world of simulations, of deceiving, of copies with no originals. A world that Miró, –as Pierre Klossowski does in his literary works by means of traps–, makes obvious in works like the *Intérieurs hollandais*, which are connected to previous works like *Carnaval d'Arlequin*, *La Terre labourée* and *La Ferme* that are made with extreme humility. Eventually, Miró devotes himself to those simulations that take over the copy of a non-existent original as in that sexuality which links itself to truth and identity. Miró goes back and forth from what he has done until that moment while he realizes that everything is a copy and that no original related to him as a subject who desires has ever existed.

After that disappointment, Miró starts in 1929 another drawing unrelated to everything he has lately been doing and which, by contrast, reminds quite a lot of that in-love Miró from 1927. Simultaneously, his success as an artist grows with the time and more articles are written. He also exhibits individually in Belgium and more and more people want to write about him. Breton wants



to control his group tightly and demands proof of commitment to that collective action requested by the Communist party. Miró neither agrees nor rejects, but holds on to an individuality which is troubleless for the dissident surrealists of *Documents*. Meanwhile, he introduces Dalí in Paris and keeps working on the projects he had explained to Loeb and Gaffé. This is the moment of the *Portraits imaginaires* which, as a project devised at a different moment in time, has the seed of trap and simulation. Nevertheless, these works are not proofed against the specific moment, as it had already happened with those *Paysages imaginaires*, which had also been done in two different moments. But then again, fate has another surprise ready for the artist. Miró goes to Palma to attend his cousin's wedding and there he finds his cousin Pilar. With a little help from his family, all be said. Miró falls in love again, makes drawings like that on January, and the world of traps becomes too heavy for him because, in the end, it is him living his break up with Maria Pilar Tey. He needs new elements and now, machines turn unto people as in *Portrait de la Reine Louise de Prusse*. He gets trapped by those women in *mantellina* and fatal eyes and establishes a death battle against the world of vice represented by that lover of Rafael called *La Fornarina*. Miró follows the «nakedly» path sparkled by the experiences of the limit that reconnected him to an inner world now much more unstable, –and by chance, with a way of doing by which the outside world is filtered through his inner world–, and especially, to the materiality of a body which is more and more present.

That summer Miró asks Pilar Juncosa to marry him and starts working with those *Collages* that he had projected the summer before and that are closely related to the *Danseuses espagnoles*. If the *Intérieurs hollandais* and the *Portraits imaginaires* series made the body very present, in those collages Miró puts the stress on the inner world by means of an ugliness which easily connect to the primitive, keeping that kind of equilibriums which he had kept in the past. Nevertheless, these works must be understood as a summary of the different approaches he had previously taken as a subject of an allowed desire that was not linked to procreation and marriage. A subject, though, that starting from now, once married to Pilar Juncosa, would continue to build without the uneasiness of desire. It is time to close the circle.

Finding himself in front of a new experience of sexuality, in which everything is legitimate, makes that close-to-desire uneasiness go away although in the beginning there is a certain confusion due to past ways of confronting desire, that are now related to a married Miró who is about to become father. After some paintings which remind of some 1927 works, Miró, in January 1930, started a series of six canvases, –among them *La Magie de la couleur*–, that make this confusion obvious.

### Summary

However this confusion soon disappears in those drawings made in summer that are deeply connected to the essays Bataille writes on the body and the base as well as to the primitive and to the holy. And it is this way that the figure of the primitive goddess arises in Miró's work, a figure that fuses the experience of procreation, the primitive, the violent and the transcendental. Elements which are also present in those first constructions in which there appears a revelation that is not looked for, but directly found. However, it should also be considered that all that violence and aggressiveness could be related to the fact that Miró, who had been procreating for years through his works, could be seeing himself somehow replaced by those ferocious goddesses much more capable than him to conceive.

After those drawings and first constructions in the beginning of 1931, Miró paints some canvases, like *Tête de petite fille* and *Homme, femme et enfant*, where he thinks of himself as a married man and as a father to a young child, and that, at the same time, is related to the drawings he had made the previous summer and fall. He also makes constructions in which the theme of partners is also addressed while keeping, both in the canvases and in the objects, the aggressive tone. Miró is happy with what he is becoming and he recommends Ràfols to keep his letters. He has distanced from the more wicked and vicious parts of the *dispositif de sexualité*, and has found support in that very alliance system on which that *dispositif* had been deployed. In turn, all this keeps him away from Surrealism while allows him to be closer to that spiritual and linked to purity approach, which is pointed out by critics, a way of doing that also allows him to keep the manliness of a procreative supermale, as it can be seen in his *Personnage (au parapluie)*.

In the summer of 1931, and after the Second Republic had been founded in Catalunya, –a historical moment in which women gain rights and liberties–, Miró is in Mont-roig where he follows a similar way of working than that of last summer. He makes paintings on Ingres paper, where women have the leading role, mainly, and also some object-paintings which have the couple as a main subject. It is worth noting that the language of paintings on Ingres paper resumes what he had already practised in some works he made before leaving Paris: a language much closer to abstraction that subtracts materiality to women's body and their motherhood condition while keeping the aggressive and violent tone which shares with other object-paintings. He starts to move towards his paintings that emphasis in the fact of finding but not searching, which he had already used in the constructions and objects. Healthy body and purity of soul are combined when making those works while using different formats and materials. Works by means of which Miró reflects on women,

family and couple in a way far from that perversion and collective passion of those objects made by surrealists, which are, in turn, close to a mystics of femininity where men and women, as male and female, are in contact with the origin of life. A mystics of femininity in which women are seen essentially as sexual beings.

In 1932, Miró did not go back to Paris due to the crisis, and stayed in Barcelona in the flat where he was born in. There, he keeps thinking about women working on small pieces of wood. Different types of women multiply; long bodies, voluptuous bodies, small heads, bean-like heads, thread-like forms, etc. This reflection, though, is interrupted by a proposal made from the Ballets Russes to participate in the ballet *Jeux d'enfants*, a proposal that is closely related to the exhibition of his last object-paintings in Paris. Miró leaves for Montecarlo to work on the scenery and the wardrobe and there, he finds some real ballerinas which are quite different from those he fought against some years before. The artist faces that project with a huge fightful and vigorous spirit; a way of doing that is related, at the same time, to a renewed interest in Barcelona and a deep contempt for the French mundane. Miró has been tempted but comes out victorious and retakes everything he had explored during the creation of the ballet. He resumes his reflections on women, couple and family in order to deactivate the association with a non-legitimate desire as can be seen in paintings on wood retaken during that summer such as *Flama en l'espai i dona nu*, which will be admired, together with the objects, in his first exhibition set up in ADLAN just before they are exhibited in Paris.

Miró has been able to reconcile flesh and spirit through that primitivism that links to an experience in which acts, desire and pleasure mix from a perspective close to gods, setting up a cosmogonical *aphrodisia* which disables everything in modern sexuality, specifically things related to vice and perversion, and that allows moving those sexual beings he paints and draws to timeless scenarios. It is in that way, by means of a process of reflection on a subject of desire which does not have neither its eradication nor its freedom problem anymore that Miró can concentrate on the possibilities of sexuality from a creative point of view that, in turn, links to a task of responsibility for mankind, that is, to offer people the chance of being more free while he keeps working on that endless task that is to build himself as a work of art.

## 2. Conclusion

After doing a literary review process of the main studies on Joan Miró, it is obvious that it was necessary to analyse him from another point of view, that of sexuality and gender, in order to attain a wider interpretation of him and his work. Theories on sexuality and gender developed by Michel Foucault and Judith Butler that present these terms as historical constructions have been fundamental to carry out this new approach. This theoretical framework implies the use of a specific methodology; an archaeological and genealogical approach which involves the gathering and reorganization of the specific document, that is, biographical information, letters, readings, notebooks, spoken words as well as works of art. The main goal is to build a plausible and discontinuous story with an indisputable main character, Joan Miró, that tries to grasp the artist's endless process of being a subject of sexuality and gender, specifically from 1900 to 1932, a period that would be characterised by the "uneasiness of desire" experience.

Moreover, the fact that Foucault's works on sexuality turned to ethics through that relationship that each individual established with himself as a way of being a subject has made possible to consider these first-hand documents as technologies of the self, that is, as techniques used to work in the construction of the self. In that sense, artistic practice becomes an element of reflection and a relationship of the space with the self, which might have been essential in that continual building process of the artist himself as a subject of sexuality and gender, –in the same way the "uneasiness of desire" experience might have been essential in the process of Miró's being as an artist–. Close link, then, between the experience of Miró as a subject of sexuality and gender and the experience of Miró as an artist.

In the first part of this doctoral thesis, this link has been made clear through the constant interaction between two different but connected experiences, which simultaneously have their parallelism on an increasing approach of Miró to the avant-garde. One of those experiences is that of the Christian flesh, linked to confession, sin and the purity of the soul; the other, that of modern sexuality, concerned with the body, health and life. Two experiences, that are connected through that need of

truth that Miró grants, right from the beginning, to artistic practice and that is already latent in his first drawings and those first landscapes he drew while visiting his grandparents. A need of truth, that Urgell, one of the teachers at the Escola de la Llotja who has strongly influenced the artist, reinforces through that process of internalizing and externalizing the things that one has in front that leads to the truth in a quite different way. It is from works like that *Paisatge* from 1908, more felt than copied, that Miró begins to understand the possibilities of the artistic practice as a way of working on himself.

From 1911, landscape take on a new meaning due to the personal experience linked to the recovery of a disease he went through while living in Mont-roig and the contact with the Acadèmia Galí as well as the Cercle de Sant Lluç, places where the postulates of Noucentism are quite relevant, like those that consider landscape as a source of spiritual values of the Catalan race. Therefore, landscape is health, life, and spirit as well. Miró, then, becomes a selfless and virtuous hero, who reads, writes letters to his friends and paints landscapes and some bodies as well, like *El pagès*, which reflects Miró's difficulties to internalize and externalize that body which appears blurred by his vigorous brush-strokes.

It is clear that the importance of the experience of the flesh is truly profound, as verified by the fear of human body that is revealed in his sketches from 1915, which he attempts to neutralize by means of violent still lifes highly-influenced by Cézanne, in which he paints those kind of things that are closer to people, as it can be seen in works like *El vano vermell* dated 1916, a painting that somehow approaches him to his beloved Lola Anglada, who is a sort of Beatrice's Dante. Still lifes that are *heterotopias*, like in *Nord-Sud* dated 1917, where he reflects on what he has learnt by walking around the Paral·lel and his contact with the Avant-garde as well. All those things equip him with new ways to confront the human figure, as it can be seen in the portraits of his friends, which he paints between 1917 and 1918, and which show the influence of Fauvism and van Gogh as well as the need of making the real nature of that friendship clear.

In 1917 he paints his first self-portrait, *Autoretrat* and his first nude, *Nu de la flor i de l'ocell* as well. First stage of a conversation between Miró and his nudes, that will be repeated in 1919 with a new *Autoretrat* and the *Nu del mirall*. A conversation that, in the case of the nudes, goes from a spiritualized approach to another in which the body is closer to life. That kind of spiritualized race that is pointed from the postulates of Noucentisme morphed into a new procreating attitude of duty

### Conclusion

linked with race that can be seen in the meticulous landscapes from 1918 and also in the paintings Miró will do once he is back from his first trip to Paris, where he met Picasso, who strongly influenced him, as it can be seen in *La taula (Natura morta del conill)* from 1921. But Miró needs spirituality, and it is by painting *La Ferme* that he is able to achieve a kind of equilibrium between the two experiences, that of the flesh and that of modern sexuality.

His stays in Paris give birth to a new experience that is the one on which the second part of the thesis is based. Now, the relationship between artistic practice and Miró's experience as a subject of sexuality and gender is more difficult to grasp, due to the multiple approaches and variations that take place in this period. His particular experience of desire in a very different environment from that of Barcelona and the contact with artists and poets that introduced him to new ways of doing linked this period with a critical approach to rationality as well as with a need to invent himself as a way to confront a reality that constantly defies him. Desire becomes a way to get to know himself; it plays a central role, but at the same time, it is a source of uneasiness for Miró, who prefers doing things "properly". This is why the reflection is done through works, which in a sense, defy the close link between thought and language, as it can be seen in works like *La Terre labourée* and *Pastorale*, by setting up some kind of hybrid spaces, sometimes friendly and sometimes more subversive and violent, that often have points in common with literature and that, at the same time, explain that will to assassinate painting expressed by the artist in those years.

Building oneself as a work of art, together with the possibilities that language offers to defy established systems of thought, broaden the theoretical framework of this research by incorporating works on literature Foucault did in the sixties as well as other essays he devoted to modernity as an attitude. This explains the presence of authors like Baudelaire, the marquis of Sade, Raymond Roussel, Pierre Klossowski, Georges Bataille and Maurice Blanchot in this part of the thesis. They have proved to be useful to grasp the violence of Sade's carnal desire in the works from 1924, like *La Lampe à pétrole* or *Danseuse espagnole*, closely related to Dora Bianka as it is also related to those plays with language of a Miró in love with a ballerina and transfigured into a farmer in the works from 1924 and 1925, plays which are Roussel's plays with double entendres as well. And then, dark backgrounds, white forms, and black lines appear as in *La Naissance du monde*, which are related to a Freudian and drive oriented desire that has to be liberated. This is a desire that is of great interest for the Surrealists and that, at the same time, mixes with the fascination for the primitive, until the break up with Bianka leads him to the need to erase himself in the *Paysages*

*imaginaires*, –as Blanchot will eventually do in his literature–, a series of landscapes that will end contaminated by that other “I” who is in love again with a girl called Maria Pilar Tey. There is also the will to show the limit, –as Bataille does with transgression–, when everything can be solved but with a fight like the one on the *Danseuses espagnoles*, whose aim is to get rid of old ghosts. And when there is great annoyance, –as when he decides to break the engagement a few days before the wedding–, it is necessary to evince the non-existence of originals by parody and simulations, as Klossowski in his contaminated and full-of-rushes literature. It is then when a more malicious Miró appears, as in the *Intérieurs hollandais* and the *Portraits imaginaires*. And when everything begins going well again, –mainly because Pilar Juncosa appears in his life, and with her, the possibility of stability–, Miró puts painting aside and begins to work with the most diverse materials in order to construct his *Collages* from the summer of 1929, a summary of everything done until then but also works which are a praise of bad taste.

Miró’s marriage in October of 1929 and the birth of his daughter Maria Dolors in July 1930 foster an experience of sexuality free from worries, which is addressed in the third part of the thesis. In the beginning, this new experience causes a certain disorientation to the artist, –as it can be seen in the paintings from the beginning of 1930–, which is very soon replaced by a mythological treatment of women’s figure, now turned into a procreative goddess. It is right from now that woman becomes one of the key themes in Miró’s oeuvre. This is also a time when he is interested in family, a theme that is very present in the works from 1931 and which also includes the footprint of myth and origin, as it can be seen in *Homme, femme et enfant*. Miró is only interested in that kind of sexuality that is a matter of primitive gods, unrelated to shyness and that, at the same time, encourages that mystic experience of union with the divine; a union that is not quiet but violent. This is why his reflection through these works has women as a main character and partners as well, and it is framed by an ideal spiritual state for what is about to be revealed to him, as it happens with those objects he makes in the summers to be shown privately to his friends afterwards, right before he exhibits them in galleries.

The fact of reflecting on sexuality by means of artistic practice brings him to a primitive mysticism that allows him to regain the figure of a virtuous hero who is able to overcome any temptation, like that of falling in love with one of the ballerinas in *Jeux d’enfants*, –the artist had been collaborating since February 1932–, which is answered by some works focused on legitimate partners, as it can be seen in those drawings where he writes sentences like “La torture de l’absence”, “Amoureux en

### Conclusion

extase”, and “Bonheur conjugal”, but also in the syntactical change he makes in those small works on wood he had begun just before going to Montecarlo, which the artist retakes when he returns to Catalunya, as it can be seen in *Flama en l'espai i dona nua*. Last reawakening of desire uneasiness? It is difficult to say. What is undeniably true is that from that moment on, Miró leaves thoughts on sexuality as an strictly individual matter behind and shows it as a question of shared nature for everybody, something one should not be ashamed of as long as it is connected to origin and procreation. Miró has deactivated both the desire that should be eradicated and the desire that should be freed and has built a new experience in which acts, pleasure and desire fuse as in that *aphrodisia* of ancient Greeks. Nevertheless his *aphrosidia* is cosmogonical and thus, the primitive and the spiritual mix equally, allowing, in his endless process of self-construction, the subject of desire to be the main character of a sexuality that from now on is mainly creative. Here, the words Miró wrote on those sketchbooks in the early forties: “Thinking that in non-declining primitive races sex was a magic sign, which men were proud of, far from shyness that today’s declining races resent.”<sup>1</sup>

So, the different experiences lived and dealt with analysed in this research, allow us to understand that it is highly likely Miró feels worthy to play the role he is meant to play in the history of art. A role that goes beyond artistic discipline to become a human-related project. All those past life lessons in which desire uneasiness has been present, are now being reintegrated according to new coordinates that allows to better understand the Miró who writes reflections on himself as well as on his past and future work in his notebooks together with the readings that became a source of inspiration and thought. Also that Miró who understands artistic practice as a gardener who planted a seed, –rivalling somehow with his procreation goddesses–, and who is interested in Spanish mystics, music, poetry, Gaudí and Kant and who, as he said to Taillandier, wanted to be anonymous in order to empower himself even more, since he wants people to become more free by means of his work.<sup>2</sup>

Thus, it has been confirmed the starting hypothesis by which it was defended that artistic practice was an essential part for Miró’s construction as a subject of sexuality and gender by means of underlining desire on its most problematic side as it was not legitimated according to Christian

---

<sup>1</sup>FJM 4432, Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Original in Catalan: «Pensar que en les races primitives no decadents, el sexe era un signe màgic, del que l'home estava orgullós, lluny del sentiment de vergonya que presenten les races decadents d'avui.» Malet, *Miró* (1992), 83.

<sup>2</sup>Taillandier, “Je travaille comme un jardinier...,” 247-253.



flesh, from which Miró would have never truly moved away. And it has been confirmed by using some disciplines that go beyond history of art, and that are related to theoretical and philosophical trends which underline the strategical features of discourses while showing the several ways by which individuals can recognise themselves as subjects, whether it be the relationship one has with oneself as a subject of ethics, sciences that put subjects in the origin and destination of all knowledge or a set of norms and practices that are related to how individuals do rule themselves. It is from this very perspective that the medical, feminist, ethnological and psychoanalytical discourses have been presented in this research, but also artistic discourses, in order to show how discourses can sometimes act in what might seem to be opposite directions

Art is also dealt from this approach of historical experience and so, stripped of all essentiality. Therefore, just like Foucault did with sexuality and madness experiences, a genealogy of art can also be done to show how it turned into a specific reality through a series of practices and discourses which have isolated it, have pointed at it, have interpreted it and have given some sense to it, creating the false illusion that art is an historic invariant and that it is only the ways to deal with it that have changed. So art, like psychoanalysis, ethnology or language, is a powerful tool for critical thinking when it comes to tackle that task which fascinated Foucault, that is, to invent and to build oneself in a beautiful way as the foundation of an individual morals not based on religion, politics or any other kind of system. Not far from Foucault was Miró when he said to Duthuit that one ought to resist society, whether bourgeois or aristocratic, if its aim was to impose its demands and so, he would defend what the word “freedom” meant to him whatever it took.<sup>3</sup>

Furthermore, this research has provided past and future studies on the artist that explore questions related to sexuality and gender, with new context frameworks. The archaeological and genealogical methodology used in this research, and the fact of understanding artistic practice as a technology of the self, closely related to an ethical work on oneself, allow for offering new approaches both to Miró and other artists, which are not so kidnapped by universalist clichés, but focused on the specific experience of each of them. Even if it implies suspecting of history of art understood as a series of well-defined and compartmentalized movements to favour heterogeneity, non-conformist approximation and interdisciplinary mixing; acknowledging right from the beginning that a single-view reading is not possible.

---

<sup>3</sup>Duthuit, “Où allez-vous Miró?,” 150.

### *Conclusion*

But before closing this conclusion, and due to its relevance, it must be pointed out an unexpected parallelism between the evolution in Joan Miró's thought in terms of artistic practice, –which moved him further away from considering sexuality and gender only as private matters to regard them as something shared by all humans–, and the way how Michel Foucault developed his philosophical thinking on sexuality and desire, which also led him to ethics. And the fact is that both of them were focused on the will of truth to shape them out on account of a way of doing that involved a process of critical thinking and constant revision to stop being what they were in order to become free. Neither of them wanted to alter the subject of desire, but they wanted to use sexuality in a creative way. And so, Miró, that man who wanted to not be Miró, but to look for anonymity to become even more empowered, long before Foucault, –who defended the right to anonymity and to use pseudonyms as well–, by the process of reflection he made through his works, ended up building an ontology of his present which showed mankind how it had become that way in order to be able to go beyond a set of truths and limits which looked unmovable. The goal was well worth and so it was reaching spiritual freedom for himself, and for all mankind.



## Bibliografia

---

Abeijón, Matías. «Experiencia, tragedia y transgresión en Michel Foucault y Georges Bataille». *Factótum*, núm. 19 (2018): 109-120.

Acoca, Miguel. «The Miró Fire at 85». *Washington Post*, 17 d'abril de 1978.

Ades, Dawn. «Surrealism, Male-Female». Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 171-201. Londres: Tate, 2001.

Aguilar, Màrius [*Paradox*]. «Les dones». *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de gener de 1918.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1207723](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207723).

Aguiló Victory, Magdalena. «La dona en veu pròpia». Dins *Evocació de la imatge femenina*, dirigit per Magdalena Aguiló Victory, 13-31. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2009.

Aguiló Victory, Magdalena, dir. *Joan Miró: Evocació de la imatge femenina*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2009.

Ajuntament d'Arenys de Mar, ed. *Vestits per a l'ocasió: La indumentària en els ritus de pas*. Arenys de Mar: Ajuntament d'Arenys de Mar, 2016.

Alcoberro, Ramon. «Els filòsofs de la sospita». Dins *Filosofia I*, compilat per Ramon Alcoberro. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 1998.

Alcoberro, Ramon. «Friedrich Nietzsche (1844-1900): Una introducció». Dins *Filosofia I*, compilat per Ramon Alcoberro. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 1998.

Allighieri [sic], Dant. *La Vida Nova*. Traduït per Manuel Montoliu. Biblioteca popular de «L'Avenç» 10. Barcelona: L'Avenç, 1903.

Altaió, Vicenç. *Antonin Artaud*. Bèstia confinada 18. Barcelona: Edicions Poncianes, 2020.

Altaió, Vicenç. *Miró i els poetes catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2016.

Alvarez, Raquel. «Medicina y moral sexual en la España de preguerra». *Asclepio* 42, núm. 2 (1990): 201-210.

Álvarez, Raquel. «Publicaciones sobre sexualidad en la España del primer tercio del siglo XX: Entre la medicina y la pornografía». *Hispania*, núm. 218 (2004): 947-960.

#### Bibliografia

L'Amic de les arts. «Poetes francesos superrealistes: Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 10 (31 de gener de 1927): 4. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002243](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002243).

Amón, Santiago. «Tres horas con Joan Miró». *El País Semanal*, núm. 62 (18 de juny de 1978): 614-619. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 297-301. Boston: Da Capo Press, 1992.

Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes: Poemes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. 3<sup>a</sup>.ed. París: Gallimard, 1925.

Apollinaire, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant*. París: Daniel-Henry Kahnweiler, 1909.

Apollinaire, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant; Édition nouvelle illustrée de reproductions des bois gravés pour l'édition originale par André Derain*. París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.

Apollinaire, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias: Drame surréaliste en deux actes et un prologue*. París: Sic, 1918.

Apollinaire, Guillaume. *Le Poète assassiné*. París: L'Édition, 1916.

Aragay, Josep. *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1916.

Aragon, Louis. «Barcelona à l'aube». *Les Lettres françaises*, 11 de juny 1969.

Aragon, Louis. *Le Libertinage*. París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.

Aragon, Louis. «Moi l'abeille j'étais chevelure». *La Révolution surréaliste*, núm. 8 (1 de desembre de 1926): 4-7. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845125r/f6.item>.

Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1926.

Aragon, Louis. *La Peinture au défi*. París: José Corti, 1930.

Aragon, Louis i André Breton. «Le cinquantenaire de l'hystérie». *La Révolution surréaliste*, núm. 11 (15 de març de 1928): 20-22. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845163f/f24.item>.

Aragon, Louis i André Breton. «Protéstation». *La Revolution surréaliste*, núm. 7 (15 de juny de 1926): 31. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845116s/f33.item>.

### Bibliografia

Aragon, Louis, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret i Pierre Unik. *Au grand jour*. París: Éditions surréalistes, 1927.

Arco, Manuel del. «Frente a la fama. La gente conocida vista por Del Arco. Joan Miró». *Destino*, núm. 702 (20 de gener de 1951): 6-7.

Ariño, Beatriz i Rosa Alcántara. *Joan Miró, el pintor poeta*. Emès el 21 de desembre del 2008 en el programa *Informe Semanal* de TV1. Vídeo, 11:41. <https://www.rtve.es/play/videos/informe-semanal/informe-semanal-joan-miro-pintor-poeta/365593/>.

Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski*. París: Éditions du Seuil, 1990.

Arquimbau, Rosa Maria. «La por al divorci». *La Rambla*, 7 de setembre de 1931. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 4. Barcelona: Edicions 62, 2020.

The Art News. «Joan Miró: Pierre Matisse Gallery». *The Art News* 31, núm. 6 (5 de novembre de 1932): 6.

Artaud, Antonin. *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*. París, 1927.

Ball, Benjamin. *La Folie érotique*. París: Librairie J.-B. Baillière et Fils, 1893.

Balsach, Maria Josep. «L'atzur i les arrels noucentistes de Joan Miró». Dins *La imaginació noucentista*, editat per Antoni Marí, 257-267. Barcelona: Angle Editorial, 2009.

Balsach, Maria Josep. «Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu "Cortège des obsessions"». Dins *Joan Miró, desfilada d'obsessions*, dirigit per Carme Escudero i Teresa Montaner, 78-91. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001.

Balsach, Maria Josep. *Joan Miró: Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2007.

Barr, Alfred H., ed. *Fantastic Art Dada Surrealism*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1936.

Bataille, Georges. *L'Abbé C*. París: Éditions de Minuit, 1950.

Bataille, Georges. *L'Anus solaire: illustré de pointes seches par André Masson*. París: Éditions de la Galerie Simon, 1931.

Bataille, Georges. «L'Art primitif». *Documents* 2. núm. 7 (1930): 389-397.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f486.item>,

Bibliografia

- Bataille, Georges. «Le Bas matérialisme et la gnose». *Documents* 2, núm. 1 (1930): 1-8.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f18.item>.
- Bataille, Georges. *Le Bleu du ciel*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1957
- Bataille, Georges. *Le Coupable suivie de L'Alleluiah*. París: Gallimard, 1944.
- Bataille, Georges. «Dictionnaire critique: Informe». *Documents*, núm. 7 (desembre 1929), 382.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.item>.
- Bataille, Georges. «Dictionnaire critique: Matérialisme». *Documents*, núm. 3 (juny 1929): 170,  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f233.item>.
- Bataille, Georges. «Dictionnaire critique: Œil». *Documents*, núm. 4 (setembre 1929): 215-218.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f294.item>.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. París: Les Éditions de Minuit, 1957.
- Bataille, Georges. «Figure humaine». *Documents*, núm. 4 (setembre 1929): 194-200.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f273.item>.
- Bataille, Geroges. «Le Gros Orteil». *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 297-302.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f408.item>.
- Bataille, Georges [Lord Auch], *Histoire de l'œil*. [París]: [René Bonnel], 1928.
- Bataille, Georges. *Histoire de l'œil*. París: Gallimard, 2003.
- Bataille, Georges. «Joan Miró: Peintures récentes». *Documents* 2, núm. 7 (1930): 398-403.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f496.item>.
- Bataille, Georges. «Le Langage des fleurs». *Documents*, núm. 3 (juny 1929): 160-164.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f223.item>.
- Bataille, Georges. *Les Larmes d'Éros*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- Bataille, Georges. «La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh». *Documents* 2, núm. 8, (1930): 11-20. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f560.item>.
- Bataille, Georges. «Non-savoir, rire et larmes». Dins *Œuvres complètes*. Vol 8, editat per Thadée Klossowski. 214-233. París: Gallimard, 1976.
- Bataille, Georges. *Œuvres complètes*. 12 vols. París: Gallimard, 1970-1988.

## Bibliografia

- Bataille, Georges. *La Part maudite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1949.
- Bataille, Georges. *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*. Ginebra: Skyra, 1955.
- Bataille, Georges. «Le Sacré». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (1939): 47-50.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9795254s/f65>.
- Bataille, Georges. «Soleil pourri». *Documents 2*, núm. 3 (1930): 173-174.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f218.item>.
- Bataille, Georges. *La Somme athéologique II*. Vol. 6 d'*Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973.
- Bataille, Georges. «La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels)». Dans *Œuvres complètes*. Vol 2, *Écrits posthumes (1922-1940)*, editat per Denis Hollier. 54-69. Paris: Gallimard, 1970.
- Baudelaire, Charles. *L'Art romantique*. Vol. 3 d'*Œuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy, 1925.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Vol. 2 d'*Œuvres complètes*. Paris, Calmann-Lévy, 1927.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Vol. 1 d'*Œuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy, s.d.
- Baudelaire, Charles. «De l'héroïsme de la vie moderne». Dans *Salon de 1846*, per Charles Baudelaire, 125-130. Paris: Michel Lévy Frères, 1846.
- Baudelaire, Charles. *Journaux intimes fusées, mon coeur mis a nu*. Paris: G. Crès et Cie., 1920.
- Baudelaire, Charles. «Le Peintre de la vie moderne». *Le Figaro*, 26 i 29 de novembre, i 30 de desembre de 1863.
- Baudelaire, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits, 2010. Kindle.
- Baumann, Hermann. «Bénin». *Cahiers d'art*, núm. 3-5 (1932): 197-203.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/f223.item>.
- Beaucamp, Maxime. «Georges Bataille: Acéphale et la question de la transgression». *Klesis: Revue philosophique*, núm. 22 (2012): 61-74.
- Beaumelle, Agnès de la. «Le défi des X, en exergue». Dans *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle, 19-29. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.



## Bibliografia

Beaumelle, Agnès de la, dir. *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

Becker, Annette. «Le poète assassiné: Apollinaire entre blessure et fiction». Dins *La Grande Guerre. un siècle de fictions romanesques*, dirigit per Pierre Schoentjes. Ginebra: Droz, 2008.

Benet, Rafael [*Baiarola*]. «Crònica». *El Dia*, 12 d'agost de 1918.

Benet, Rafael. «Després del Saló de Tardor i de la inaugural de can Dalmau". *La Veu de Catalunya*, 11 de novembre de 1928. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1263593](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1263593).

Benet, Rafael. «L'exposició d'Art Francès a can Dalmau». *La Revista*, núm. 125 (1 de desembre de 1920): 339. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1352343](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1352343),

Benet, Rafael [*Baiarola*]. «La Internacional». *La Veu de Catalunya*, 4 d'octubre de 1929. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264709](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264709).

Benet, Rafael. «Joan Miró». *La Veu de Catalunya*, 12 d'agost de 1928. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1263281](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1263281).

Benet, Rafael [*Baiarola*]. «Pessebres». *La Veu de Catalunya*, 30 de desembre de 1929. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265005](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265005).

Benet, Rafael [*Baiarola*]. «Pessebres II». *La Veu de Catalunya*, 31 de desembre de 1929. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265007](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265007).

Benet, Rafael [*Baiarola*]. «Pessebres III». *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1930. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265021](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265021).

Benet, Rafael [*Baiarola*]. «Pessebres IV». *La Veu de Catalunya*, 7 de gener de 1930. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1265031](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1265031).

Berger, Kenneth. «From the End of Man to the Art of Life: Rereading Foucault's Changing Aesthetics». *Foucault Studies*, núm. 24 (juny 2018): 125-150. <https://doi.org/10.22439/fs.v0i24.5529>.

Bergson, Henri. *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. París: Fèlix Alcan, 1900.

Bernadac, Marie-Laure i Bernard Marcadé, dirs. *Féminin-masculin: Le sexe de l'art*. París: Gallimard-Electa, 1995.

## Bibliografia

Bertrana, Aurora. «Feminisme». *La Nau*, 13 de març de 1931. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 4. Barcelona: Edicions 62, 2020.

Biblioteca Nacional de España, ed. *Biblioteca Hispánica: Obras maestras de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2007.

Bident, Christophe. *Maurice Blanchot: Partenaire invisible*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.

Billeter, Erika i José Pierre, eds. *La Femme et le surréalisme*. Lausana: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987.

Blanchot, Maurice. *Le dernier homme*. París: Gallimard, 1957.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959.

Blanchot, Maurice. *Michel Foucault, tel que je l'imagine*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1986.

Bogoni, Roberta. «Ángeles y demonios: el universo femenino en la obra de Joan Miró». Dins *Nuevas Artemisias: Creación, tradición y mito*, 121-136. Barcelona: Emblecat, 2014.

Bogoni, Roberta. «Joan Miró 1922-1942. Interpretación del simbolismo místico de la obra mironiana surrealista». Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, 2012.

Bohn, Willard. *The aesthetics of visual poetry: 1914-1928*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Boix Pons, Antonio. «Joan Miro: El compromiso de un artista, 1968-1983». Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears, 2010.

Bonnefoy, Yves. *Miró*. Barcelona: Juventud, 1970.

Bonnet, Amédée. *Les Problèmes de la détermination du sexe*. Lió: A. Rey, 1914.

Bonnet, Marguerite. *André Breton: Œuvres complètes*. Vol. 1. París: Gallimard, 1988.

Borderie, Roger, dir. «La femme surréaliste». *Obliques*, núm. 14-15 (1977).

Bosschère, Jean de. «Notes sur la peinture et Miró». *Variétés* 1, núm. 3 (13 de juliol de 1928): 133-139.

Boulbès, Carole. *Picabia: Le saint masqué*. París: Jean-Michel Place, 1998.

Bibliografia

Bovi, Arturo. *Goya. Disegni, abbozzi, incisioni per los Carpichos consevati al Prado*. Roma: Bibliofilo Moderno, 1968.

Brauer, Fae i Anthea Callen, eds. *Art, sex and eugenics; Corpus Delecti*. Londres: Routledge, 2016.

Breton, André. «Crise de l'objet». *Cahiers d'art*, núm. 1-2 (1936): 21-26.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42263474/f37.item>,

Breton, André. «Équation de l'objet trouvé». *Documents 34*, núm. 1 (juny 1934). Dins *L'Objet surréaliste*, editat per Emmanuel Guigon, 109-118. París: Jean-Michel Place, 2005.

Breton, André. «Joan Miró: "Constellations"». Dins *Le Surréalisme et la peinture*, per André Breton, . 257-264. París: Gallimard, 1965.

Breton, André. *Manifeste du surréalisme; Poisson soluble*. París: Éditions du Sagittaire, 1924.

Breton, André. «Manifeste de surréalisme». Dins *André Breton: Œuvres complètes*, editat per Marguerite Bonnet. Vol. 1, 309-346. París: Gallimard, 1988.

Breton, André. *Nadja*. París: NRF, 1928.

Breton, André. «Second manifeste du surréalisme». *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 1-17. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f7.item>.

Breton, André. *Second manifeste du surréalisme*. París: Kra, 1930.

Breton, André. «Le Surréalisme et la Peinture». *La Révolution surréaliste*, núm. 4 (15 de juliol de 1925): 26-30. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845096g/f28.item>.

Breton, André. *Le Surréalisme et la peinture*, París: NRF, 1928,

Breton, André. *Le Surréalisme et la peinture suivi de Genèse et perspective artistiques du Surréalisme et de fragments inédits*. Nova York: Brentano's, 1945,

Breton, André i Louis Aragon. «Déclaration». *Variétés* (juny 1929): 11.

Breton, André, René Char, Paul Éluard, Maurice Henry, César Moro, Benjamin Péret, Guy Rosey i E. L. T. Messens. *Violette Nozières*. Brussel·les: Nicolas Flamel, 1933.

Breton, André i Paul Éluard. «*La Femme visible* de Salvador Dalí». París: Éditions Surréalistes, 1930.

### Bibliografia

- Breton, André i Paul Éluard. *L'Immaculée Conception*. París: Éditions Surréalistes, 1930.
- Breton, André i Philippe Soupault. *Les Champs magnétiques*. París: Au Sans Pareil, 1920.
- Breuer, Josef i Sigmund Freud. *Studien über Hysterie* [Estudis sobre la histèria]. Viena: Franz Deuticke, 1895.
- Brown, Peter. *Le renoncement à la chair: Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*. Traduït per Pierre-Emmanuel Dauzat i Christian Jacob. París: Gallimard, 1995.
- Buñuel, Luís i Salvador Dalí. «Un chien andalou». *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 34-37. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f40.item>.
- Bussy Genevois, Daniele. «Mujeres de España: de la República al franquismo». Dins *Historia de las mujeres en Occidente*, dirigit per Françoise Tbébaud. Vol. 5, *El siglo XX*, dirigit per Georges Duby i Michelle Perrot. 227-246. Madrid: Santillana, 2000.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Nova York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. «Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism"». Dins *Feminists Theorize the Political*, editat per Judith Butler i Joan W. Scott, 3-21. Londres: Routledge, 1992.
- Butler, Judith. *Los cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Traduït per Alcira Bixio. Género y cultura 11. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Butler, Judith. «Entrevista a la filòsofa i teòrica feminista Judith Butler». Entrevista realitzada per Cristina Puig. *FAQS*, TV3, 20 d'octubre de 2018. Vídeo, 19:10. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/preguntes-frequents/entrevista-a-la-filosofa-i-teorica-feminista-judith-butler/video/5792986/>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1990, 1999.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traduït per Maria Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Traduït per Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2001.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Nova York: Stanford University Press, 1997.

Bibliografia

- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Nova York: Routledge, 2004.
- Cabañas, Pilar. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Madrid: Electa, 2000.
- Cabó Rodríguez, Joan. «Maurice Blanchot (1907-2003). Una introducció a la vida, obra i la recepció del seu pensament». *Lletres de filosofia i humanitats*, núm. 6 (2014): 11-51.  
<https://www.raco.cat/index.php/LletresFilo/article/view/276795>.
- Cabó Rodríguez, Joan. «L'escriptura, el neutre i la tasca de pensar. Una aproximació a Maurice Blanchot a partir de la seva obra crítica i filosòfica». *Ars Brevis*, núm. 19 (2013): 27-55.  
<https://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/278108>.
- Cabral de Melo Neto, Joao. *Joan Miró*. Traduït per Ariadna Lluís i Vidal-Folch. Barcelona: Casa Amèrica Catalunya, 2008.
- Cabré, M. Àngels, ed. *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 2020. Kindle.
- Cachin, Françoise i Joseph J. Rishel, dirs. *Cézanne*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Cahiers d'art. «Exposition Miró de sculptures-objets». *Cahiers d'art*, num 9-10 (1931): 431.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f442.item>.
- Cahiers d'art. «Les expositions à Paris et ailleurs: Exposition d'art abstrait et surréaliste (Kunthaus)». *Cahiers d'art* 4, núm. 7 (1929): XVII.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9795472d/f585.item>.
- Cahiers d'art. «Les expositions à Paris et ailleurs: Joan Miró (Galerie Pierre)». *Cahiers d'art* 5, núm. 2 (1930): 106. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97952556/fl16.item>.
- Cahiers d'art, ed. *Miró*. París: Cahiers d'art, 2018.
- Calder, Alexander. *Autobiographie*. París: Maeght, 1972.
- Calder, Alexander. *Calder, an Autobiography with Pictures*. Nova York: Pantheon Books, 1966.
- Camfield, William A. *Francis Picabia*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970.
- Canyà, Llucieta. «Les dones volen votar». *Mon Femení*, 14 d'octubre de 1930. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 3. Barcelona: Edicions 62, 2020.

### Bibliografia

- Capmany, Maria Aurèlia. *El Feminisme a Catalunya*. El sentit de la història 3. Barcelona: Nova Terra, 1973.
- Caradec, François. *Raymond Roussel*. París: Fayard, 1997.
- Caradec, François. *Vie de Raymond Roussel*. París: Pauvert, 1972.
- Carner, Josep. «La França Universal». *La Revista*, núm. 38 (23 d'abril de 1917): 161-162.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1352181](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1352181).
- Carulla-Ruiz, Jordi. *Arthur Rimbaud*. Bèstia confinada 11. Barcelona: Edicions Poncianes, 2020.
- Casamartina i Parassols, Josep, ed. *Ismael Smith: La bellesa i els monstres*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017.
- Cassanyes, Magí A. «Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 202.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).
- Cassanyes, Magí A. «Un dibuix d'A. Sisquella». *L'Amic de les arts*, núm. 7 (octubre de 1926): 5-7.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002237](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002237).
- Castejón Bolea, Ramón. «Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920». *Arbor* 189, núm.759 (gener-febrer 2003): a005.  
<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004>.
- Cavell, Stanley. «Aversive Thinking: Emersonian Representations in Heidegger and Nietzsche». *New Literary History* 22, núm. 1 (hivern 1991): 129-160.
- Cavell, Stanley. «Old and New in Emerson and Nietzsche». *International Studies in Philosophy* 35, núm. 3, (2003): 53-62.
- Cela, Camilo José. «La llamada de la tierra (Acta de un monólogo de J.M.)». *Papeles de Son Armandans*, núm. 21 (desembre 1957).
- Cendrars, Blaise. *Anthologie nègre*. París: Éditions de la Sirene, 1921.
- Le Centaure. «Le problème du “sujet”». *Le Centaure* 3, núm. 4 (gener 1929): 72-74.
- Le Centaure. «Surréalisme». *Le Centaure* 2, núm. 4 (1 de gener de 1928): 51-55.
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown, and Company, 1985.

#### Bibliografia

Chamorro, Paloma. *Joan Miró*. Capítol 1. Emès el 1978 en el programa *Trazos*, TV2. Vídeo, 56:48. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/trazos-joan-miro/4599664/>.

Chamorro, Paloma. *Joan Miró*. Capítol 2. Emès el 1978 en el programa *Trazos*, TV2. Vídeo, 01:00:40. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/trazos-joan-miro-ii/4611326/>.

Chamorro, Paloma. *Joan Miró*. Capítol 3. Emès el 1978 en el programa *Trazos*, TV2. Vídeo, 59:16. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/trazos-joan-miro-iii/4619444/>.

Chapsal, Madeleine. «Rencontre avec Georges Bataille». *L'Express*, núm. 510 (23 de març de 1961).

Charensol, Georges. «Les Expositions», *L'Art vivant* 4 (5 de juny de 1928): 486-487. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3062234b/f160.item>.

Chevalier, Denys. «Miró», *Aujourd'hui: art et architecture* 7, núm. 39 (novembre 1962): 6-13. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 262-271. Boston: Da Capo Press, 1992.

Cirici Pellicer, Alexandre. *Miró en su obra*. Barcelona: Labor, 1970.

Cirici Pellicer, Alexandre. *Miró llegit: Una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*. Barcelona: Edicions 62, 1971.

Cirici Pellicer, Alexandre. *Miró mirall*. Barcelona: Polígrafa, 1977.

Cirici Pellicer, Alexandre. *Miró mirall*. Traduït per Pere Gimferrer. 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Polígrafa, 1985.

Cirici Pellicer, Alexandre. *Miró y la imaginación*. Barcelona: Omega, 1949.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Joan Miró*. Barcelona: Còbalto, 1949.

Clair, Jean, dir. *Picasso Érotique*. Munic: Prestel, 2001.

Clark, T. J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Cleminson, Richard. *Anarquismo y sexualidad en España (1900-1939)*, Cadis: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008.

## Bibliografia

- Clusellas, Carme, dir. *Modest Urgell: Més enllà de l'horitzó*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2019.
- Cocteau, Jean. *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique*. París: Éditions de la Sirène, 1918.
- Cocteau, Jean. *Le Rappel à l'ordre: Discipline et liberté*. París: Librairie Stock, 1926.
- Codes Luna, Miquel Àngel. «Modest Urgell, “El vull ben meu” o la possessió total del paisatge». Dins *Modest Urgell: Més enllà de l'horitzó*, dirigit per Carme Clusellas, 11-39. Girona: Museu d'Art de Girona, 2019.
- Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, París: Gallimard, 1971.
- Colville, Georgina M.M. i Katherine Conley, dirs. *La femme s'entête: La part du féminin dans le surréalisme*. París: Lachenal & Ritter, 1998.
- Combalía, Victoria. «Courbet i la modernitat: les noves contradiccions de l'artista». *Enrahonar*, núm. 7-8 (1984): 51-55.
- Combalía, Victoria. *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929*. Barcelona: Destino, 1990.
- Combalía, Victoria. *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*. Madrid: Electa, 1998.
- Conley, Katherine. «Anamorphic love: The surrealist poetry of desire». Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 101-123. Londres: Tate, 2001.
- Corbella i Llobet, Domènec. *Entendre Miró: Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-44*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993.
- Corredor-Matheos, José. *Miró's Posters*. Barcelona: Polígrafa, 1987.
- Cortés i Vidal, Joan. «La crisi de la pintura». *Mirador*, 31 de desembre de 1931, 7.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036729&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036729&posicion=2).
- Cox, Neil. «Critique of pure desire, or when the surrealists were right». Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 245-275. Londres: Tate, 2001.
- Cramer, Patrick. *Joan Miró: Catalogue raisonné des livres illustrés*. Ginebra: Patrick Cramer, 1989.
- Cramer, Patrick. *Miró lithographe*. Vol. 5, 1972-1975. París: Maeght, 1992.



Bibliografia

Cramer, Patrick. *Miró lithographe*. Vol. 6, 1976-1981. París: Maeght, 1992.

Cruz, Manuel, dir. *Michel Foucault: Tecnologías del yo y otros textos afines*. Pensamiento contemporáneo 7. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Dalí, Salvador. «L'alliberament dels dits». *L'Amic de les arts*, núm. 31 (31 de març de 1929): 6-7.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002285](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002285).

Dalí, Salvador. «L'âne pourri». *Le Surréalisme au service de la révolution*, núm. 1 (juliol 1931): 9-12.

Dalí, Salvador. *La Femme visible*. París: Éditions surrealistes, 1930.

Dalí, Salvador. «Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 202.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).

Dalí, Salvador. "Objets surréalistes". *Le Surréalisme au service de la révolution*, núm. 3 (desembre 1931): 16-17. Dins *L'objet surréaliste*, editat per Emmanuel Guigon, 48-54. París: Éditions Jean-Michel Place, 2005.

Dalí, Salvador. «Revista de tendències anti-artístiques: Els objectes surrealistes, els objectes onírics». *L'Amic de les arts*, núm. 31 (31 de març de 1929): 10,  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002285](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002285).

Daniel, Marko i Matthew Gale, eds. *Joan Miró: The Ladder of Escape*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2011.

Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Londres: John Murray, 1871,

Davis, Scott H., dir. *Miró: The Experience of Seeing*. Produït per UNC-TV i Nasher Museum, 2014. Vídeo, 26:46. <https://www.youtube.com/watch?v=z5SjjKPWfO0>.

Dean, Carolyn J. «History, pornography and the social body» Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 227-243. Londres: Tate, 2001.

Debaene, Vincent. «Les surréalistes et le musée d'ethnographie». *Labyrinthe*, núm.12 (2002): 71-94.  
<http://labyrinthe.revues.org/1209>.

Debay, Auguste. *Hygiène des plaisirs selon les âges, les tempéraments et les saisons*. París: E. Dentu, 1863.

#### Bibliografia

- Debay, Auguste. *Hygiène et perfectionnement de la beauté humaine dans ses lignes, ses formes et sa couleur: Théorie nouvelle des aliments et boissons, digestion, nutrition, art de développer les formes en moins et de diminuer les formes en trop*. 2<sup>a</sup> ed. Paris: J. Masson, 1853.
- Debay, Auguste. *Hygiène et physiologie de l'amour chez les deux sexes aphrodisie et anaphrodisie: Les deux pôles de l'amour conseils utiles*. 4<sup>a</sup> ed. Paris: E. Dentu, 1866.
- Debay, Auguste. *Hygiène et physiologie du mariage: Histoire naturelle et médicale de l'homme et de la femme mariés*. 29<sup>a</sup> ed. Paris: E. Dentu, 1862.
- Debay, Auguste. *Hygiène générale de la beauté humaine, spécialement chez la femme, de son perfectionnement, de sa conservation et des moyens de prévenir ou de combattre sa dégradation: Alimentation, nutrition localisée, gymnastique, physiognomonie*. Paris: Moquet, 1851.
- Debay, Auguste. *Physiologie descriptive des trente beautés de la femme: analyse historique de ses perfections et de ses imperfections, tempéraments, physionomies, caractères, conseils hygiéniques, soins de toilette, formulaire de la beauté*. 3<sup>a</sup> ed. Paris: E. Dentu, 1858.
- Debay, Auguste. *La Vénus féconde et callipédique: Théorie nouvelle de la fécondation male et femelle selon la volonté des procréateurs. Calliplastie-orthopédie, ou Art de redresser les difformités du corps chez les enfants*. Paris: E. Dentu, 1871.
- Décimo, Marc, dir. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. Paris: Les Presses du réel, 2008.
- Defert, Daniel, François Ewald i Jacques Lagrange, eds. *Michel Foucault: Dits et écrits (1954-1988)*. 4 vols. Paris: Gallimard, 1994.
- Defert, Daniel, François Ewald i Jacques Lagrange, eds. *Michel Foucault: Dits et écrits (1954-1988)*. 2 vols. Paris: Gallimard, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1968.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- Deleuze, Gilles. «Pierre Klossowski ou les corps-langage». *Critique*, núm. 214 (1965): 82-88.
- Delphi Classics. *Gustave Courbet*. Hastings: Delphi, 2019. Kindle.
- Delpuech, André, Christine Laurière i Carine Peltier-Caroff, coords. *Les années folles de l'ethnographie: Trocadéro 28-37*. Paris: Publications scientifiques du Muséum, 2017.
- Dermée, Paul. «Quan le Symbolisme fut mort». *Nord-Sud*, núm. 1 (15 de març de 1917): 2-4.

Bibliografia

Descharmes, Robert i Gilles Néret. *Salvador Dalí, 1904 -1989: La obra pictórica, 1904-1946*. Colònia: Taschen, 2001.

Desnos, Robert. *De l'érotisme: Considéré dans ses manifestations écrites du point de vue de l'esprit moderne*. París: Éditions Cercle des Arts, 1953.

Desnos, Robert. «Joan Miró». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 25-26.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f31.item>.

Desnos, Robert. *La Liberté ou l'amour!* París: Éditions du Sagittaire, 1927.

Desnos, Robert. *La Liberté ou l'amour!* París: Gallimard, 1962.

Desnos, Robert. «Miró». *Cahiers de Belgique* 2, núm. 6 (1929): 206.

Desnos, Robert. *Les Pénalités de l'Enfer ou les Nouvelles- Hébrides*. París: Maeght, 1974.

Desnos, Robert. «Surrealistische Malerei I». *Neue Züricher Zeitung*, 24 d'octubre de 1929. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 261- 264. Barcelona: Destino, 1990.

Desnos, Robert. «Surrealistische Malerei II». *Neue Züricher Zeitung*, 25 d'octubre de 1929. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 265. Barcelona: Destino, 1990.

Dessus de Cérou, Marie-Agnès. «Le désir à l'œil dans l'art pictural ou la question de “la femme” dans l'œuvre de Joan Miró». Tesi doctoral. Université Paris VII, 1998.

Díaz-Plaja, Guillem. «Notes a un catàleg inexistent: Joan Miró a les catacumbes», *Mirador*, 24 de novembre de 1932. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036823&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036823&posicion=2).

Diego, Estrella de. «Dones a trossos». Dins *Evocació de la imatge femenina*, dirigit per Magdalena Aguiló Victory, 33-47. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2009.

Ducasse, Isidore [Comte de Lautréamont]. *Les Chants de Maldoror*. París: Gustave Balitout, Questroy et Cie., 1868.

Ducasse, Isidore [Comte de Lautréamont]. *Les Chants de Maldoror: avec cinq lettres de l'auteur et le fac-similé de l'une d'elles*. París: Au Sans Pareil, 1925.

Ducray-Duminil, François Guillaume. *Las tardes de la granja, o Lecciones morales é instructivas de un padre a sus hijos*. 2ª ed. Barcelona: Sociedad Editorial La Maravilla, s.d.

Bibliografia

Dupaigne, Bernard. *Histoire du musée de l'Homme: De la naissance à la maturité (1880-1972)*. Paris: Sépia, 2017.

Dupin, Jacques. *Miró*. Paris: Flammarion, 1961.

Dupin, Jacques. *Miró*. 2<sup>a</sup> ed. rev. Barcelona: Polígrafa, 2004.

Dupin, Jacques, ed. *Miró graveur*. 3 vols. Paris: Daniel Lelong, 1984-1991.

Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Drawings*. 4 vols. Paris: Daniel Lelong, 2008-2013.

Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings*. 6 vols. Paris: Daniel Lelong, 1999-2004.

Dupin, Jacques i Ariane Lelong-Mainaud, eds. *Miró graveur*. Vol. 4, 1976-1983. Paris: Daniel Lelong, 2001.

Durkheim, Émile. *Le Suicide; Étude de sociologie*, Paris: Félix Alcan, 1897.

Durkheim, Émile. «La Prohibition de l'inceste et ses origines». *L'Année sociologique* 1, (1896-1897): 1-70.

Duthuit, Georges. «Où allez-vous Miró?». *Cahiers d'art*, núm. 8-10 (1936): 261-266. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 150-155. Boston: Da Capo Press, 1992.

Eckermann, Johann Peter. *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie: 1822-1832*. Traduït per Émile Délerot. Paris: Eugène Fasquelle, 1912.

Einstein, Carl. «Exposition de collages (Galerie Goemans)». *Documents* 2, núm. 4 (1 de maig de 1930): 244. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f301.item>.

Einstein, Carl. «L'exposition de l'art abstrait à Zurich». *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 342. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f453.item>.

Einstein, Carl. «Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)». *Documents* 2, núm. 4 (1 de maig de 1930): 241-243. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f298.item>.

Elgar, Frank. *Van Gogh*. Paris: Hazan: 1958.

#### Bibliografia

- Elias, Feliu [Joan Sacs]. «Exposición Juan Miró en las Galerías Dalmau». *La Publicidad*, 24 de febrer de 1918. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus criticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 103-104. Barcelona: Destino, 1990.
- Elias, Feliu [Joan Sacs]. «Les natures-mortes den Pau Cézanne». *Revista nova*, núm. 2 (3 de setembre de 1914): 9-11. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1040903](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1040903).
- Ellis, Havelock. «Birth-control and eugenics». *The Eugenics Review* 9, núm. 1 (1917): 32-41.
- Ellis, Havelock. *Man and Woman: A Study of Secondary and Tertiary Sexual Characteristics*. Londres, 1894.
- Ellis, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex*. 6 vols. 1897-1928.
- Éluard, Paul. *Capitale de la douleur*. París: Gallimard, 1926.
- Éluard, Paul. «D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire». *La Révolution surréaliste*, núm. 8 (1 de desembre de 1926): 8-9. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845125r/f10.item>.
- Emerson, Ralph Waldo. *La Confiança en sí mateix; L'amistat*. Traduït per Cebrià Montoliu, 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: L'Avenç, 1910.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays: First Series*. 1841.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays: Second Series*. 1844.
- Erben, Walter. *Joan Miró*. Munic: Prestel, 1959.
- Erben, Walter. *Joan Miró 1893-1983: El hombre y su obra*. Colònia: Taschen, 1989.
- Erben, Walter. *Joan Miró 1893-1983: Mensch und Werk*. Colònia: Taschen, 1988.
- Escudero, Carme i Teresa Montaner, dirs. *Joan Miró, desfilada d'obsessions*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001.
- Esculies, Joan i David Martínez Fiol. «Els catalans a la Gran Guerra: un mite que perdura». Dins *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*, dirigit per Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, 109-114. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- L'Esquella de la Torratxa. *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de gener de 1918. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1207723](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207723).

### Bibliografia

- F., O. «Les tendències artístiques en l'actual Exposició d'Art». *D'ací d'allà*, núm. 6 (10 de juny de 1918): 503-511. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1001579](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001579).
- Fabre, J. H. *Moeurs des Insectes*. París: Librairie Delagrave, 1924.
- Fanés, Fèlix. *Pintura, collage, cultura de masas: Joan Miró 1919-1934*. Madrid: Alianza, 2007.
- Fanés, Fèlix. «Un carnet pour l'évasion? Mots, images, musique (1936-1939)». Dins *Painting-Poetry/Peinture-Poésie*, editat per Rémi Labrusse i Robert S. Lubar, 148-161. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2020.
- Fanés, Fèlix i Joan M. Minguet, dirs. *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- Fausto-Sterling, Anne. *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad*. Traduït per Ambrosio García Leal. Barcelona: Melusina, 2006.
- Favreau, Jean-François, *Vertige de l'écriture: Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lió: ENS Éditions, 2012. <https://books.openedition.org/enseditions/6725>.
- Faxedas Brujats, M. Lluïsa. «El vibracionismo de Rafael Barradas: Genealogía de un concepto». *Archivo Espanol de Arte* 88, núm. 351 (juliol-setembre, 2015): 281-298.
- Florent Fels: «Chronique artistique: Les expositions». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 11 de juliol de 1925. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450325d/f5.item>.
- Fels, Florent. *Van Gogh*. París: Librairie Stock, 1924.
- Fernández Gonzalo, Jorge. «Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento». *Cuaderno de Materiales*, núm. 23 (2011): 265-275.
- Fernández Miró, Emilio i Pilar Ortega Chapel. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Sculptures. 1928-1982*. París: Daniel Leong, 2006.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La derrota de los pedantes: Sátira contra los vicios de la poesía española*. Madrid: Benito Cano, 1789.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La derrota de los pedantes; Poesías sueltas*. Madrid: Perlado, Páez y compañía, 1919.
- Flagel, Jorge Eduardo. «Foucault y el concepto de ideología». Treball presentat en les VI Jornades de Sociología. Universitat Nacional de La Plata, 9 i 10 de desembre de 2010. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5017/ev.5017.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5017/ev.5017.pdf),

## Bibliografia

*Floretes de San Francesch*. Traduït per Joseph Carne. Barcelona: Lluís Gili, 1909.

Foix, J. V. *Gertrudis*. Barcelona: *L'Amic de les arts*, 1927.

Foix, J. V. [Focius]. «Les idees i els esdeveniments». *La Publicitat*, 21 d'abril de 1932.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466167](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466167).

Foix, J. V. [Focius]. «Itineraris: A.D.L.A.N o el Paradís Calderià». *La Publicitat*, 15 de febrer de 1933.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466637](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466637).

Foix, J. V. «Joan Miró». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 52.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f60.item>.

Foix, J. V. «Joan Miró». *Trossos*, núm. 4 (març de 1918).  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1093103](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1093103).

Foix, J.V. «Joan Miró 1918». *Serra d'Or*, núm. 163 (abril 1973).

Foix, J.V. *KRTU*. Barcelona: *L'Amic de les arts*, 1932.

Foix, J. V. [Focius]. «El llenguatge de la nit: Mr. Calder». *La Publicitat*, 23 de setembre de 1932.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466433](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466433).

Foix, J. V. «Presentació de Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 198.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).

Folch i Torres, Joaquim. «Cap d'any: als amics». *La Veu de Catalunya*, 1 de gener de 1914.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1244819](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1244819).

Folch i Torres, Joaquim. «De les Arts industrials a Catalunya». *La Veu de Catalunya*, 16 de novembre de 1911.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1241955](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1241955).

Folch i Torres, Joaquim. «Per la nostra internacionalitat artística: Els Salons de París a Barcelona». *La Veu de Catalunya*, 26 de març de 1917.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1249171](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1249171).

Fondation Maeght, ed. *Joan Miró: Au-delà de la peinture*. Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght, 2019.

*Foucault/Blanchot*. Nova York: Zone Books, 1986,

#### Bibliografia

- Foucault, Michel. *Les Anormaux: Cours au Collège de France, 1974-1975*. Paris: Gallimard/Seuil, 1999.
- Foucault, Michel. «C'était un nageur entre deux mots», (entretien avec G. Bonnefoy). *Arts et Loisirs*, núm. 54 (5-11 d'octubre de 1966): 8-9. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 582-585. Paris: Gallimard, 2017.
- Foucault, Michel. «Ceci n'est pas une pipe». *Les Cahiers du chemin*, núm. 2 (15 de gener de 1968): 79-105, Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 663-678. Paris: Gallimard, 2017.
- Foucault, Michel. *Le Courage de la vérité: Le Gouvernement de soi et des autres II: Cours au Collège de France, 1983-1984*. Paris: Gallimard/Seuil, 2009.
- Foucault, Michel. «Different Spaces». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 2, *Aesthetics, Method, and Epistemology*, editat per James D. Faubion, 175-185. Nova York: The New Press, 1998.
- Foucault, Michel. *Du gouvernement des vivants: Cours au Collège de France, 1979-1980*. Paris: Gallimard/Seuil, 2012.
- Foucault, Michel. «L'écriture de soi». *Corps écrit, 5: L'Autoportrait* (febrer 1983): 3-23. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol. 4, 1980-1988, 415-430. Paris: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté». Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol. 4, 1980-1988, 708-729. Paris: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon, 1961, 1964.
- Foucault, Michel. *Le Gouvernement de soi et des autres: Cours au Collège de France, 1982-1983*. Paris: Gallimard/Seuil, 2008.
- Foucault, Michel. «The Hermeneutic of the Subject». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 93-106. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. *L'Herméneutique du sujet: Cours au Collège de France, 1981-1982*. Paris: Gallimard/Seuil, 2001.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.



#### Bibliografia

- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 3: Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 4: Les aveux de la chair*. Editat per Frédéric Gros. Paris: Gallimard, 2018.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Traduït per Ulises Guñazú. Ciutat de Mèxic: Siglo XXI, 1998.
- Foucault Michel. *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. Traduït per Martí Soler. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Foucault Michel. *Historia de la sexualidad 3: El cuidado de sí*. Traduït per Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Foucault Michel. *Historia de la sexualidad 4: Las confesiones de la carne*. Editat per Frédéric Gros. Traduït per Horacio Pons. Madrid: Siglo XXI, 2019. Kindle.
- Foucault, Michel. *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France, 1975-1976*. Paris: Gallimard/Seuil, 1997.
- Foucault, Michel. *Leçons sur la volonté de savoir: Cours au Collège de France, 1970-1971*. Paris: Gallimard/Seuil, 2011.
- Foucault, Michel. «Michel Foucault. An Interview by Stephen Riggins». *Ethos* 1, núm. 2 (tardor 1983): 4-9. Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 121-133. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. «Michel Foucault, an Interview: Sex, Power, and the Politics of Identity». *The Advocate* 400 (1984): 26-30, 58. Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 163-173. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France, 1978-1979*. Paris: Gallimard/Seuil, 2004.
- Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica*. Traduït per Francisca Perujo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1963.

## Bibliografia

- Foucault, Michel. «Nietzsche, la généalogie, l'histoire». Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol. 2, 1970-1975, 136-156. París: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. «“Omnes et singulatim”»: Hacia una crítica de la razón política». Dins *Michel Foucault. Tecnologías del yo y otros textos afines*, dirigit per Manuel Cruz, 95-140, Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Foucault, Michel. «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 253-280. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Traduït per Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- Foucault, Michel. *La Peinture de Manet*. París: Seuil, 2004.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Traduït per Manuel Arranz Lázaro. València: Pre-Textos, 1997.
- Foucault, Michel. «La pensée du dehors». *Critique*, núm. 229 (juny 1966): 523-546. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 546-567. París: Gallimard, 2017.
- Foucault, Michel. *Le Pouvoir psychiatrique: Cours au Collège de France, 1973-1974*. París: Gallimard/Seuil, 2003.
- Foucault, Michel. «Préface à la transgression». *Critique*, núm. 195-196 (agost-setembre 1963): 751-769. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 261-278. París: Gallimard, 2017.
- Foucault, Michel. «La prose d'Actéon». *La Nouvelle Revue française*, núm.135 (març 1964): 444-459. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 354-365. París: Gallimard, 2017.
- Foucault, Michel. «The Punitive Society». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 23-37. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société Française de philosophie* 63, núm. 3 (juliol-setembre 1969). Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 817-849. París: Gallimard, 2017.

Bibliografia

- Foucault, Michel. *Raymond Rousset*. París: Gallimard, 1963.
- Foucault, Michel. *Raymond Rousset*. Traduit per Patricio Canto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Foucault, Michel. «Sade, sergent du sexe» (entretien avec G. Dupont). *Cinématographe*, núm. 16 (desembre 1975-gener 1976): 3-5. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 2, 1970-1975, 818-822. París: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France, 1977-1978*. París: Gallimard/Seuil, 2004.
- Foucault, Michel. «Security, Territory, and Population». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 67-71. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. «Self Writing». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 207-222. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. «Sexuality and Solitude», *London Review of Books* 3, núm. 9 (21 de maig-5 de juny de 1981): 3-6. Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 175-184. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. *La société punitive: Cours au Collège de France, 1972-1973*. París: Gallimard/Seuil, 2013.
- Foucault, Michel. «Society Must Be Defended». Dins *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*, editat per Paul Rabinow. Vol. 1, *Ethics*, 59-65. Nova York: The New Press, 1997.
- Foucault, Michel. «The Subject and Power». Dins *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, editat per Hubert Dreyfus i Paul Rabinow, 208-226. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Foucault, Michel. *Subjectivité et vérité: Cours au Collège de France, 1980-1981*. París: Gallimard/Seuil, 2014.
- Foucault, Michel. «Subjectivity and Truth». Dins *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, editat per Hubert Dreyfus i Paul Rabinow, 87-92. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Foucault, Michel. *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel. «Tecnologías del yo». Dins *Michel Foucault. Tecnologías del yo y otros textos afines*, dirigit per Manuel Cruz, 45-94, Buenos Aires: Paidós, 2008.

### Bibliografia

Foucault, Michel. «Theatrum philosophicum». *Critique*, núm. 282 (novembre 1970): 885-908. Dins *Michel Foucault: Dits et écrits 1954-1988*, editat per Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange. Vol 1, 1954-1975, 943-967. París: Gallimard, 2017.

Foucault, Michel. *Théories et institutions pénales: Cours au Collège de France, 1971-1972*. París: Gallimard/Seuil, 2015.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traduït per Aurelio Garzón del Camín. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Foucault, Michel. «What is Enlightenment?». Dins *The Foucault Reader*, editat per Paul Rabinow, 32-50. Nova York: Pantheon Books, 1984,

Frank, Herbert. *Van Gogh*. Grandes Biografias 29. Barcelona: Salvat, 1995.

Fransitorra, Albina. «A les dones de Catalunya». *Nosaltres Sols*, 20 de juny de 1931. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 4. Barcelona: Edicions 62, 2020.

Freud, Sigmund. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [Tres assajos sobre teoria sexual]. 1905.

Freud, Sigmund. «Fetischismus [Fetitxisme]». *Int. Z. Psychoanal.* 13, núm. 4 (1927): 373-378.

Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es* [El Jo i l'Allò]. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923.

Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips* [Més enllà del principi de plaer]. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921.

Freud, Sigmund. «Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität» [La moralitat sexual civilitzada i les malalties nervioses modernes]. *Sexual-Probleme* 4, núm. 3 (1908): 107-129.

Freud, Sigmund. *Le Rêve et son interprétation*. Traduït per Hélène Legros. 10<sup>a</sup> ed. París: Gallimard, 1928.

Freud, Sigmund. *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [Totem i tabú: Semblances entre les vides mentals dels salvatges i els neuroòtics]. Leipzig: Hugo Heller & Cie, 1913.

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung* [La interpretació dels somnis]. Leipzig: Franz Deuticke, 1899.

Freud, Sigmund. «Über die weibliche Sektualität [Sobre la sexualitat femenina]». *Int. Z. Psychoanal.*, núm. 17 (1931): 317.

## Bibliografia

- Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Traduït per Marie Bonaparte. París: Gallimard, 1927.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur* [La civilització i les seves insatisfaccions]. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.
- Freud, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»* [Deliris i somnis en la «Gradiva» de Jensen]. Leipzig: Hugo Heller & Cie, 1907.
- Freud, Sigmund. «Die Weiblichkeit [La feminitat]». Dins *Neue Folge der Vorlesungen Zur Einführung in die Psychoanalyse*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1933.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*, Nova York: W. W. Norton, 1963.
- Fundació Joan Miró, ed. *Joan Miró, 1956-1983: Sentiment, emoció, gest*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006.
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, ed. *Miró*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2005.
- Fundación Mapfre, ed. *Picasso/Picabia: La pintura en qüestió*. Madrid: Mapfre, 2018.
- Fuss, Diana. «Dentro/Fuera». Dins *Feminismos literarios*, editat per Neus Carbonell i Meri Torras, 113-124. Madrid: Arco Libros, 1999.
- La Gaceta Literaria. «Joan Miró en Madrid». *La Gaceta Literaria*, núm. 37 (1 de juliol de 1928): 6. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003886196&search=&lang=ca>.
- Gaffé, René. «Joan Miró». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 30-33. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f36.item>.
- Gaffé, René. «Réflexions d'un collectionneur». *Cahiers de Belgique* 2, núm. 2 (febrer 1929): 55-64.
- Galerie Albert Loeb, ed. *Il y a cent ans: Pierre et Édouard Loeb naissaient le 24 septembre 1897: leur histoire à travers des documents, des écrits et des photographies*. París: Galerie Albert Loeb, 1997.
- Galerie Lelong & Co, ed. *Miró: Femmes, oiseaux et monstres*. París: Galerie Lelong & Co, 2018.
- Galerie Maeght, ed. *Joan Miró: 90e anniversaire*. París: Galerie Maeght, 1983.

#### Bibliografia

Gasch, Sebastià. «Alexandre Calder, escultor». *La Publicitat*, 19 de febrer de 1933. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 206-207. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Amics de L'Art Nou». *La Publicitat*, 30 de novembre de 1932, Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 202-205. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «André Breton: "Le Surréalisme et la peinture" N. R. F. Paris 1928». *La Veu de Catalunya*, 15 de maig de 1928. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 101 -105. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «El circ d'un escultor». *Mirador*, 29 de setembre de 1932.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036807&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036807&posicion=2).

Gasch, Sebastià. «Constatacions», *La Publicitat*, 28 de desembre de 1929. *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 124-129. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern». *L'Amic de les arts*, núm. 18 (30 de setembre de 1927): 91-93. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 92-100. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Crisi necessària». *Mirador*, 19 de gener de 1933.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036837&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036837&posicion=2).

Gasch, Sebastià. «La crítica d'art». *Mirador*, 16 de juny de 1932. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 193-195. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Del cubisme al superrealisme». *La Nova Revista*, núm. 7 (juliol 1927): 234-241. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 78-88. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Elogi de la irresponsabilitat». *Mirador*, 26 de març de 1931. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 182-184. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Elogi de la violència». *Mirador*, 3 de juliol de 1930. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 177-178. . Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

#### Bibliografia

- Gasch, Sebastià. «L'elogi del mal gust». *La Publicitat*, 29 de novembre de 1929. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 169-174. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. «L'embranchida vers l'ordre». *D'ací i d'allà*, núm. 106 (octubre 1926): 700-701. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)* per Joan M. Minguet, 61-66. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. «Escultures de Joan Miró», *La Publicitat*, 15 d'octubre de 1930. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 130-132. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. «L'esperit nou». *La Publicitat*, 15 d'abril de 1932, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466157](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466157).
- Gasch, Sebastià. «Expansió catalana». *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1929. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264421](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264421).
- Gasch, Sebastià. «L'exposició col·lectiva de la Sala Parés», *L'Amic de les arts*, núm.19 (31 d'octubre de 1927): 95-96. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002261](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002261).
- Gasch, Sebastià. «L'exposició del modernisme pictòric a can Dalmau». *Gasetta de les arts*, núm. 61 (15 de novembre de 1926): 4-5. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1209959](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1209959).
- Gasch, Sebastià. «L'exposició Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 203-204. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).
- Gasch, Sebastià. «Les fantasies d'un reporter». *L'Amic de les arts*, núm. 20 (30 de novembre de 1927): 108-109. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002263](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002263).
- Gasch, Sebastià. «El fetitxisme de la matèria». *La Publicitat*, 2 d'agost de 1932. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1466343](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466343).
- Gasch, Sebastià. «Inaugural de les Galeries Dalmau». *L'Amic de les arts*, núm. 30 (31 de desembre de 1928): 236-238. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 106-113. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. *Joan Miró*. Barcelona: Alcides, 1963.
- Gasch, Sebastià. «Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 202-203. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).

## Bibliografia

- Gasch, Sebastià. «Joan Miró». *La Gaceta Literaria*, 1 d'agost de 1928.  
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003886359&search=&lang=ca>.
- Gasch, Sebastià. «Joan Miró». *Gasete de les arts*, núm. 7 (1 de març de 1929): 68-69.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1210007&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1210007&posicion=2).
- Gasch, Sebastià. «Joan Miró». *Mirador*, 27 de febrer de 1930.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036539&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036539&posicion=2).
- Gasch, Sebastià. «Joan Miró a can Bernheim». *La Veu de Catalunya*, 15 de maig de 1928.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1262977](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1262977).
- Gasch, Sebastià. «Joan Miró a Mont-roig». *Mirador*, 8 d'octubre de 1931.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036705&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036705&posicion=2).
- Gasch, Sebastià. «Memento». *La Veu de Catalunya*, 12 de febrer de 1928.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1262669](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1262669).
- Gasch, Sebastià. «Necessitat d'una disciplina». *Mirador*, 11 d'agost de 1932. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 196-198. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. «L'obra actual de Joan Miró». *L'Amic de les arts*, núm. 5 (agost de 1926): 15-16.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002233](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002233).
- Gasch, Sebastià. «Les obres recents de Salvador Dalí». *La Publicitat*, 16 de novembre de 1929. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 116-123. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. «Personalismes». *Fulls grocs*, núm. 1, 15 de desembre de 1925. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 175. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Gasch, Sebastià. «El pintor Joan Miró». *La Gaceta Literaria*, 15 d'abril de 1927.  
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003883368&search=&lang=ca>.
- Gasch, Sebastià. «Els pintors d'avantguarda: Joan Miró». *Gasete de les arts*, núm. 39 (15 de desembre de 1925): 3-5. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 54-57. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.



#### Bibliografia

Gasch, Sebastià. «Pintura neta i pintura bruta». *Mirador*, 16 de maig de 1929. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 162-165. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Realisme i decoració». *La Publicitat*, 4 de juny de 1931. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 133-135. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Representació». *La Veu de Catalunya*, 11 d'abril de 1929, Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 114-115. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Resurrecció dels ballets russos». *Mirador*, 28 d'abril de 1932.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036763&posicion=1](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036763&posicion=1).

Gasch, Sebastià. «Revista de la premsa artística». *La Veu de Catalunya*, 14 d'agost de 1927.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1262047](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1262047).

Gasch, Sebastià. «Revistes». *La Veu de Catalunya*, 5 de juliol de 1929,  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264397](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264397).

Gasch, Sebastià. «Sebastià Gasch: In-fighting». *Hèlix*, núm. 6 (octubre 1929): 4-5. Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 166-169. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «La signatura». *La Veu de Catalunya*, 18 d'agost de 1929.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264549](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264549).

Gasch, Sebastià. «Superrealisme». *Butlletí de l'Agrupament escolar*, núm. 7-9 (juliol-setembre 1930). Dins *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, per Joan M. Minguet, 179-181. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Gasch, Sebastià. «Un ianqui a Barcelona». *Mirador*, 23 de febrer de 1933.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/imagen.do?path=1036847&posicion=2](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/imagen.do?path=1036847&posicion=2).

Gasch, Sebastià. «Vers la supressió de l'art». *L'Amic de les arts*, núm. 31 (31 de març de 1929): 2-3.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002285](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002285).

George, Waldemar. «L'Art et la Folie». *La Presse*, 1 de juliol de 1929.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6033245/fl.image>.

George, Waldemar. «Les Expositions: Joan Miró (Galerie Georges Bernheim)». *La Presse*, 16 de maig de 1928.

## Bibliografia

George, Waldemar. «Miró et le miracle ressuscité». *Le Centaure* 3, núm. 8 (1 de maig de 1929): 201-204.

George, Waldemar. «Sculptures de Joan Miró». *Formes*, núm. 21 (gener de 1932): 211.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101655s/f58.item>.

Gille, Vincent. «Lives and Loves». Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 136-169. Londres: Tate, 2001.

Gimferrer, Pere. *Les arrels de Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

Gimferrer, Pere. *Miró: Colpir sense nafrar*. Barcelona: Polígrafa, 1978.

Goemans, Camille. «De l'amour a son objet». *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 72. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f28.item>.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Eridon y Amina: pastorel·la*. Traduït per Joan Maragall Barcelona: Teatralia, 1909.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust et le second Faust suivis d'un choix de poésies allemandes*. Traduït per Gérard de Nerval. París: Librairie Garnier, s.d.

Goethe, Johann Wolfgang von. *La Marguerideta: escenes del «Faust»*. Traduït per Joan Maragall. Barcelona: L'Avenç, 1904.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Werther*. París: E. Dentu, 1892.

Gogh, Vincent van. *Cartas a Théo*. Madrid; Alianza, 2008.

Gogh, Vincent van. *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*. París: Gallimard, 1953.

Goldman, Emma. *Anarchism and Other Essays*. Nova York: Mother Earth Publishing Association, 1910.

Gols. Joan. «Les pintures sobrealistes de Salvador Dalí». *La Nau*, 3 de novembre de 1927.

Gombrich, Ernest H. *La historia del Arte*. 16<sup>a</sup> ed. Madrid: Debate, 1997,

Gomez de la Serna, Ramón. «Le toréador de la peinture». *Cahiers d'art*, núm. 3-5 (1932): 124-125.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/f150.item>.

### Bibliografia

- Gómez Izquierdo, Jorge. «La conceptualización del racismo en Michel Foucault». *Interdisciplina* 2, núm. 4 (2014): 121-142. <http://revistas.unam.mx/index.php/inter/article/viewFile/47765/42949>.
- Gómez Pradas, Muriel, Jordana Mendelson i Joan M. Minguet, eds. *Miró-ADLAN: Un arxiu de la modernitat*. Miró Documents 5. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2021.
- Gomis, Soledat, dir. *Miró*. Capítol 1, «Sota un cel d'estrelles». Emès el 1993 per TVE Catalunya. Vídeo, 24:08. <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/miro-sota-cel-destrelles/1347770/>.
- Gomis, Soledat, dir. *Miró*. Capítol 2, «Creació del món». Emès el 1993 per TVE Catalunya. Vídeo, 26:07. <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/miro-creacio-del-mon/1347559/>.
- Gomis, Soledat, dir. *Miró*. Capítol 3, «Jardiner d'espais». Emès el 1993 per TVE Catalunya. Vídeo, 26: 15. <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/miro-jardiner-despais/1347560/>.
- Gomis, Soledat, dir. *Miró*. Capítol 4, «Entre les masses». Emès el 1993 per TVE Catalunya. Vídeo, 24:46. <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/miro-entre-les-mases/1347553/>.
- Gomis Watson Studios, ed. *Joaquim Gomis, Joan Miró: Fotografias 1941-1981*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- González Corugedo, Fernando, ed. *David*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- González Menéndez, María. «Alfred Jarry». Dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, editat per Musée Matisse, 36-37. Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009.
- González Menéndez, María. «Alfred Jarry, le dieu sauvage des avant-gardes». Tesi doctoral. Université Paris Sorbonne, 2012.
- González Menéndez, María. «Miró et Jarry: de la poésie à la peinture». Dins *Painting-Poetry/Peinture-Poésie*, editat per Rémi Labrusse i Robert S. Lubar, 69-83. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2020.
- González Menéndez, María. «Personnage au parapluie (Joan Miró 1931/1973)». Dins *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, dirigit per Didier Ottinger, 224-225. París: Éditions du Centre Pompidou, 2013.
- González Menéndez, María. «Ubu: le triomphe d'une image avant la lettre». Dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, editat per Musée Matisse, 40-51. Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009.
- González Menéndez, María. «Ubu roi». Dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, editat per Musée Matisse, 38-39. Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009.

## Bibliografia

- Green, Christopher. «Espanyol, italià, francès i català: Picasso a Barcelona, juny-novembre de 1917». Dins *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*, dirigit per Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, 201-209. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- Green, Christopher. «The foreign avantgarde in Barcelona, 1912-1922». Dins *Homage to Barcelona: The city and its art 1888-1936*, editat per Michael Raeburn. 183-194. S.l.: Arts Council of Great Britain, 1985.
- Green, Christopher. «The Infant in the Adult. Joan Miró and the infantile image». Dins *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, editat per Jonathan Fineberg, 210-234. Nova York: Princeton University Press, 1998.
- Green, Christopher. «Joan Miró, 1923-1933: el darrer i el primer pintor». Dins *Joan Miró: 1893-1993*, dirigit per Rosa Maria Malet, 49-82. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993.
- Green, Christopher, ed. *Éluard, Cramer, Miró: «À toute épreuve»*. Miró Documents 3. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2017.
- Green, Christopher. «Miró's Catalan Peasants». Dins *Joan Miró: The Ladder of Escape*, editat per Marko Daniel i Matthew Gale, 61-68. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2011.
- Green Harris, Ruth. «A Few Artists Who Are Now Exhibiting». *The New York Times*, 10 de juny de 1928.
- Greenberg, Clement. *Joan Miró*. Nova York: The Quadrangle Press, 1948.
- Guillaume, Paul i Guillaume Apollinaire. *Sculptures nègres*. Paris, 1917.
- Hainaut, Bérenger i Inès Piovesan, dirs. *Picasso et la danse*. París: BnF Éditions, 2018.
- Halász, Gyula [Brassai]. *Les Artistes de ma vie*. París: Denoël, 1982.
- Halász, Gyula [Brassai]. «Du mur des cavernes au mur d'usine». *Minotaure*, núm. 3-4 (1933): 6-7. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525973g/f14.item>.
- Hall, Stuart. «Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?». Dins *Cuestiones de identidad cultural*, compilat per Stuart Hall i Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hammer-Tugendhat, Daniela. «Art, Sexuality, and Gender Constructions in Western Culture». Traduït per Michael Zanghi. *Art in Translation* 4, núm. 3 (2012): 361-82. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613112X13376070683397>.

Bibliografia

Hamy, Ernest-Théodore. *Les origines du Musée d'Ethnographie: Histoire et documents*. París: E. Leroux, 1890.

Harrison, Charles. *Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. Nova York: Scribner, 1964.

Hemingway, Ernest. «The Farm». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 28-29.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f34.item>.

Hess, Thomas B. i Linda Nochlin, eds. *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Londres: Allen Lane, 1973.

Hirschfeld, Magnus. *Die Homosexualität Des Mannes Und Des Weibes* [L'homosexualitat dels homes i les dones]. Berlín: Louis Marcus, 1914.

Hirschfeld, Magnus. *Die Transvestiten; ein Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb: mit umfangreichem casuistischen und historischen Material* [Els transvestits: una recerca sobre la tendència eròtica a transvestir-se, amb material històric i casuístic extensiu]. Berlín: Alfred Pulvermacher, 1910,

Hirtz, Lise. *Il était une petite pie: 7 chansons et 3 chansons pour Hyacinthe avec 8 dessins en couleur par Joan Miró*. París: Éditions Jeanne Bucher, 1928.

Holgado, Montse, coord. *Cézanne: Impressionisme*. Grans mestres de l'art modern 3. Barcelona: Polígrafa, 2006.

Holgado, Montse, coord. *Duchamp: Dadaïsme*. Grans mestres de l'art modern 10. Barcelona: Polígrafa, 2006.

Holgado, Montse, coord. *Matisse: Fauvisme*. Grans mestres de l'art modern 6. Barcelona: Polígrafa, 2006.

Holgado, Montse, coord. *Manet: Realisme*. Grans mestres de l'art modern 2. Barcelona: Polígrafa, 2006.

Holgado, Montse, coord. *Picasso: Cubisme*. Grans mestres de l'art modern 9. Barcelona: Polígrafa, 2006.

Holgado, Montse, coord. *Van Gogh: Postimpressionisme*. Grans mestres de l'art modern 4. Barcelona: Polígrafa, 2006.

Bibliografia

- Hollier, Denis, dir. *Le Collège de sociologie. 1937-1939*. Paris: Gallimard, 1995.
- Hopkins, David. *Dada's Boys: Masculinity after Duchamp*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Howlett, Jana i Rod Mengham, eds. *The violent muse. Violence and the artistic imagination in Europe, 1910-1939*. Manchester: Manchester University Press, 1994,
- Hugnet, Georges. «L'Homme de face». *Cahiers d'art*, núm. 9-10 (1931): 432.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f443.item>.
- Hugnet, Georges. «Joan Miró ou l'enfance de l'art». *Cahiers d'art*, núm. 7-8 (1931): 335-340.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f346.item>.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: G. Charpentier et Cie., 1884.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours: avec une préface de l'auteur écrit vingt ans après le roman*. Paris: Au Sans Pareil, 1924.
- Huysmans, Joris-Karl. *Là-Bas*. Paris: Librairie Plon, 1891.
- L'Intransigeant. «L'art à l'étranger». *L'Intransigeant*, 7 d'octubre de 1929.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792703f/f6.item>.
- Iversen, Margaret. «Readymade, Found Object, Photograph». *Art Journal* 63, núm. 2 (estiu 2004): 45-57. <https://doi.org/10.2307/4134520>.
- Janer Manila, Gabriel. «La fantasia de Joan Miró». *El Mirall* (novembre-desembre 1993): 65.
- Jardí, Berta. *L'home del barret*. Barcelona: Univers, 2019.
- Jarry, Alfred. *Almanach du Père Ubu*. Paris, 1898.
- Jarry, Alfred. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Montecarlo: Éditions du livre, 1948.
- Jarry, Alfred. *Le Surmâle: Roman moderne*. Paris: Éditions de La Revue Blanche, 1902.
- Jarry, Alfred. *Ubu roi*. Paris: Mercure de France, 1896.
- Jasmin, Jean, ed. *Michel Leiris: L'Homme sans honneur: Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*. Paris: Jean-Michel Place, 1994.
- Jasmin, Jean, ed. *Roussel & Co.: Michel Leiris*. Paris: Fayard, 1998.

## Bibliografia

Jeffett, William. «Cave Painting and the Assassination of Art; Joan Miró and Surrealism in Paris, 1921-1930». *Aura*, núm. 1 (gener 1993): 57-63.

Jeffett, William. «La conscience malheureuse de Miró: Sculptures et objets 1930-1932». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle. 81-93. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

Jeffett, William. «Joan Miró: de l'objet à l'être». Dins *Miró: la métaphore de l'objet = The metaphor of the object*, editat per Daniel Chabrisoux i Jean-Charles Le Meur, 5-14. Angers: Expressions Contemporaines Editions, 2008.

Jeffett, William. «Joan Miró i l'objecte». Dins *Miró i l'objecte*, dirigit per William Jeffett, 15-35. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015.

Jeffett, William. «Una "constel·lació" d'imatges: poesia i pintura, Joan Miró 1929-1941». Dins *Impactes: Joan Miró, 1929-1941*, 17-24. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1988.

Jeffett, William, dir. *Miró i l'objecte*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015.

Jouffroy, Alain. *Miró*. París: Hazan, 1987.

Jouffroy, Alain i Joan Teixidor, eds. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Sculptures*. París: Maeght, 1980.

Jouhandeau, Marcel. *Monsieur Godeau intime*. París: Gallimard, 1926.

Jouhandeau, Marcel. *Les Pincengrain*. 3<sup>a</sup> ed. París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.

Joyce, James. *Ulysse*. Traduït per M. Auguste Morel. París: Monnier, 1930

Joyce, James. *Ulysses*. París: Shakespeare and Company, 1922.

Juncosa Vecchierini, Elena. «Mas Miró (Mont-roig): Aportaciones documentales a uno de los espacios creativos de Joan Miró». Premi Pilar Juncosa d'investigació. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2011,

Juncosa Vecchierini, Patricia, ed. *Miró Sert: segons ells mateixos = en sus propias palabras = in their own words: correspondència 1937-1980*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2008.

Junoy, Josep Maria. «L'Escola de Vilanova». *Troços*, núm. 2 (1 d'octubre de 1917): 2.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1093099](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1093099).

### Bibliografia

- Junoy, Josep Maria. «Les Idees i les Imatges: El testimoniatge artístic d'en Joan Miró». *La Veu de Catalunya*, 9 de juliol de 1925. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1259457](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1259457).
- Junoy, Josep Maria. «Notules: Joan Miró». *La Veu de Catalunya*, 4 de gener de 1918. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1250179](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1250179).
- Kaan, Heinrich. *Psychopathia Sexualis*. Viena, 1844.
- Kamien-Kazhdan, Adina. «Joan Miró's Spanish Dancers: Vibrations of the Creative Spirit», dins *Joan Miró's Spanish Dancer. Variations on a Theme*, dirigit per Adina Kamien-Kazhdan, 18-63. Jerusalem: The Israel Museum, 2013.
- Kamien-Kazhdan, Adina, dir. *Joan Miró's Spanish Dancer: Variations on a Theme*. Jerusalem: The Israel Museum, 2013.
- Kant, Immanuel. «Beantwortung der Frage: Was ist Äufklärung? [Responent la pregunta: Què és la Il·lustració?]». *Berlinische Monatsschrift*, núm. 12 (1784): 481-494.
- Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Observacions sobre el bell i el sublim]. Königsberg: Johann Jacob Kanter, 1764.
- Kent, Alicia. «Text-Image Relations in French and Spanish Surrealist Literary Reviews from the 1920s and 1930s». Dins *Text and Image in Modern European Culture*, editat per Natasha Grigorian, Thomas Baldwin i Margaret Rigaud-Drayton, 143-156. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.
- Klossowski, Pierre. *Le Baphomet*. París: Mercure de France, 1965.
- Klossowski, Pierre. *La Monnaie vivante*. París: Éric Losfeld, 1970.
- Kol-lontai, Aleksandra. «Camí a l'Eros alat», *Молодая гвардия*, núm. 3 (maig 1923).
- Krafft-Ebing, Richard Freiherr von. *Psychopathia Sexualis*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1886.
- Krauss, Rosalind. «Michel, Bataille et moi». *October* 68 (primavera 1994): 3-20. <https://doi.org/10.2307/778694>.
- Krauss, Rosalind. «Miró: la séduction du bas». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle. 77-80. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993.



### Bibliografia

- Krauss, Rosalind. «The Structure». Dins *Joan Miró: Magnetic Fields*, dirigit per Rosalind Krauss i Margit Rowell, 11-38. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972
- Krauss, Rosalind i Margit Rowell, dirs. *Joan Miró: Magnetic Fields*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972.
- Kristeva, Julia. *Strangers to ourselves*. Traduït per Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1991.
- Labouret, Henri. «Les bronzes à cire perdue du Bénin: Le déclin d'un art et d'une technique». *Cahiers d'art*, núm. 3-5 (1932): 204-208.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/f230.item>.
- Labrusse, Rémi. «Joan Miró, Portrait d'une danseuse, Paris, 1928». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, núm. 98 (hivern 2006-2007): 81-89.
- Labrusse, Rémi. «Miró: nouvelles données, nouvelles approches». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, núm. 106 (hivern 2008-2009): 70-91.
- Labrusse, Rémi. *Miró: Un feu dans les ruines*. París: Hazan, 2004, 2018.
- Labrusse, Rémi. «Miró lecteur de Jarry: de l'illisible a l'invisible». Dins *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*, editat per Musée Matisse, 25-34. Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009.
- Labrusse, Rémi. «La nuit les monstres». Dins *Miró: Femmes, oiseaux et monstres*, editat per Galerie Lelong & Co, 7-31. París: Galerie Lelong & Co, 2018.
- Labrusse, Rémi. «Le Potlach». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle. 33-51. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- Labrusse, Rémi i Robert S. Lubar, eds. *Painting-Poetry/Peinture-Poésie*. Miró Documents 4. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2020.
- Lagar, Celso. «El renacimiento del arte después del cubismo». *Cultura*, núm. 6 (febrer 1915): 181-182. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1050733](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1050733).
- Lanchner, Carolyn. *Joan Miró*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1993.
- Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe: Essai sur le corps et le genre en Occident*. París: Gallimard, 1992.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Action*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

## Bibliografia

- Lawrence, D. H. *Le Serpent à plumes*. Traduït per Denyse Clairouin. París: Librairie Stock, 1932.
- Lax, María Luisa. «Joan Miró. Evocació de la imatge femenina. Dins *Joan Miró: Evocació de la imatge femenina*, dirigit per Magdalena Aguiló Victory, 49-93. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2009.
- Le Brun, Annie. «Desire - A surrealist "invention"». Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 299-314. Londres: Tate, 2001.
- Lee, Francis. «Interview with Miró». *Possibilities*, núm. 1 (hivern 1947-1948): 66-67, Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 202-205. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Leiris, Michel. «45, rue Blomet». *Los Cuadernos del Norte*, núm. 18 (març-abril 1984): 10-14.
- Leiris, Michel. *L'Afrique fantôme: de Dakar à Djibouti, 1931-1933*. París: Gallimard, 1934.
- Leiris, Michel. *L'Âge d'homme*. París: Gallimard, 1939.
- Leiris, Michel. *Aurora*. París: Gallimard, 1946.
- Leiris, Michel. *De la littérature considérée comme une tauromachie*. París, Gallimard, 1946.
- Leiris, Michel. «L'Homme et son intérieur». *Documents 2*, núm. 5 (1930): 261-266.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f330.item>.
- Leiris, Michel. «L'Ile magique». *Documents*, núm. 6 (novembre 1929): 334-335.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f445.item>.
- Leiris, Michel. «Joan Miró [sic]». *Little Review* 12, núm. 1 (primavera-estiu, 1926): 8-9.
- Leiris, Michel. «Joan Miró». *Documents*, núm. 5 (octubre 1929): 263-266.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f358.item>.
- Leiris, Michel. *Journal 1922-1989*. París: Gallimard, 1992.
- Leiris, Michel. *Miroir de la tauromachie: avec 3 dessins d'André Masson*. París: G. L.M, 1938.
- Leiris, Michel. «La monade hieroglyphique». *La Révolution surréaliste*, núm. 9 -10 (1 d'octubre de 1927): 61-63. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845141v/f65.item>.
- Leiris, Michel. *La Règle du jeu*. 4 vols. París: Gallimard 1948-1976.

## Bibliografia

- Leiris, Michel. *Sacrifice d'un taureau*. París: Le Nyctalope, 1981.
- Leiris, Michel. *Tauromachies: avec un dessin de André Masson*. París: G. L.M, 1937.
- Leiris, Michel i André Masson. *Simulacre: Poèmes et lithographies*. París: Éditions de la Galerie Simon, 1925.
- Leiris, Michel i Fernand Mourlot, eds. *Miró lithographe*. Vol. 1, 1930-1952. París: Maeght, 1972.
- Leiris, Michel i Jean Schuster. *Entre augures*. Ivry-sur-Seine: Terrain Vague, 1990.
- Lejeune, Philippe. *Lire Leiris: Autobiographie et langage*. París: Klincksieck, 1975.
- Lemaire, Gérard-Georges. *The Orient in Western Art*. Colònia: Könemann, 2001.
- Lenz, Jean-Pierre. «Les six plus grandes peintres surréalistes choisissent et commentent pour *Réalités* le tableau auquel ils tiennent le plus». *Réalités*, núm. 219 (abril 1964): 41-46.
- Levaillant, Françoise, ed. *André Masson: Le rebelle du surréalisme: Écrits*. París: Hermann, 1994.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Carnets (1938-1939)*. París: Les Presses universitaires de France, 1949.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. París: Félix Alcan, 1910.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *La mentalité primitive*. París: Félix Alcan, 1922.
- Littérature. *Littérature*, núm. 4 (setembre 1922).  
<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/4ns/pages/00cover.htm>.
- Llorens, Tomàs. «Classicisme, arcaisme i avantguarda en l'art de Torres-Garcia», Dins *La imaginació noucentista*, editat per Antoni Marí, 269-280. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Llorens, Tomás. *Miró: Tierra*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
- Llorens Artigas, Josep. «Les exposicions: Les pintures d'En Joan Miró». *La Veu de Catalunya*, 25 de febrer de 1918. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1250347](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1250347).
- Llorens Artigas, Josep. «La gent nova de “Les Arts i els artistes”». *La Revista*, núm. 114 (16 de juny de 1920): 163-164. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1352321](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1352321).
- Loeb, Pierre. *Voyages à travers la peinture*. París: Bordas, 1946.

## Bibliografia

- Lomas, David. *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Lomas, David. «The Omnipotence of desire: Surrealism, psychoanalysis and hysteria». Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 55-77. Londres: Tate, 2001.
- Lubar, Robert S. «La carn del paisatge: Tradició popular i identitat nacional en el noucentisme». Dins *El noucentisme: Un projecte de modernitat*, dirigit per Martí Peran, Alícia Suárez i Mercè Vidal, 281-286. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
- Lubar, Robert S. *Ethics and Aesthetics: Miró/Artigas*. Barcelona: Galeria Mayoral, 2018.
- Lubar, Robert S. *Joan Miro: Materialidade e metamorfose = Materiality and Metamorphose*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2016.
- Lubar, Robert S. «Joan Miro before “The Farm,” 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-garde». Tesi doctoral. New York University, 1988.
- Lubar, Robert S. «La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural». Dins *Joan Miró: 1893-1983*, dirigit per Rosa Maria Malet. 25-48. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993.
- Lubar, Robert, S., ed. *Miró and Twentieth-Century Sculpture*. Miró Documents 2. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016.
- Lubar, Robert S. «Miró en 1924: Je briserai leur guitare». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle. 52-59. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- Lubar, Robert S. «Miró's Defiance of Painting». *Art in America* 82, núm. 9 (1994): 86-93.
- Lubar, Robert S. «El nacionalismo lingüístico de Miró». Dins *Paris-Barcelona: De Gaudí a Miró*, 401-415. París: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Lubar, Robert S. «Los pájaros y las abejas: Joan Miro y la trayectoria del deseo». Dins *Creadores del arte nuevo*, dirigit per Valeriano Bozal Fernández, 29-46. Madrid: Fundación Mapfre, 2002.
- Lubar, Robert S. «Pare Cézanne». Dins *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*, dirigit per Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, 67-73. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- Lubar, Robert S. «Peinture-Poésie: Miró, Junoy, and the Catalan Literary Avant-Garde». Dins *Painting-Poetry/Peinture-Poésie*, editat per Rémi Labrusse i Robert S. Lubar, 85-97. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2020.

## Bibliografia

Lubbock, Sir John [*Lord Avebury*]. *Els plaers de la vida*. Traduït per R. Patxot i Jubert Barcelona: L'Avenç, 1906.

Luquet, G. H. *L'Art primitif*. París: G. Doin & cie, 1930.

Lyford, Amy. *Surrealist masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Macias, Cristobal. «El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso». *Ágora. Estudios Clásicos em debate*, núm. 14 (2012): 325-350.

Mahon, Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros: 1938-1968*. Londres: Thames and Hudson, 2005.

Malardot, Paule. «Dora Bianka». *La Femme de France*, 24 de setembre de 1933.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61254851/f15.item>.

Malet, Rosa Maria. «De l'assassinat de la pintura a les Constel·lacions». Dins *Impactes: Joan Miró, 1929-1941*, 8-16. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Malet, Rosa Maria. *Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1983.

Malet, Rosa Maria. *Joan Miró*. Pere Vergés de biografies 47. Barcelona: Edicions 62, 1992.

Malet, Rosa Maria. *Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

Malet, Rosa Maria. «Joan Miró: la dona, un univers». Dins *La dona, metamorfosi de la modernitat*, dirigit per Gladys Fabre, 138-145. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004.

Malet, Rosa Maria, dir. *De Miró a Barcelona*. Miró Documents 1. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.

Malet, Rosa Maria, dir. *Joan Miró: 1893-1993*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993.

Malet, Rosa Maria, dir. *Obra de Joan Miró: Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtil*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1988.

Malet, Rosa Maria i William Jeffett. *Impactes: Joan Miró, 1929-1941*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1988.

Malinowski, Bronislaw. *Sex and Repression in Savage Society*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1927.

## Bibliografia

- Malinowski, Bronislaw. *The sexual life of savages in north-western Melanesia*. Nova York: Eugenics Pub. Co., 1929.
- Malinowski, Bronislaw. *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia*. Madrid: Morata, 1932.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. París: NRF, 1914.
- Mallarmé, Stéphane. «Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard». *Cosmopolis*, 1 de maig de 1897.
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: NRF, 1914.
- Malthus, Thomas. *An Essay on the Principle of Population*. Londres: J. Johnson, 1798.
- Maragall, Joan. «Impresión de la exposición Sunyer». *Museum*, núm. 7 (28 d'abril-15 de juliol de 1911): 251-259.
- Marañón, Gregorio. «Acerca del problema de la intersexualidad. (Réplica a un artículo del Dr. Oliver Brachfeld)». *El Siglo Médico*, núm. 4082 (1932): 243-247.
- Marañón, Gregorio. *Los estados intersexuales en la especie humana*. Madrid: Morata, 1929.
- Marañón, Gregorio. *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1926.
- Marcadé, Bernard. «Le devenir-femme de l'art». Dins *Féminin-masculin: Le sexe de l'art*, dirigit per Marie-Laure Bernadac i Bernard Marcadé, 23-47. París: Gallimard-Electa, 1995.
- Marí, Antoni, ed. *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Martí Rom, Josep Miquel, prod. *D'un roig encés: Miró i Mont-roig*. 1979. 16mm.
- Martí Rom, Josep Miquel. «Joan Miró: Cornudella i la nissaga Miró». *Ressò mont-roigenc*, 9 de febrer de 2018. <https://ressomont-roigenc.cat/joan-miro-cornudella-i-la-nissaga-miro-2/>.
- Martí Rom, Josep Miquel. *Joan Miró i Mont-roig: El xiscler de l'oreneta (1930-1983)*. Tarragona: Arola, 2018.
- Martí Rom, Josep Miquel. *Joan Miró i Mont-roig: Pal de ballari (1911-1929)*. Tarragona: Arola, 2012.
- Martí Rom, Josep Miquel. «Miró i els números». *Ressò mont-roigenc*, núm. 91 (octubre 2004).

Bibliografia

Martin, Laurent. *Les Dangers de l'amour: de la luxure et du libertinage: pour l'homme, pour la femme, pendant la jeunesse, pendant l'âge mur, pendant la vieillesse*. Paris: Duquesne Frères, 1866.

Marx, Karl i Friedrich Engels. *Manifest der Kommunistischen Partei* [Manifest del Partit Comunista]. Londres, 1848.

Mas Peinado, Ricard, ed. *Enric Cristòfol Ricart: Memòries*. Barcelona: Parsifal, 1995.

Massine, Léonide. «Joan Miró». *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934): 50.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f58.item>

Masson, André. «45, rue Blomet». *Atoll*, núm. 2 (setembre-novembre 1968): 15-21. Dins *André Masson: Le rebelle du surréalisme: Écrits*, editat per Françoise Levailant, 76-84. Paris: Hermann, 1994.

Masson, André. «À Joan Miró pour son anniversaire». Dins *André Masson: Le rebelle du surréalisme: Écrits*, editat per Françoise Levailant, 86-88. Paris: Hermann, 1994.

Masson, André. *Le Plaisir de peindre*. Paris: La Diane française, 1950.

Masson, André. *Sacrifices: avec un texte de Georges Bataille*. Paris: G.L.M., 1935.

Masson Guite, Martin Masson, Catherine Loewer i Camille Morando, eds. *André Masson: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. 3 vols. Vaumarcus: ArtAcatos, 2010.

Massot, Josep. *Joan Miró: El nen que parlava amb els arbres*. Traduït per Maria Llopis i Freixas. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Massot, Josep. *Joan Miró: El niño que hablaba con los árboles*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Matheron, Laurencio. *Goya*. Traduït per G. Belmonte Müller. Madrid: Perlado, Páez y compañía, 1890.

Matisse, Henri. «Notes d'un peintre». *La Grande Revue*, 25 de desembre de 1908.

Melgar, Francisco. «Artistas españoles: Joan Miró en París». *Ahora*, núm. 35 (24 de gener de 1931): 16-18. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029977255&search=&lang=ca>.

Melià, Josep. *Joan Miró, vida i gest*. Barcelona: Dopesa, 1973,

Bibliografia

- Mèlich, Joan-Carles. *La sabiduría de lo incierto: lectura y condición humana*. Barcelona: Tusquets, 2019.
- Mendelson, Jordana. «Joan Miró's Drawing-Collage, August 8, 1933: The “Intellectual Obscenities” of Postcards». *Art Journal* 63, núm. 1 (primavera 2004): 24-37.  
<https://doi.org/10.2307/4134472>
- Méndez Baige, Maite. «Los discursos poscolonialista y feminista sobre el arte moderno: La crítica de *Les Demoiselles d'Avignon*». *Quintana*, núm. 13 (2014): 211-219.
- Mercader, Albert. «Francesc d'Assís Galí. Pedagóg i pintor noucentista», Dins *La imaginació noucentista*, editat per Antoni Marí, 89-107. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Michaud, Yves. «Un retorn a l'ordre?». Dins *La imaginació noucentista*, editat per Antoni Marí, 249-255. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Michelet, Jules. *La Femme*. París: Hachette, 1860,
- Migliore, Tiziana. *Miroglifici: Figura e scrittura in Joan Miró*. Milà: et al./Edizioni, 2011.
- Milian, Àlex. «La revolta de les dones (Barcelona-1918)». *El Temps*, 19 de febrer de 2018.  
<https://www.eltmps.cat/article/3366/la-revolta-de-les-dones-barcelona-1918>.
- Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*. Londres: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1869.
- Miller, Henry. *The Smile at the Foot of the Ladder*. Nova York: Duell, 1948.
- Miller, Henry. *Le Sourire au pied de l'échelle. The smile at the foot of the ladder*. París: Corrêa, 1953.
- Miller, Henry. *Tropique du Capricorne*. Traduït per Jean-Claude Lefaure. París: Éditions du Chêne, 1950.
- Minguet, Joan M. *Joan Miró: L'artista i el seu entorn cultural, 1918-1983* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- Minguet, Joan M. *Joan Miró: Orden y desorden*. València: Institut Valencià d'Art Modern, 2018.
- Minguet, Joan M. «Origenes del Manifiesto amarillo. El maquinismo antiartístico». Dins *El Manifiesto amarillo: Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, traduït per Joan Riambau, 11-46. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2004.



#### Bibliografia

- Minguet, Joan M. *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Minguet, Joan M., dir. *Pintura catalana: Les avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2019.
- Minguet, Joan M., Teresa Montaner i Joan Santanach, eds. *Joan Miró: Epistolari català 1911-1945*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009.
- Minguet, Joan M. i Txema Romero, eds. *Els altres noucentistes*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2014.
- Miralles, Francesc. *L'època de les avantguardes 1917-1970*. Vol. 8 d'*Història de l'art català*, Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Miralles, Francesc i Francesc Fontbona. *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*. Vol. 7 d'*Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Miró, Joan. «L'echeveau de fil...». *Verve* 1, núm. 4 (gener-març 1939): 85.
- Miró, Joan. «Entretien avec Joan Miró». Entrevista realitzada per Georges Charbonnier, *Les grands entretiens de Georges Charbonnier*, RNF, 19 de gener de 1951. Àudio, 21:48. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 216-224. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Miró, Joan. «Entrevista a Joan Miró». Entrevista realitzada per Carles Sentís. *Giravolt*, TVE Catalunya, 1974. Vídeo, 15:43. <https://www.rtve.es/play/videos/altres-programes-darxiu/arxiu-tve-catalunya-giravolt-entrevista-joan-miro/2799366/>.
- Miró, Joan. «Memoires de la rue Blomet». Transcrit per Jacques Dupin, 1977. Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle, 314-315. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- Miró, Joan. «Un grand prince de l'esprit». *XXe siècle*, núm. 27 (1966, reimprès 1974): 97-98. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 272-273. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Miró, Joan i Claude Simon. *Femmes*. París: Maeght, 1965.
- Moebius, Paul Julius. «Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes [La inferioritat mental de la dona]». *Sammlung zwangloser Abhandlungen aus dem Gebiete der Nerven- und Geisteskrankheiten*, núm. 3 (1901).

### Bibliografia

- Mompou, Frederic. «Els artistes catalans a París: Exposició Joan Miró». *La Veu de Catalunya*, 25 de maig de 1928. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1263013](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1263013),
- Monod-Fontaine, Isabelle. «Note sur les fonds colorés de Miró (1925-27)». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle, 70-75. París: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- Montanyà, Lluís. «Punts de vista sobre el surrealisme». *L'Amic de les arts*, núm. 26 (30 de juny de 1928): 198-200, [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002275](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002275).
- Montseny, Frederica. «Feminismo y humanismo». *La Revista Blanca*, 1 d'octubre de 1924. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 3. Barcelona: Edicions 62, 2020.
- Moore, Henrietta L. *The Subject of Anthropology: Gender, Symbolism and Psychoanalysis*. Cambridge: Polity: 2007.
- Morales, Maria Luz. «El mejor piropo». *La Vanguardia*, 15 de juny de 1927. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 3. Barcelona: Edicions 62, 2020.
- Morey, Miguel. «La cuestión del método». Dins *Michel Foucault: Tecnologías del yo y otros textos afines*, dirigit per Manuel Cruz, 9-44, Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Morise, Max. «Les yeux enchantés». *La Révolution surréaliste*, núm. 1 (1 de desembre de 1924): 26-27. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f38.item>.
- Motherwell, Robert. «The Significance of Miró». *Art News* 58, núm. 4 (maig 1959): 32-33, 65-67.
- Mulet, Cesc, dir. *Els rastres fosforescents dels caragols*. Produïda per La Perifèrica Produccions i TV Mallorca, 2009. Emès el 28 de gener de 2009 i el 15 de febrer de 2018 en el programa *El documental* del C33. Vídeo, 54:00.
- Mundy, Jennifer. «Letters of desire» . Dins *Surrealism: Desire Unbound*, dirigit per Jennifer Mundy, 11-53. Londres: Tate, 2001.
- Mundy, Jennifer, dir. *Surrealism: Desire Unbound*. Londres: Tate, 2001.
- Muñoz, Francesc. «L'espai urbà i la salut: una visió històrica». Dins *Paisatge i salut*, editat per Joan Nogué, Laura Puigbert i Gemma Bretcha, 79-115. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2008.

### Bibliografia

- Murià, Anna. «L'esport femení considerat seriosament». *La Rambla*, 11 d'abril de 1932. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 4. Barcelona: Edicions 62, 2020.
- Musée Matisse, ed. *Miró & Tériade: L'aventure d'Ubu*. Le Cateau-Cambrésis: Musée Matisse, 2009.
- My Secret Life*. [Brussel·les]: [Auguste Brancart], 1888.
- Myers, Fred. «"Primitivism", Anthropology, and the Category of "Primitive Art"». Dins *Handbook of Material Culture*, editat per Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands i Patricia Spyer, 267- 284. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2006.  
<https://doi.org/10.4135/9781848607972.n18>.
- Nash, Mary. «Feminisme català i presa de consciència de les dones». *Literatures*, núm. 5 (2007): 69-88.
- Nash, Mary. «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939». Dins *Historia de las mujeres en Occidente*, dirigit per Françoise Tbébaud. Vol. 5, *El siglo XX*, dirigit per Georges Duby i Michelle Perrot. 687-708. Madrid: Santillana, 2000.
- Nash, Mary. «Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea». Dins *Historia de las mujeres en Occidente*, dirigit per Françoise Tbébaud. Vol. 5, *El siglo XX*, dirigit per Georges Duby i Michelle Perrot. 679-686. Madrid: Santillana, 2000.
- Navarra Ordoño, Andreu. *Aliadòfils i germanòfils a Catalunya durant la Primera Guerra Mundial*. La I Guerra Mundial i Catalunya 2. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament d'Afers i Relacions Internacionals i Exteriors i Transparència, 2016.
- Nieto Márquez, Inés. «Col·leccions editorials a la Barcelona del Vuitcents: el cas de Joan Oliveres i Gavarró (1812-1891)». Treball final de màster. Universitat de Barcelona, 2014.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. Traduït per Alexandre Vialatte. París: Gallimard, 1942.
- Nietzsche, Friedrich. *Le gai savoir*. Traduït per Alexandre Vialatte. París: Gallimard, 1950.
- Nietzsche, Friedrich. *Le voyageur et son ombre: opinions et sentences mêlées*. Traduït per Henri Albertm, 11<sup>a</sup> ed. París: Mercure de France, 1919.
- Novella, Enric J. «Focault, la psicoanàlisi i el subjecte». *Quaderns de filosofia i ciència*, núm. 37 (2007): 29-38.
- Nubiola, Dr. P. *Per a quan s'és mare*. Barcelona: Editorial Catalana, s.d.

## Bibliografia

L'Opinió. «Joan Miró a Barcelona». *L'Opinió*, 3 de juliol de 1931.

L'Opinió. «Salvador Dalí exposa...». *L'Opinió*, 3 de juliol de 1931.

Ors, Eugeni d'. *La Ben Plantada*. Barcelona: Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1911.

Ors, Eugeni d'. «Paul Cézanne». *La Veu de Catalunya*, 29 d'octubre de 1906.

[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1235195](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1235195).

Ors, Eugeni d' [Xènius]. «Un teatro de naturaleza muerta». *El Día Gráfico*, 20 de novembre de 1920  
Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus criticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 130-131.  
Barcelona: Destino, 1990.

Ors, Eugeni d'. «Van Dongen, Joan Miró». *Las Noticias*, 31 d'octubre de 1920 Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus criticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 129. Barcelona: Destino, 1990.

Ottinger, Didier. «El desafiament a l'escultura: Surrealisme i materialisme». Dins *Miró i l'objecte*, dirigit per William Jeffett, 36-43. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015.

Ozenfant, Amédée i Charles-Édouard Jeanneret. *Après le cubisme*. París: Édition des Commentaires, 1918.

Ozenfant, Amédée i Charles-Édouard Jeanneret. *La peinture moderne*. París: Les Éditions G. Cres & Cie, 1925.

Ozenfant, Amédée i Charles-Édouard Jeanneret. «Le Purisme». *L'Esprit Nouveau* 1, núm. 4 (gener 1921): 369-386. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c/f429.item>.

Palau i Fabre, Josep. *L'extraordinària vida de Picasso*. Barcelona. Proa, 1971.

Palau i Fabre, Josep. *Picasso: Cubisme, 1907-1917*. Barcelona. Polígrafa, 1990.

Palermo, Charles. «Fixed Ecstasy: The early artistic maturity of Joan Miró and Michel Leiris». Tesi doctoral. The John Hopkins University, 2000.

Palermo, Charles. *Fixed ecstasy: Joan Miró in the 1920s*. Pennsilvània: Pennsylvania State University Press, 2008.

Palermo, Charles. «Tactile Translucence: Miró, Leiris, Einstein». *October* 97 (estiu 2001): 31-50.

### Bibliografia

- Parcerisas, Pilar, ed. *Miró, Dalmau, Gasch; L'aventura per l'art modern, 1918- 1937*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1993.
- Pascal, Blaise. *Pensaments*. Traduït per Manuel de Montoliu. Barcelona: L'Avenç, 1904.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. París: Ernest Flammarion, s.d.
- Pauchet, Victor. *Le Chemin du bonheur: La rééducation de soi-même*. París: J. Oliven, 1927.
- Pauchet, Victor. *Restez jeunes*. París: J. Oliven, 1928.
- Pellegrini, Mario, ed. *André Breton: Manifestos del surrealismo*. Traducció, pròleg i notes d'Aldo Pellegrini. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- Penrose, Roland. *Miró*. Londres: Thames and Hudson, 1970.
- Penrose, Roland. *Miró*. Traduït per Mercedes Gimeno de García de la Mora. Barcelona: Destino, 1991.
- Penrose, Roland. *Pablo Picasso*. Pere Vergés de biografies 33. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- Peran, Martí, Alicia Suárez i Mercè Vidal, dirs. *El noucentisme: Un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
- Peran, Martí, Alicia Suárez i Mercè Vidal. «El noucentisme, un projecte de modernitat». Dins *El noucentisme: Un projecte de modernitat*, dirigit per Martí Peran, Alicia Suárez i Mercè Vidal, 15-44. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
- Pereña, Francisco. «Freud y la sexualidad femenina», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 1, núm. 2 (1981): 9 -30.
- Perera Roura, Anna. «L'erotisme en la poesia catalana del segle XX: Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater». Tesi doctoral. Universitat de Girona, 2015.
- Péret, Benjamin. *Et les seins mouraient*. Marsella: Cahiers du Sud, 1929.
- Peretti, Yves de, dir. *Joan Miró, l'home que va capgirar la pintura*. Produït per Mallerich Films Paco Poch, Les Fims d'Ici, Televisió de Catalunya, 2004. Emès el 4 de juny de 2005 i el 13 de febrer de 2016 en el programa *El documental* del C33. Vídeo, 01:00:05.  
<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programes/joan-miro-lhome-que-va-capgirar-la-pintura/video/5164332/>.

### Bibliografia

- Pérez-Borbujo, Fernando. «El Noucentisme d'Eugeni d'Ors: Ideari de joventut o projecte vital». Dins *La imaginació noucentista*, editat per Antoni Marí, 17-30. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Pérez-Jorba, Joan. «Crónica de París: Joan Miró y su pintura en El Unicornio». *El Día Gráfico*, 6 de maig de 1921. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus criticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 137-139. Barcelona: Destino, 1990.
- Pérez-Jorba, Joan. «Desde París: Los artistas catalanes en el Salón de Otoño». *La Publicidad*, 9 de novembre de 1922. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus criticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 142. Barcelona: Destino, 1990.
- Permanyer, Lluís. *43 respostes catalanes al qüestionari Proust*. Barcelona: Proa, 1967.
- Permanyer, Lluís. *Miró: La vida d'una passió*. Barcelona: Edicions de 1984, 2003.
- Permanyer, Lluís. «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra». *Gaceta Ilustrada*, núm. 1124 (23 d'abril de 1978): 45-56. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 290-2295. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Perry, Gill. «El primitivismo y “lo moderno”». Dins *Primitivismo, cubismo y abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Traduït per Juan José Usabiaga, 7-89. Madrid: Akal, 1996.
- Perucho, Joan. *Joan Miró i Catalunya*. 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Polígrafa, 1988.
- Pesquero Ramón, Saturnino. «Joan Miró: Una lectura filosòfica a partir de “La masia”». Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears, 1999.
- Picabia, Francis. *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*. Lausanne: Imprimeries Réunies, 1918.
- Picon, Gaëtan. *Carnets catalans: Dessins et textes inédits*. 2 vols, Ginebra: Éditions d'Art Albert Skira, 1976.
- Picon, Gaëtan. *Carnets catalans: Dibuixos i escrits inèdits*. Traduït per Rosa Maria Malet. Barcelona: Polígrafa, 1980.
- Piza, Antonio. «J. M. on Miró», *Majorca Daily Bulletin*, 1968.
- Pla, Josep. *Retrats de Passaport*. Vol. 17 d'*Obra completa de Josep Pla*. Barcelona: Destino, 1970.
- Poal Aregall, Miquel. «Manifest a la feminitat». *Un enemic del Poble*, núm. 10 (gener 1918): 1-2. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1066291](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1066291).

### Bibliografia

- Polo, Irene. «Clara Campoamor i el vot de les dones». *La Humanitat*, 12 de gener de 1932. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 4. Barcelona: Edicions 62, 2020.
- Portabella, Pere, dir. *Miró l'altre*. Produït pel Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1969. Vídeo, 15:00.
- Prat, Jean-Louis, dir. *Miró: La couleur de mes rêves*. París: Réunion des Musées Nationaux, 2018.
- Prévert, Jacques i Georges Ribemont-Dessaignes. *Joan Miró*. París: Maeght, 1956.
- Prévost, Clovis *Miró parle*. Produït per Galerie Maeght i Maeght éditeurs, 1974. Vídeo, 26:00.
- La Publicitat. «Saló de Tardor: La conferència de controvèrsia de Dalí, a la Sala Parés». *La Publicitat*, 17 d'octubre de 1928. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1464071](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1464071).
- Punyet Miró, Joan. *Al voltant de Miró*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- Punyet Miró, Joan. *Miró & Music*. Barcelona: Alrevés, 2017.
- Punyet Miró, Joan i Joan Gardy-Artigas. *Joan Miró, Josep Llorens Artigas: Catalogue raisonné. Ceramics, 1941-1981*. París: Daniel LeLong, 2007.
- Queneau, Raymond. *Joan Miró ou le poète préhistorique*. París: Skyra, 1949.
- Queneau, Raymond. *Miró lithographe*. Vol. 2, 1953-1963. París: Maeght Éditeur, 1975.
- Rabinow, Paul, ed. *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*. 3 vols. Nova York: The New Press, 1997-2000.
- Rabinow, Paul, ed. *The Foucault Reader*. Nova York; Pantheon Books, 1984.
- Ràfols, Josep F. «Carnet d'Art: Joan Miró». *El Matí*, 6 de setembre de 1931.
- Ràfols, Josep F. «Joan Miró a Bèlgica». *El Matí*, núm. 30 (27 de juny de 1929): 9. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus criticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 243-244. Barcelona: Destino, 1990.
- Ràfols, Josep F. «El pintor Joan Miró». *D'ací i d'allà* 15, núm. 92 (agost 1925): 243. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1001749](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001749).
- Ràfols, Josep F. «Les recents declaracions de Miró», *El Matí*, 2 de desembre de 1931.

## Bibliografia

- Ràfols, Josep F. «Variacions sobre Joan Miró». *La Veu de Catalunya*, 31 de maig de 1933. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1268995](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1268995).
- Raillard, Georges. *Ceci est la couleur de mes rêves; Entretiens avec Georges Raillard*. Paris: Seuil, 1977.
- Raillard, Georges. *El color dels meus somnis: Converses amb Georges Raillard*. Traduït per Joaquim Sala-Sanahuja. Palma: Lleonard Muntaner, 2009.
- Raillard, Georges. *Miró*. Paris: Hazan, 1989.
- Raynal, Maurice. *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*. Paris: Matigagne, 1927.
- Raynal, Maurice. «Au Salon d'Automne». *L'Intransigeant*, 1 de novembre de 1922. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7901633/f5.item>.
- Raynal, Maurice. «La peinture surréaliste (Galerie Pierre, 13 rue de Bonaparte)». *L'Intransigeant*, 1 de desembre de 1925. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k791298m/f2.item>.
- Reverdy, Pierre. «Sur le cubisme». *Nord-Sud*, núm. 1 (15 de març de 1917): 5-7.
- La Revista. *Almanach de La Revista*. Barcelona: Heinrich, 1918. [https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev\\_a1918.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev_a1918.pdf).
- La Revista. *Almanach de La Revista*. Barcelona: Heinrich, 1919. [https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev\\_a1919.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/almrev/almrev_a1919.pdf).
- La Révolution surréaliste. «Enquête». *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929): 65-76. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f71.item>.
- La Révolution surréaliste. «Recherches sur la sexualité, part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience». *La Révolution surréaliste*, núm. 11 (15 de març de 1928): 32-40. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845163f/f36.item>.
- Rewald, John. *El postimpresionismo: De van Gogh a Gauguin*. Traduït per Ema Fondevila i Emilio Muñiz Castro. Alianza Forma, 31. Madrid: Alianza, 2008.
- Riat, Georges. *Gustave Courbet: Peintre*. Paris: H. Floury, 1906.
- Rigaud-Drayton, Margaret. «Word and Image in Apollinaire's "Lettre-Océan"». Dins *Text and Image in Modern European Culture*, editat per Natasha Grigorian, Thomas Baldwin i Margaret Rigaud-Drayton, 133-142. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.



Bibliografia

- Rimbaud, Arthur. *Les Illuminations*. París: Mercure de France, 1924.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies*. París: Mercure de France, 1920.
- Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer*. Brussel·les: Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), 1873.
- Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer*. 8<sup>a</sup> ed. París: Mercure de France, 1926.
- Rimbaud, Arthur. «Voyelles». *Lutèce*, núm. 5-12 (octubre 1883).
- Ring, Nancy. «New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the United States, 1913-1921». Tesi doctoral. Northwestern University, 1991.
- Riquetti, Honoré-Gabriel de, comte de Mirabeau. *Errotika [i. e. Erotika] biblion*. Roma: Impr. du Vatican, 1783.
- Rius Vernet, Núria i Teresa Sanz Coll, eds. *Lola Anglada: Memòries 1892-1984*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015.
- Rivet, Paul i G. H. Rivière. «La réorganisation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro». *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, núm. 1 (gener 1931): 3-10.
- Rivolar, Simón. *Las mujeres en la intimidad*. Barcelona: Sopena, s.d.
- Robert, Léo-Paul. *Les oiseaux dans la nature*. Neuchâtel: Éditions Delachaux et Niestlé, s.d.
- Robert, Léo-Paul i Paul-A. Robert. *Insectes papillons*. Neuchâtel: Éditions Delachaux et Niestlé, s.d.
- Rodríguez, Hildegart. *Educación sexual*. Madrid: Gráfica socialista, 1931.
- Rodríguez, Hildegart. *Malthusismo y Neomalthusismo: El control de natalidad*. Madrid: Morata, 1932.
- Rodríguez, Hildegart. *Paternidad voluntaria: Profilaxis anticoncepcional*. València: Orto, 1931.
- Rodríguez, Hildegart. *El problema sexual tratado por una mujer española*. Madrid: Morata, 1931.
- Rodríguez, Hildegart. *La rebeldía sexual de la juventud*. Barcelona: Anagrama, 1931.

#### Bibliografia

- R. Roig, Dolors. «Miró-Urgell: El record de l'experiència viscuda». Dins *Modest Urgell: Més enllà de l'horitzó*, dirigit per Carme Clusellas, 47-51. Girona: Museu d'Art de Girona, 2019,
- Ros, Cristina. «Entrevista a Pilar Juncosa». *La Vanguardia*, 20 de desembre de 1992.  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1992/12/20/pagina-57/33530960/pdf.html>
- Rose, Barbara. «Interview with Miró». Dins *Miró in America*, editat per Barbara Rose, 119-120. Houston; Museum of Fine Arts, 1982.
- Rose, Barbara. «Miró in America». Dins *Miró in America*, editat per Barbara Rose, 5-45. Houston; Museum of Fine Arts, 1982.
- Rose, Barbara, ed. *Miró in America*. Houston: Museum of Fine Arts, 1982.
- Rosenblum, Robert. «Picasso and the Typography of Cubism». Dins *Picasso 1881/1973*, 49-75. Londres: Paul Elek, 1973.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Émile, ou De l'éducation* (La Haia: Jean Néaulme, 1762),
- Rousseau, Pascal. «La galerie Dalmau: L'Introduction de l'abstraction en Catalogne et l'avant-garde parisienne durant la Première Guerre mondiale». Dins *Paris-Barcelone: De Gaudí à Miró*, 327-337. París: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Rousseau, Pascal. «Eros magnétique: Le surréalisme sous hypnose». Dins *La révolution surréaliste*, dirigit per Frédéric Morel, 367-375. París: Centre Georges Pompidou, 2002.
- Rousseau, Pascal. «L'exili de les Rambles: Les avantguardes franceses a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial». Dins *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*, dirigit per Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, 175-181. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. París: Librairie Alphonse Lemerre, 1935.
- Roussel, Raymond. *L'Étoile au Front: pièce en trois actes en prose*. París: Librairie Alphonse Lemerre, 1925.
- Roussel, Raymond. *Impressions d'Afrique*. 2<sup>a</sup> ed. París: Alphonse Lemerre éditeur, 1910,
- Roussel, Raymond. *Locus Solus*. 2<sup>a</sup> ed. París: Librairie Alphonse Lemerre, s.d.
- Roussel, Raymond. *La Poussière de Soleils*. París: Librairie Alphonse Lemerre, 1926,
- Rovira, Marc. *Stéphane Mallarmé. Bèstia confinada 17*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2020.

## Bibliografia

- Rowell, Margit. «André Breton et Joan Miró». Dins *André Breton: La beauté convulsive*, 179-182. París: Centre Pompidou, 1991.
- Rowell, Margit. *Joan Miró: Peinture=Poésie*. París: Éditions de la Différence, 1976.
- Rowell, Margit. «The Poetics». Dins *Joan Miró: Magnetic Fields*, dirigit per Rosalind Krauss i Margit Rowell, 39-66. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972.
- Rowell, Margit, ed. *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Rubin, William. *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1973
- Rusiñol, Santiago [Xarau]. «El sexe débil». *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de gener de 1918. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1207723](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207723).
- Sade, Donatien Alphonse François de, *Histoire de Juliette: Ou les prospérités du vice*. 1797.
- Sáez, Begonya. «Formas de la identidad contemporánea». Dins *Cuerpo e identitat I*, editat per Meri Torras, 41-54. Barcelona: Edicions UAB, 2007.
- Sagarra, Josep Maria de. *Vida privada*. 2 vols. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1932.
- Saint-Pol-Roux. *Les Reposoirs de la procession I*. París: Mercure de France, 1893.
- Salvat-Papasseit, Joan. *Óssa menor*. 1925.
- Salvat-Papasseit, Joan. *El poema de La rosa als llavis*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1923.
- Salvat-Papasseit, Joan. *Poemes en ondes hertzianes*. Barcelona: Mar Vella, 1919.
- Salvat-Papasseit, Joan, dir. *Arc-voltaic*, núm. 1 (febrer 1918). [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1003457](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1003457).
- San Lazzaro. Giuseppe di, ed. «Je rêve d'un grand atelier». *XXe siècle* 1, núm. 2 (maig 1938): 25-28. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 161-162. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Sandiumenge, Magí Pío. «Els salons francesos i la mostra d'art retrospectiu a Barcelona en 1917. La pintura». *Quaderns d'Estudi* 2, núm. 5 (juny 1917): 381-398.

### Bibliografia

- Santos Torroella, Rafael. «Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes». *Correo literario*, 15 de març de 1951. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 226-227. Boston: Da Capo Press, 1992.
- Santos Torroella, Rafael. «Voluntad de pintura y poesía en la obra de Miró». *El Noticiero Universal*, 11 de desembre de 1968.
- Sanz Coll, Teresa. «Silencis i correspondències feministes en les memòries de Lola Anglada (Una altra lectura)». Dins *Lola Anglada: Memòries 1892-1984*, editat per Núria Rius Vernet i Teresa Sanz Coll, 31-43. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015.
- Scheidegger, Ernst. *Joan Miró a Catalunya: Huellas de un encuentro*. París: Maeght, 1993.
- Scheler, Max. *El santo, el genio, el héroe*. Traduït per Elsa Tabernig. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.
- Scheler, Max. *Vorbilder und Führer* ([Models i líders], Vol. 1 de *Schriften aus dem Nachlass*). Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1933.
- Schlossman, Béryl. «Baudelaire et l'art espagnol: poésie, esthétique, critique d'art». *Carnets*, núm. 4 (2012): 253-261. <https://doi.org/10.4000/carnets.7776>.
- Schneider, Pierre. *Les dialogues du Louvre*. París: Denoël, 1972.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften* [Parerga i Paralipomena: Escrits filosòfics menors]. Berlín: A. W. Hayn, 1851.
- Sclaunick, Élisabeth, ed. *Pierre Matisse & Joan Miró: Ouvrir le feu: Correspondance croisée, 1933-1983*. París: L'Atelier contemporain, 2019.
- Seabrook, William B. *The Magic Island*. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1929.
- Segal, Muriel. *Painted Ladies: Models of the Great Artists*. Nova York: Stein and Day, 1972.
- Sèculi, Enriqueta. «De la llibertat femenina», *La Publicitat*, 13 de juliol de 1929. Dins *El llarg viatge de les dones: Feminisme a Catalunya*, editat per M. Àngels Cabré, cap. 3. Barcelona: Edicions 62, 2020.
- Segarra, Marta. «Gènere, cos i sexualitat en els estudis literaris i culturals». Dins *Gènere i sexualitat en la cultura catalana*, editat per Josep Anton Fernández Montolí, Barcelona: UOC, 2013.
- Segarra, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid: Melusina, 2014.

## Bibliografia

- Segarra, Marta i Àngels Carabí, eds. *Nuevas masculinidades*, Barcelona: Icaria, 2000.
- Serra, Pere A. *Miró i Mallorca*. Barcelona: Polígrafa, 1989.
- Simmel, Georg. «Lo masculino y lo femenino: Para una psicología de los sexos». *Revista de Occidente*, núm. 5 (novembre, 1923): 218-236, i núm. 6 (desembre 1923): 336-363.
- Simmel, Georg. *Philosophische Kultur*. Leipzig: Werner Klinkhardt, 1911.
- Soby, James Thrall. *Balthus*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1956.
- Soby, James Thrall. *Joan Miró*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1959.
- Soldevila, Carles. «Full de dietari: El pintor Miró a París». *La Publicitat*, 3 de juliol de 1925. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1462073](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1462073).
- Soldevilla, Joan Manuel, «Psicalíptics: Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX». Dins *Psicalíptics: Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX*, 9-28. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2004.
- Solé, Albert, dir. *Miró contra Miró*. Produït per Minimal Films i Compagnie des Phares et Balises, 2018. Emès el 23 d'abril de 2019 en el programa *Sense ficció* de TV3. Vídeo, 01:01:09. <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/sense-ficcio/miro-contra-miro/video/5844884/>
- Soler, Glòria. «La recerca del paisatge essencial». Dins *La imaginació noucentista*, editat per Antoni Marí, 109-118. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Souvestre, Pierre i Marcel Allain. *Le Bouquet tragique*. París: Arthème Fayard, 1912.
- Souvestre, Pierre i Marcel Allain. *La Guêpe rouge*. París: Arthème Fayard, 1912.
- Souvestre, Pierre i Marcel Allain. *Le Mariage de Fantômas*. París: Arthème Fayard, 1912.
- Stevens, Mary Anne, ed. *The Orientalists, Delacroix to Matisse: European Painters in North Africa and the Near East*. Londres: Royal Academy of Arts, 1984.
- Stickers, Kenneth W. «Persons and Power: Max Scheler and Michel Foucault on the Spiritualization of Power». *The Pluralist* 4, núm. 1 (primavera 2009): 51-59. <http://www.jstor.org/stable/20708960>.
- Stoekl, Allan, ed. *Georges Bataille, Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Theory and History of Literature 14. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Bibliografia

Stoekl, Allan. *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Balnchot, Roussel, Leiris, and Ponge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Surghi, Carlos. «Blanchot y la crítica negativa: Acercamientos a Sade y Lautréamont». *Revista de Humanidades*, núm. 25 (juny 2012): 71-96.

Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. 3<sup>a</sup> ed. París: Gallimard, 2012.

Sweeney, James Johnson. *Atmósfera Miró*. Barcelona: RM, 1959.

Sweeney, James Johnson. *Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1970.

Sweeney, James Johnson. «Joan Miró: Comment and Interview». *Partisan Review* 15, núm. 2 (febrer 1948): 206-212. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 207-211. Boston: Da Capo Press, 1992.

Taillander, Yvon. «Je travaille comme un jardinier...», *XXe siècle*, núm. 1 (15 de febrer de 1959): 4-6, 15. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 247-253. Boston: Da Capo Press, 1992.

Taillander, Yvon. «Miró: Maintenant je travaille par terre...». *XXè siècle*, núm. 43 (desembre 1974): 15-19. Dins *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, editat per Margit Rowell, 282-286. Boston: Da Capo Press, 1992.

TAJ Books, ed. *Paul Klee*. Cary: TAJ Books International, 2013. Kindle.

Takiguchi, Shûzo. *Miró*. Tòquio: Atelier, 1940.

Taylor, Harriet. *The Emancipation of Women*. Londres, 1851.

Teixidor, Joan. *Miró lithographe*. Vol. 3, 1964-1969. París: Maeght, 1977.

Tériade, É. «Émancipation de la peinture». *Minotaure*, núm. 3-4 (desembre 1933): 9-20.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525973g/f17.item>.

Tériade, E. «Exposition: Joan Miro (Galerie Pierre, 2 rue des Beaux-Arts)». *L'Intransigeant*, 21 de desembre de 1931. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7935080/f5.item>.

Tériade, E. «Expositions: Joan Miro (Galerie Pierre Colle, 29, rue Cambacérès)». *L'Intransigeant*, 19 de desembre 1932. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7938722/f7.item>.

### Bibliografia

Tériade, E. «On expose: Joan Miro (Galerie Georges-Bernheim, 109, rue du Faubourg-Saint-Honoré)». *L'Intransigeant*, 7 de maig de 1928.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7921853/f4.item>.

Tériade, E. «On expose: Joan Miro (Galerie Pierre, 2, rue des Beaux-Arts)». *L'Intransigeant*, 18 de març de 1930, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792865k/f6.item>.

Tériade, E. «La peinture; le surréalisme et la pêche à l'instinct». *L'Intransigeant*, 7 d'abril de 1930.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7928858/f5.item>.

Tbébaud, Françoise, dir. *El siglo XX*. Vol. 5 d'*Historia de las mujeres en Occidente*. Dirigit per Georges Duby i Michelle Perrot. Traduït per Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Santillana, 2000.

Thornton-Cronin, Lesley. «Boundaries of horror: Joan Miró and Georges Bataille, 1930-1939». Tesi doctoral. University of Glasgow, 2016.

Tissot, Samuel Auguste. *L'onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*. Lausana: Marc Chapuis, et compagnie, 1761.

Tornos Urzainki, Maider. «Deseo y transgresión: El erotismo de Georges Bataille». *Lectora*, núm. 16 (2010): 195-210.

Torras, Meri. «El delito del cuerpo: De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia». Dins *Cuerpo e identitat I*, editat per Meri Torras, 11-36. Barcelona: Edicions UAB, 2007.

Torras i Bages, Josep. *La tradició catalana*. 3<sup>a</sup> ed. Vol. 4 d'*Obres completes*. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1913.

Torres Amat, Félix, ed. *La Sagrada Bíblia*. 4 vols. Barcelona: Montaner y Simon, 1871-1873

Torres-Garcia, Joaquim. *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*. Sitges: Edició dels Amics de Sitges, 1919.

Torres-Garcia, Joaquim. «Del veritable ambient de París: Theo van Doesburg». *La Veu de Catalunya*, 11 d'abril de 1929. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1264105&interno=S&posicion=1](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264105&interno=S&posicion=1)

Torres Sanchez, Rayiv David. «La infidelidad de los dioses: Lenguaje y simulacro en Pierre Klossowski». *Nóesis* 27, núm. 53 (gener-juny 2018): 159-170.

Trabal, Francesc. «Una conversa amb Joan Miró». *La Publicitat*, 14 de juliol de 1928.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1463911](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1463911).

Bibliografia

Tristan, Flora. *L'Union ouvrière*. 1843.

Tzara, Tristan. *L'Arbre des voyageurs*. Paris: Éditions de la Montagne, 1930.

Tzara, Tristan. «Le papier collé ou le proverbe en peinture», *Cahiers d'art*, núm. 2 (1931): 61-64.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f73.item>.

Ubero, Lina i Quim Vicente, coords. *El primer Eros: Àfrica, Amèrica, Oceania*. Barcelona: Lunwerg, 2004.

Umland, Anne. «Miró the Assassin». Dins *Joan Miró. Painting and Anti-Painting, 1927-1937*, dirigit per Anne Umland, 1-17. Nova York: The Museum of Modern Art, 2008.

Umland, Anne. «La peinture au défi: Miró et le collage dans les années vingt». Dins *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, dirigit per Agnès de la Beaumelle, 61-69. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

Umland, Anne, dir. *Joan Miró: Painting and Anti-Painting, 1927-1937*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2008.

Urgell, Modest. *Catalunya 1865-1905*. Barcelona: Miguel Seguí, 1905.

Urgell, Modest. *El murciélagu. Memorias de una patum*. Barcelona: L'Avenç, 1913.

Urgell, Modest. «Pensaments». *Juventut*, núm. 359 (31 de desembre de 1906): 833.  
[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1343689](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1343689).

Vallier, Dora. «Avec Miró», *Cahiers d'art* (1960): 161-174.

Vallier, Dora. «Miró and the children drawings». Dins *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, editat per Jonathan Fineberg, 201-209. Nova York: Princeton University Press, 1998.

Valverde, José María. *Vida y muerte de las ideas: Pequeña historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Ariel, 1989.

La Veü de Catalunya. «Noticiari d'Art: Dora Koncembianka». *La Veü de Catalunya*, 23 de juliol de 1925. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1259503](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1259503).

Vidal Oliveras, Jaume. *Josep Dalmau: L'aventura per l'art modern*. Manresa: Angle Editorial, 1993.



Bibliografia

- Vidal Oliveras, Jaume. «L'origen del marxant Josep Dalmau». *Dovella* 1, núm. 39 (octubre 1991): 39-46.
- Vidal Oliveras, Jaume. «“Une très belle affaire”: L'exposició d'Art Francès de Barcelona de 1917». Dins *Barcelona, zona neutral: 1914-1918*, dirigit per Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, 155-162. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014.
- Viot, Jacques. «Un ami: Joan Miró». *Cahiers d'art*, núm. 8-10, 1936. Dins *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929*, per Victoria Combalía, 279-280. Barcelona: Destino, 1990.
- Vitrac, Roger. «L'esprit moderne». *L'Intransigéant*, 17 de març de 1931.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7932294/f5.item>.
- Vollard, Ambroise, ed. *Léttres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*. París: Ambroise Vollard, 1911.
- Vollard, Ambroise. *Paul Cézanne: huit phototypies d'après Cézanne*. 6<sup>a</sup> ed. París: Georges Crès, 1919.
- Waldberg, Patrick. *Les Demeures d'Hypnos*. París: Éditions de la Différence, 1976.
- Wall, Otto Augustus. *Sex and Sex Worship: (Phallic Worship)*. Sant Louis: C. V. Mosby Company, 1922.
- Wallace, Edgar. *Le Cercle rouge*. Traduït per Michel Epuv. Ginebra: J. H. Jeheber, 1928.
- Wallace, Edgar. *Le Gentleman*. Traduït per Georges Mal. 4<sup>a</sup> ed. París: Librairie Gallimard, 1929.
- Wallace, Edgar. *La Main dans l'ombre*. Traduït per Miriam Dou-Desportes. París: Librairie des Champs-Élysées, 1929.
- Wedderkop, Hans von. *Paul Klee*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1920.
- Westphal, Karl Friedrich Otto. «Die Konträre Sexualempfindung: Symptom eines neuropathologischen (psychopathischen) Zustandes» [Les sensacions sexuals contràries]. *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, núm. 2 (1869-1870): 73-108.
- White, Christopher. *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Whitman, Walt. *Fulles d'herba*. Traduït per Cebrià Montoliu. Biblioteca popular de "L'Avenç" 101. Barcelona: L'Avenç, 1909.

Bibliografia

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth Press, 1929.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Londres: Hogarth Press, 1927.

Woolf, Virginia. *Una cambra pròpia*. Traduït per Helena Valentí. Sabadell: La Temerària, 2014.

Xuriguera, Ramon. «Una estona amb Joan Miró». *La Publicitat*, 15 de juny de 1929.

[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1464425](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1464425),

Yvert, Louis. *Georges Bataille, Michel Leiris: Echanges et correspondances* Paris: Gallimard, 2004.

Zervos, Christian. «La Nouvelle Génération: Joan Miró», *Cahiers d'art*, núm. 9-10 (1931): 401-430. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226316k/f410.item>.

Zervos, Christian, dir. *Cahiers d'art*, núm. 1-4 (juny 1934).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97953470/f11.item>.

Zola, Émile. *Nana*. París: Georges Charpentier, 1880.



## **Annexos**

---



# 1. Llistat d'il·lustracions

## I. Jocs de carn i d'esperit

### Capítol 1

- 1.1. Joan Miró amb els seus pares i la seva germana Dolors. 1902. Arxiu Successió Miró, Palma. Font: Dupin, *Miró* (2004), 10. p. 31
- 1.2. Joan Miró vestit de primera comunió. 1904. Arxiu Successió Miró, Palma. Font: Dupin, *Miró* (2004), 452. p. 40
- 1.3. Miró, Joan. Dibuix realitzat sobre el llibre *Cuentos de la niñez*. 1900. Llapis sobre paper. 15,5 × 10,3 cm. FJM 16. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 18. p. 43
- 1.4. Miró, Joan. Sense títol (El pedicur). 1901. Llapis grafit, aquarel·la i tinta estilogràfica sobre paper. 11,6 × 17,7 cm. FJM 22. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 97. p. 44
- 1.5. Miró, Joan. *Paisatge*. 1908. Oli sobre tela. 22,3 × 17,5 cm. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma. Font: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, *Miró*, 76. p. 48
- 1.6. Miró, Joan. Sense títol, 1960. Oli i guaix sobre tela. 22,3 × 17,5 cm. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma. Font: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, *Miró*, 77. p. 48
- Miró, Joan. Sense títol. 1960. Guaix i llapis de cera sobre paper. 22,2 × 17,5 cm. FJPM 116.2. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma. Font: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, *Miró*, 76.
- 1.7. Urgell, Modest. *El Pedregal*. c. 1895. Oli sobre tela. 155 × 300 cm. Col·lecció Ricardo Urgell Martí. Font: Clusellas, *Modest Urgell*, 110. p. 52
- 1.8. Miró, Joan. Dibuix de Cornudella. c. 1907. Llapis carbó i pastel sobre paper. 14,6 × 21,9 cm. FJM 56a (quadern FJM 44-94). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 101. p. 52

### Capítol 2

- 2.1. Mas Miró, Mont-roig. c.1911. Arxiu Successió Miró, Palma. Font: Juncosa, «Mas Miró (Mont-roig)», 11. p. 55
- 2.2. Sunyer, Joaquim. *Pastoral*. 1910-1911. Oli sobre tela. 106 × 152 cm. Arxiu Joan p. 61

- Maragall, Barcelona. Font: Elaboració pròpia.
- 2.3. Miró, Joan. *El pagès*. 1914. Oli sobre tela. 65 × 50 cm. Col·lecció privada. Font: Gimferrer, *Miró: Colpir sense nafrar*, 51. p. 63
- 2.4. Miró, Joan. *Paisatge de Mont-roig*. 1914. Oli sobre cartró. 38 × 46 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 115. p. 65
- 2.5. Cézanne, Paul. *Route devant la montagne Sainte-Victoire*. 1898.1902. Oli sobre tela. 81 × 99 cm. Museu de l'Hermitage, Moscou. Font: Holgado, *Cézanne*, 59. p. 65
- 2.6. Fotografia de Joan Miró entre les pàgines 56 i 57 de Dante Alighieri, *La Vida Nova* (Barcelona, L'Avenç, 1903). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Elaboració pròpia. p. 72
- 2.7. Vista del darrere de la fotografia amb la inscripció «A la meva oreneta». Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Elaboració pròpia. p. 72
- 2.8. Carrió, Montserrat. Retrat de Lola Anglada. Exposició «Lola Anglada, poderosa memòria», Museu d'Història de Catalunya, 2012. Font: Maria José Ramon, «Lola Anglada, a l'eix de la clausura del Correllengua a Canet», *El Punt Avui*, 17 de novembre de 2017, <https://www.elpuntavui.cat/societat/article/1282473-lola-anglada-a-l-eix-de-la-clausura-del-correllengua-a-canet-de-mar.html>. p. 73

### Capítol 3

- 3.1. Miró, Joan. *Mont-roig, Sant Ramon*. 1916. Oli sobre tela. 61,5 × 48 cm. Kouros Gallery. Nova York. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 124. p. 78
- 3.2. Cézanne, Paul. *Nature morte aux pommes et aux oranges*. 1895-1900. Oli sobre tela. 73 × 92 cm. Musée d'Orsay, París. Font: Holgado, *Cézanne*, 56. p. 78
- 3.3. Miró, Joan. *El vano vermell*. 1916. Oli sobre cartró. 103 × 73 cm. Museu a l'aire lliure de Hakone, Hakone. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 97. p. 81
- 3.4. Miró, Joan. Sense títol (Nu dempeus). 1915. Llapis carbó sobre paper. 62,5 × 47,8 cm. FJM 235a. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 117. p. 83
- 3.5. Miró, Joan. Sense títol (Nu dempeus). Novembre 1920. Llapis sobre paper. 26 × 19 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 192, 97. p. 83
- 3.6. Miró, Joan. *Platja de Mont-roig*. 1916. Oli sobre tela. 37 × 45,5 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 123. p. 85
- 3.7. Miró, Joan. Sense títol (La platja). 1918. Tinta xinesa i llapis sobre paper. 15 × 24 p. 85

- cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 173, 89.
- 3.8. Miró, Joan. *Nord-Sud*. 1917. Oli sobre tela. 62 × 70 cm. Col·lecció Maeght, París. p. 89  
Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 98.
- 3.9. Miró, Joan. Sense títol (Ballarina). 1917. Llapis grafit sobre paper. 19 × 13,5 cm. p. 91  
FJM 253. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: DLD1 núm. 158, 83.
- 3.10. Picabia, Francis. *Novia au premier occupant*. Portada de la revista *391*, núm. 1 (25 p. 95  
de gener de 1917). Font: Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 189.

#### Capítol 4

- 4.1. Ricart, Enric C. *Retrat de Joan Miró*. 1916. Oli, collage i números metàl·lics sobre p. 104  
tela. 84 × 71 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Fanés i Minguet,  
*Barcelona, zona neutral*, 105.
- 4.2. Joan Miró durant el servei militar. 1917. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, p. 104  
París. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 300.
- 4.3. Ricart, Enric C. *Joan Miró a l'estudi*. 1917. Oli damunt cartró. 47 × 60 cm. F. X. p. 105  
Puig Rovira, Vilanova i la Geltrú. Font: Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*,  
123.
- 4.4. Miró, Joan. *Siurana, el camí*. 1917. Oli sobre tela. 60 × 73 cm. Museo Nacional p. 107  
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du*  
*monde*, 100.
- 4.5. Miró, Joan. *Retrat de Vicens Nubiola (Home amb pipa)*. 1917. Oli sobre tela. 103,5 p. 115  
× 113 cm. Folkwang Museum, Essen. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 132.
- 4.6. Miró, Joan. *Retrat de Joana Obrador*. 1918. Oli sobre tela. 70 × 62 cm. The Art p. 115  
Institute of Chicago, Chicago. The Joseph Winterbotham Collection. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 103.
- 4.7. Gogh, Vincent van. *Retrat de Père Tanguy*, 1887. Oli sobre tela. 92 × 75 cm. p. 117  
Musée Rodin, París. Font: Holgado, *Van Gogh*, 27.
- 4.8. Miró, Joan. *Retrat d'Enric Cristòfol Ricart*. 1917. Oli i estampa japonesa p. 117  
enganxada sobre tela. 81,6 × 65,7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.  
Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 102.
- 4.9. Miró, Joan. *Flors*. 1918. Oli sobre tela. 72 × 66 cm. Milwaukee Art Museum, p. 118  
Milwaukee. Font: DLP1 núm. 61, 54.
- 4.10. Serra, Francesc. Joan Miró en el seu taller a Barcelona. c. 1918. Arxiu Històric de p. 118



la Ciutat de Barcelona, Barcelona. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 300.

- 4.11. Gogh, Vincent van. *Gerro amb dotze gira-sols*, 1888. Oli sobre tela. 93 × 72 cm. p. 118  
Neue Pinakothek, Munic. Font: Holgado, *Van Gogh*, 33.
- 4.12. Cézanne, Paul. *Le Vase bleu*. 1885-1887. Oli sobre tela. 61 × 51 cm. Musée p. 118  
d'Orsay, París. Font: Holgado, *Cézanne*, 29.

## Capítol 5

- 5.1. Miró, Joan. *Nu de la flor i de l'ocell*. 1917. Oli sobre tela. 81 × 65 cm. The p. 130  
Metropolitan Museum of Art, Nova York. The Jacques and Natasha Gelman  
Collection. Font: Dupin, *Miró* (2004), 58.
- 5.2. Miró, Joan. Sense títol (Nu femení). 1917-1918. Llapis grafit sobre paper. 31,3 × p. 130  
21,5 cm. FJM 417 (quadern FJM 366-418). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.  
Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 32.
- 5.3. Gogh, Vincent van. *La Berceuse (Augustine Roulin)*, 1889. Oli sobre tela. 93 × 74 p. 130  
cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Font: Vollard, *Léttres de  
Vincent Van Gogh a Émile Bernard*, 157.
- 5.4. Miró, Joan. *Autoretrat*. 1917. Oli sobre tela. 61 × 50 cm. Col·lecció particular. p. 132  
Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 133.
- 5.5. Miró, Joan. Sense títol (Nu assegut de perfil). c. 1917. Pastel sobre paper. 59,5 × p. 139  
43,4 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: DLD1 núm. 153, 81.
- 5.6. Miró, Joan. *Nu dempeus*. 1918. Oli sobre tela. 152,4 × 120,3 cm. The Saint Luois p. 139  
Art Museum, Saint Louis. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 105.
- 5.7. Miró, Joan. *Nu del mirall*. 1919. Oli sobre tela. 113 × 102 cm. Kunstsammlung p. 143  
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*,  
110.
- 5.8. Miró, Joan. *Autoretrat*. 1919. Oli sobre tela. 73 × 60 cm. Musée national Picasso, p. 145  
París. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 111.
- 5.9. Miró, Joan. *Retrat d'una vaileta*. 1919. Oli sobre paper sobre tela. 35 × 27 cm. p. 145  
Fundació Joan Miró, Barcelona. Col·lecció Joan Prats. Font: Malet, *Joan Miró:  
1893-1983*, 145.

## Capítol 6

Llistat d'il·lustracions

- 6.1. Miró, Joan. Sense títol (Ase). 1917. Tinta xinesa sobre paper. 24 × 32 cm. p. 147  
Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 165, 86.
- 6.2. Miró, Joan. *Carrer de Pedralbes*. 1917. Pastel, tinta xinesa i llapis grafit sobre p. 149  
paper. 55,6 × 44,3 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Col·lecció Joan Prats. Font:  
Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 127.
- 6.3. Miró, Joan. *La casa de la palmera*. 1918. Oli sobre tela. 65 × 73 cm. Museo p. 151  
Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Font: de la Beaumelle, *La Naissance  
du monde*, 109.
- 6.4. Miró, Joan. *Mont-roig, l'església i el poble*. 1918-1919. Oli sobre tela. 73 × 60 cm. p. 151  
Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*,  
108.
- 6.5. Miró, Joan. *L'hort amb ase*. 1918. Oli sobre tela. 64 × 70 cm. Moderna Museet, p. 154  
Estocolm. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 107.
- 6.6. Miró, Joan. Sense títol (Figura femenina amb infant). 13 de novembre de 1919. p. 160  
Llapis grafit sobre paper. 19,3 × 16,8 cm. FJM 489 (quadern FJM 419-508). Arxiu  
Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: MOJM núm. 164, 66.

## Capítol 7

- 7.1. Picasso, Pablo. *El passeig de Colom*. 1917. Oli sobre tela. 40,1 × 32 cm. Museu p. 167  
Picasso, Barcelona. Font: Fanés i Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 214.
- 7.2. Miró, Joan. *El balcó, Baixa de Sant Pere*. 1917. Oli sobre tela. 40 × 35 cm. p. 167  
Col·lecció particular, París. Font: Gimferrer, *Miró: Colpir sense nafrar*, 55.
- 7.3. Miró, Joan. *El molinet de cafè*. 1918. Oli i collage sobre tela. 62,5 × 70 cm. p. 176  
Col·lecció particular. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 136.
- 7.4. Miró, Joan. *El cavall, la pipa i la flor vermella*. 1921. Oli sobre tela. 82,5 × 75 cm. p. 177  
Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia. Donació de Mr. and Mrs. C. Earle Miller.  
Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 152.
- 7.5. Mànager del ballet *Parade*, dissenyat per Pablo Picasso. 1917. Font: Fanés i p. 177  
Minguet, *Barcelona, zona neutral*, 200.
- 7.6. Picasso, Pablo. *Guitarra*. 1913. Llapis carbó, guix, llapis, tinta i paper de paret i de p. 177  
diari enganxats sobre paper de color. 66,4 × 49,6 cm. The Museum of Modern Art,  
Nova York. Donació de Nelson A. Rockefeller. Font: Holgado, *Picasso*, 41.
- 7.7. Miró, Joan. *La taula (Natura morta del conill)*. 1921. Oli sobre tela. 130 × 110 cm. p. 179

- Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 113.
- 7.8. Miró, Joan. *Nature morte - Le Gant et le journal*. 1921. Oli sobre tela. 115 × 90 cm. p. 184  
The Museum of Modern Art, Nova York. Donació d'Armand G. Erpf, 1955. Font:  
Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 155.
- 7.9. Miró, Joan. *Retrat d'una ballarina espanyola*. 1921. Oli sobre tela. 66 × 55 cm. p. 185  
Musée nationale Picasso, París. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*,  
114.
- 7.10. Retrat de la cantant Conchita Pérez a la portada de *Mundo Gráfico*. 3 de desembre p. 185  
de 1920. Font: Massot, *Joan Miró*, 181.
- 7.11. Miró, Joan. *Nu dempeus*. 1921. Oli sobre tela. 130 × 97 cm. Col·lecció particular. p. 187  
Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 157.
- 7.12. Miró, Joan. Sense títol (Nu dempeus). 1921. Llapis grafit sobre paper. 26,5 × 19,5 p. 187  
cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 194, 98.

## Capítol 8

- 8.1. Miró, Joan. *La Ferme*. 1921-1922. Oli sobre tela. 132 × 147 cm. National Gallery p. 189  
of Art, Washington. Donació de Mary Hemingway, 1987. Font: de la Beaumelle,  
*La Naissance du monde*, 115.
- 8.2. Ricart, Enric C. *El galliner*, 1918. Oli sobre tela. 64,5 × 73 cm. Biblioteca Museu p. 191  
Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú. Font: Minguet, *Pintura catalana: Les  
avantguardes*, 100-101.
- 8.3. Miró, Joan. *Nature morte I (L'Épi de blé)*. 1922-1923. Oli sobre tela. 37,8 × 46 cm. p. 197  
The Museum of Modern Art, Nova York. Adquisició, 1939. Font: Malet, *Joan  
Miró: 1893-1983*, 168.
- 8.4. Miró, Joan. *Nature morte II (La Lampe à carbure)*. 1922-1923. Oli sobre tela. 38,1 p. 197  
× 45,7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Adquisició, 1939. Font:  
Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 167.
- 8.5. Miró, Joan. *Fleurs et papillon*. 1922-1923. Oli sobre tela. 81 × 65 cm. Museu d'art p. 198  
de Yokohama, Yokohama. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 165.
- 8.6. Miró, Joan. Dibuix per a calc preparatori de *Fleurs et papillon*. 1922-1923. Llapis p. 198  
grafit sobre paper vegetal. 87,6 × 68 cm. FJM 524. Arxiu Fundació Joan Miró,  
Barcelona. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 164.
- 8.7. Miró, Joan. Fragment del calc utilitzat per passar el dibuix del paper vegetal a la p. 198

tela. 1922-1923. 56 × 44 cm. FJM 521. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.

Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 44.

- 8.8. Miró, Joan. *Intérieur (La Fermière)*. 1922-1923. Oli sobre tela. 81 × 65,5 cm. p. 200  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París. Donació, 1997. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 117.

## II. Llenguatges d'un diseg problemàtic

### Capítol 1

- 1.1. Miró, Joan. *La Terre labourée*. 1923-1924. Oli sobre tela. 66 × 94 cm. The p. 208  
Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Font: de la Beaumelle, *La  
Naissance du monde*, 121.
- 1.2. Miró, Joan. *Paysage catalan (Le Chasseur)*. 1923-1924. Oli sobre tela. 64,8 × p. 209  
100,3 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Font: de la Beaumelle, *La  
Naissance du monde*, 123.
- 1.3. Miró, Joan. *La Famille*. 1924. Carbonet, sanguina, pastel i llapis de color sobre p. 217  
paper. 74,9 × 104,1 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 145.
- 1.4. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *La Famille*. 1924. Llapis negre i llapis de color p. 217  
sobre paper. 19,1 × 16,5 cm. FJM 672a. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.  
Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 144.
- 1.5. Miró, Joan. *Danseuse espagnole*. 1924. Carbonet, llapis de color, pastel, sanguina, p. 218  
guix i llapis sobre tela. 239,5 × 149 cm. Col·lecció particular. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 147.
- 1.6. Miró, Joan. *Portrait de Madame K*. 1924. Carbonet, llapis de color, pastel, p. 221  
sanguina, guix i llapis sobre tela. 116,5 × 91 cm. Col·lecció particular. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 149.
- 1.7. Miró, Joan. *Portrait de Mlle. K*. Dibuix preparatori per a *Portrait de Madame K*. p. 221  
1924. Llapis grafit sobre paper. 19,1 × 16,5 cm. FJM 650a (quadern FJM 591-668 i  
3129-3130). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Gimferrer, *Les arrels de  
Miró*, 75.
- 1.8. Miró, Joan. *Portrait de Madame B*. 1924. Oli i carbonet sobre tela. 130 × 97 cm. p. 222

- Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 152.
- 1.9. Manuel, G.-L frères. Retrat de Dora Bianka. Font: Malardot, «Dora Bianka», 13. p. 222
- 1.10. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *Danseuse espagnole*. 1924. Llapis grafit, llapis p. 224  
de colors i pastel sobre paper. 26,8 × 20,5 cm. FJM 4480b. Arxiu Fundació Joan  
Miró, Barcelona. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 146.
- 1.11. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *Danseuse espagnole*. 1924. Llapis i aquarel·la p. 224  
sobre paper. 20,4 × 13,5 cm. FJM 4478. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona.  
Font: Dupin, *Miró* (2004), 102.
- 1.12. Retrat de Angustias la gitana a la portada de *La Unión Ilustrada*. 25 de novembre p. 227  
de 1920. Paper imprès. 28,4 × 20,8 cm. FJM 4479. Arxiu Fundació Joan Miró,  
Barcelona. Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 80.
- 1.13. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *Danseuse espagnole*. 1924. Llapis grafit sobre p. 227  
paper. 12,1 × 7,2 cm. FJM 4477. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 146.

## Capítol 2

- 2.1. Miró, Joan. *Pastorale*. 1923-1924. Oli i llapis sobre tela. 60 × 92 cm. Museo p. 237  
Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Font: de la Beaumelle, *La Naissance  
du monde*, 143.
- 2.2. Miró, Joan. Sense títol (*Pastorale*). 23 d'octubre de 1924. Llapis, llapis de colors i p. 237  
tinta sobre paper Ingres. 46,4 × 61,6 cm. Peter G. Peterson, Nova York. Font: de la  
Beaumelle, *La Naissance du monde*, 142.
- 2.3. Miró, Joan. Sense títol (*L'Écrivain*). 8 de novembre de 1924. Llapis, aquarel·la, p. 241  
llapis de colors i segells enganxats sobre paper Ingres. 47 × 62 cm. Col·lecció  
particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 139.
- 2.4. Miró, Joan. Sense títol (*Le Vent*). 11 de novembre de 1924. Llapis conté, llapis p. 242  
grafit, aquarel·la i paper de plata enganxat sobre paper Ingres. 61 × 47 cm.  
Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 131.
- 2.5. Miró, Joan. Sense títol (*Nu descendant l'escalier*). 4 de setembre de 1924. Llapis p. 242  
conté, llapis grafit i segell enganxat sobre paper Ingres. 59 × 47 cm. Col·lecció  
particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 140.
- 2.6. Miró, Joan. *Le Toast du matador*. 1924. Llapis grafit sobre paper. 19,1 × 16,5 cm. p. 244  
FJM 631a (quadern FJM 591-668 i 3129-3130). Arxiu Fundació Joan Miró,

*Llistat d'il·lustracions*

Barcelona. Font: Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 100.

- 2.7. Miró, Joan. *Maternité*. 1924. Oli sobre tela. 92 × 73 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburg. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 150. p. 246
- 2.8. Miró, Joan. Sense títol. 4 de setembre de 1924. Llapis conté, llapis i llapis de colors sobre paper Ingres. 45,5 × 59,7 cm. Col·lecció Alorda-Derksen. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 134. p. 246
- 2.9. Miró, Joan. *La Piège*. 1924. Oli sobre tela. 92 × 73 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 137. p. 246
- 2.10. Miró, Joan. *Tête de paysan catalan*. 1925. Oli, carbonet i llapis de colors sobre tela. 92,7 × 73,5 cm. Tate, Londres i Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburg. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 165. p. 249
- 2.11. Miró, Joan. *Danseuse II*. 1925. Oli sobre tela. 116 × 89 cm. Galerie Rosengart, Lucerna. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 197. p. 249

### Capítol 3

- 3.1. Miró, Joan. *Carnaval d'Arlequin*. 1924-1925. Oli sobre tela. 66 × 93 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Room of Contemporary Art Found, 1940. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 191. p. 252
- 3.2. Miró, Joan. *La Sieste*. 1925. Oli sobre tela. 113 × 146 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París. Adquisició, 1977. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 173. p. 260
- 3.3. Miró, Joan. *La Gendarme*. 1925. Oli sobre tela. 248 × 195 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago. Regal de Claire Zeisler, 1991. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 183. p. 260
- 3.4. Miró, Joan. *Peinture-poème (Le corps de ma brune...)*. 1925. Oli i inscripció manuscrita sobre tela. 130 × 97 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 178. p. 265
- 3.5. Miró, Joan. *Peinture-poème (Étoiles en des sexes d'escargot)*. 1925. Oli i inscripció manuscrita sobre tela. 130 × 97 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 180. p. 266
- 3.6. Miró, Joan. *L'Addition*. 1925. Oli i cera sobre tela. 195 × 129,2 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París. Adquisició, 1983. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 182. p. 266

- 3.7. Miró, Joan. *Peinture*. 1925. Oli sobre tela. 114 × 146 cm. Col·lecció Peggy Guggenheim (The Solomon R. Guggenheim Foundation), Venècia. Regal de Max Ernst, 1941. Font: DLP1 núm. 165, 137. p. 268
- 3.8. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *Peinture*. 1925. Llapis grafit sobre paper. 8,1 × 11 cm. FJM 568b (quadern FJM 558-570 i 579-590). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: MOJM núm. 290, 92. p. 268
- 3.9. Miró, Joan. *Peinture*. 1925. Oli sobre tela. 50 × 65 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Font: DLP1 núm. 171, 140. p. 270
- 3.10. Miró, Joan. *Peinture (La Statue)*. 1925. Oli sobre tela. 81 × 65 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 165. p. 278
- 3.11. Miró, Joan. *Peinture (Tête et araignée)* 1925. Oli sobre tela. 89 × 116 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Font: DLP1 núm. 141, 121. p. 278

#### Capítol 4

- 4.1. Miró, Joan. *Amour*. Projecte per a cortina de decorat del ballet *Roméo et Juliette*. 1925. Oli sobre tela. 128 × 95 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford. Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer Collection. Font: DLP1 núm. 175, 143. p. 280
- 4.2. Miró, Joan. *Peinture*. Conté dedicatòria a Serge Lifar. 1926. Oli sobre tela. 40 × 56 cm. Col·lecció Ulla i Heiner Pietzsch, Berlín. Font: DLP1 núm. 193, 154. p. 280
- 4.3. Miró, Joan. *Peinture-poème (Amour)*. 1926. Oli i inscripció manuscrita sobre tela. 146 × 114 cm. Museum Ludwig, Colònia. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 191. p. 280
- 4.4. Miró, Joan. Sense títol. Maig de 1926. Llapis i aquarel·la sobre paper. 62 × 46 cm. Col·lecció particular. Font: Dupin, *Miró (2004)*, 117. p. 284
- 4.5. Miró, Joan. Sense títol. Maig de 1926. Llapis sobre paper. 46 × 62 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 234, 119. p. 284
- 4.6. Miró, Joan. *Personnage lançant une pierre à un oiseau*. 1926. Oli sobre tela. 73 × 92 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Adquisició, 1937. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 225. p. 285
- 4.7. Miró, Joan. *Paysage (La Sauterelle)*. 1926. Oli sobre tela. 114 × 146 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 197. p. 288
- 4.8. Miró, Joan. *Chien aboyant à la lune*. 1926. Oli sobre tela. 73 × 92,1 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia. A. E. Gallatin Collection, 1952. Font: de la p. 288

Beaumelle, *La Naissance du monde*, 198.

- 4.9. Miró, Joan. Dibuix de la pàgina de respecte del llibre de J. V. Foix, *Gertrudis* p. 294  
(Barcelona: L'Amic de les arts, 1927). Font: Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 16.
- 4.10. Miró, Joan. Intervenció sobre el dibuix de la pàgina de respecte de l'exemplar de p. 294  
*Gertrudis*, propietat de l'artista. Font: Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 16.

## Capítol 5

- 5.1. Miró, Joan. *Peinture (48)*. 1927. Oli sobre tela. 146,1 × 114,3 cm. Col·lecció p. 299  
particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 208.
- 5.2. Miró, Joan. *Peinture-poème (Le signe de la mort)*. 1927. Oli i inscripció manuscrita p. 299  
sobre tela. 73 × 92 cm. Col·lecció particular. Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*,  
127.
- 5.3. Miró, Joan. *Peinture-poème (Un oiseau poursuit une abeille et la baisse)*. 1927. p. 302  
Oli, collage i inscripció manuscrita sobre tela. 81 × 100 cm. Col·lecció particular.  
Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 105.
- 5.4. Miró, Joan. *Peinture*. 1927. Oli i tempera sobre tela. 27 × 22 cm. Col·lecció p. 305  
Arango, Madrid. Font: DLP1 núm. 283, 210.
- 5.5. Maria Pilar Tey en una estació d'esquí. 1933. Font: Massot, *Joan Miró*, 448. p. 305
- 5.6. Miró, Joan. *Peinture (Le Cheval de cirque)*. 1927. Oli sobre tela. 130 × 97 cm. p. 306  
Col·lecció Muriel Kallis Steinberg Newman. Font: DLP1 núm. 231, 177.
- 5.7. Miró, Joan. *Peinture (L'Étoile)*. 1927. Oli sobre tela. 65 × 81 cm. Col·lecció p. 308  
particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 217.
- 5.8. Miró, Joan. *Paysage (Le Lièvre)*. 1927. Oli sobre tela. 129,6 × 194,6 cm. The p. 310  
Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Font: de la Beaumelle, *La  
Naissance du monde*, 203.
- 5.9. Miró, Joan. *Paysage animé*. 1927. Oli sobre tela. 130 × 195 cm. The Metropolitan p. 313  
Museum of Art, Nova York. The Jacques and Natasha Gelman Collection. Font:  
DLP1 núm. 224, 171.
- 5.10. Miró, Joan. *Peinture-poème (Photo ceci est la couleur de mes rêves)*. 1925. Oli, i p. 314  
inscripció manuscrita sobre tela. 97 × 130 cm. The Metropolitan Museum of Art,  
Nova York. Regal de la Pierre Matisse Foundation. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-  
1983*, 209.
- 5.11. Miró, Joan. Il·lustració final del llibre *Il était une petite pie* de Lise p. 314



Hirtz (París: Éditions Jeanne Bucher, 1928). Pochoir. 34,5 × 26,5 cm. Font: Galderich, «Il était une petite pie (1928) de Lise Hirtz i Joan Miró, un llibre infantil de l'assassí de la pintura». *Piscolabis Librorum*, 26 de desembre de 2012, <http://librorum.piscolabis.cat/2012/12/il-etait-une-petite-pie-1928-de-lise.html>.

- 5.12. Miró, Joan. Il·lustració del poema «Une petite pomme» del llibre *Il était une petite pie* de Lise Hirtz (París: Éditions Jeanne Bucher, 1928). Pochoir. 34,5 × 26,5 cm. Font: Galderich, «Il était une petite pie (1928) de Lise Hirtz i Joan Miró, un llibre infantil de l'assassí de la pintura». *Piscolabis Librorum*, 26 de desembre de 2012, <http://librorum.piscolabis.cat/2012/12/il-etait-une-petite-pie-1928-de-lise.html>. p. 315
- 5.13. Miró, Joan. *Peinture (Le Soleil)*. 1927. Oli sobre tela. 38 × 46 cm. Alsdorf Collection, Chicago. Font: DLP1 núm. 288, 212. p. 315

## Capítol 6

- 6.1. Miró, Joan. *Danseuse espagnole*. 1928. Paper de vidre, paper, corda, claus, cabells, escaire, tap de suro i pintura sobre paper de vidre muntat sobre linòleum. 109,5 × 71,1 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 236. p. 324
- 6.2. Miró, Joan. *Danseuse espagnole (au soulier de poupée)*. 1928. Paper de vidre, suro, claus, corda i sabata de nina sobre paper. 104 × 67 cm. Col·lecció particular, Font: FOS núm. 2, 28. p. 324
- 6.3. Miró, Joan. *Danseuse espagnole I*. 1928. Carbonet, paper enganxat i paper de vidre clavats sobre fusta (la ploma es va perdre). 105 × 73,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Adquisició, 1989. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 235. p. 325
- 6.4. Miró, Joan. *Portrait d'une danseuse*. 1928. Ploma, tap de suro i agulla de barret sobre panell de fusta pintada amb ripolin (la ploma ha estat reemplaçada). 100 × 81 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París. Donació d'Aube Breton Elléouët, 2003. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 237. p. 325
- 6.5. Miró, Joan. Sense títol (L'Adultère). Març de 1928. Llapis i guaix sobre paper flocat. 72 × 108 cm. The Kaiserman Family Collection. Font: DLD1 núm. 249, 126. p. 325
- 6.6. Miró, Joan. Sense títol (Les Amoureux). Maig de 1928. Llapis, carbonet i guaix sobre paper flocat, *grattages*. 72,7 × 109,2 cm. Fuji Television Network Inc., Tòquio. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 232. p. 327

- 6.7. Miró, Joan. Sense títol. Maig de 1928. Llapis i cera sobre paper. 46 × 62 cm. p. 328  
Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 260, 132.
- 6.8. Miró, Joan. *Peinture-poème (Musique Seine Michel, Bataille et moi)*. 1927. Oli i p. 331  
inscripció manuscrita sobre tela. 79,5 × 100,5 cm. Kunstmuseum Winterthur,  
Winterthur. Donació permanent de la Volkart Stiftung. Font: de la Beaumelle, *La  
Naissance du monde*, 192.
- 6.9. Miró, Joan. Sense títol (Composició amb peu). Maig de 1928. Carbonet sobre p. 335  
paper. 48,3 × 61 cm. Col·lecció Ruth P. Horwich. Font: de la Beaumelle, *La  
Naissance du monde*, 246.

## Capítol 7

- 7.1. Targeta postal escrita per Joan Miró a Sebastià Gasch des de Madrid. 22 de juny de p. 344  
1928. 8,8 × 13,5 cm. Arxiu Emili Gasch, Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Font:  
Minguet, Montaner i Santanach, *Epistolari*, 355.
- 7.2. Targeta postal escrita per Joan Miró a Pablo Picasso des de Madrid. 22 de juny de p. 344  
1928. 8,9 × 13,9 cm. Archives privées Picasso, Musée national Picasso, París. Font:  
Minguet, Montaner i Santanach, *Epistolari*, 356.
- 7.3. Goya, Francisco de. *El sueño de la razón produce monstruos*. (*Los caprichos*, núm. p. 346  
43). 1799. Aiguafort i aiguatinta, estampa sobre paper verjurat. 21,4 × 15,1 cm.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Font: Biblioteca  
Nacional de España, *Biblioteca Hispánica*, 37.
- 7.4. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *Intérieur hollandais I*. 1928. Carbonet i llapis p. 352  
sobre paper Ingres. 62,5 × 47,3 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.  
Donació de l'artista. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 238.
- 7.5. Miró, Joan. *Intérieur hollandais I*. 1928. Oli sobre tela. 91,8 × 73 cm. The Museum p. 352  
of Modern Art, Nova York. Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1945. Font: Malet,  
*Joan Miró: 1893-1983*, 239.
- 7.6. Miró, Joan. *Intérieur hollandais III*. 1928. Oli sobre tela. 128,9 × 96,2 cm. The p. 353  
Metropolitan Museum of Art, Nova York. Llegat de Florene M. Schoenborn, 1995.  
Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 223.
- 7.7. Matisse, Henri. *La Leçon de piano*. 1916. Oli sobre tela. 245,1 × 212,7 cm. The p. 353  
Museum of Modern Art, Nova York. Font: Holgado, *Matisse*, 33.
- 7.8. Miró, Joan. *Intérieur hollandais II*. 1928. Oli sobre tela. 92 × 73 cm. The Solomon p. 360

- R. Guggenheim Foundation, Venècia. Peggy Guggenheim Collection. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 221.
- 7.9. Miró, Joan. *Pomme de terre*. 1928. Oli sobre tela. 101 × 81 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. The Jacques and Natasha Gelman Collection. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 225. p. 365
- 7.10. Miró, Joan. *Nature morte (Nature morte à la lampe)*. 1928. Oli sobre tela. 89 × 116 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 227. p. 367

## Capítol 8

- 8.1. Miró, Joan. Sense títol. Gener de 1929. Pastel i guaix sobre paper. 65 × 50 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 262, 133. p. 370
- 8.2. Miró, Joan. *Portrait de Mistress Mills en 1750*. 1929. Oli sobre tela. 116,7 × 89,6 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Llegat de James Thrall Soby, 1979. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 245. p. 372
- 8.3. Miró, Joan. *Portrait d'une dame en 1820*. 1929. Oli sobre tela. 116 × 89 cm. Col·lecció particular. Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 143. p. 372
- 8.4. Miró, Joan. *Portrait de la Reine Louise de Prusse*. 1929. Oli sobre tela. 84,2 × 101 cm. Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas. Algur H. Meadows Collection, 1967. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 231. p. 374
- 8.5. Retall de diari amb anuncis. Punt de partida per a *Portrait de La Reine Louise de Prusse*. 1929. Llapis grafit sobre paper. 20,5 × 20,5 cm. FJM 943. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 144. p. 374
- 8.6. Miró, Joan. Sense títol. Març de 1929. Dedicat a Pilar Juncosa. Llapis sobre paper. 13,5 × 21 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: DLD1 núm. 264, 134. p. 376
- 8.7. Miró, Joan. Sense títol. Març de 1929. Dedicat a Pepita Juncosa. Llapis sobre paper. 13,5 × 21 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 265, 134. p. 376
- 8.8. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a *La Fornarina*. Març de 1929. Dedicat a Pierre Loeb el juny de 1929. Llapis sobre paper. 18 × 13,6 cm. Col·lecció particular. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 228. p. 378
- 8.9. Miró, Joan. *La Fornarina*. 1929. Oli sobre tela. 146 × 114 cm. Col·lecció particular, Tòquio. Font: Gimferrer, *Les arrels de Miró*, 152. p. 378
- 8.10. Miró, Joan. Sense títol. Abril de 1929. Dedicat a Wendy. Tinta xinesa, llapis i guaix sobre paper. 21 × 13,5 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 266, 135. p. 380

Llistat d'il·lustracions

- 8.11. Miró, Joan. *Peinture (L'Archeur)*. 1929. Oli sobre tela. 116 × 89 cm. Col·lecció particular, Tòquio. Font: Gimferrer, *Miró: Colpir sense nafrar*, 58. p. 380
- 8.12. Miró, Joan. Sense títol (Le Comète). Maig de 1929. Dedicat a Robert Desnos. Guaix sobre paper. 49 × 64 cm. Col·lecció Eric David. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 252. p. 383
- 8.13. Miró, Joan. Dibuix preparatori per a la litografia I del llibre de Tristan Tzara, *L'Arbre des voyageurs* (París: Éditions de la Montagne, 1930). 1929. Llapis grafit sobre paper. 19,1 × 13,2 cm. FJM 9919. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: MOJM núm. 461, 124. p. 383

## Capítol 9

- 9.1. Retrat de Pilar Juncosa amb mantellina. Dedicat a Joan Miró el 16 de juliol de 1929. Successió Miró, Palma. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 299. p. 389
- 9.2. Miró, Joan. Sense títol (Arbre au vent). Estiu 1929. Guaix, carbonet i sorra enganxada sobre paper. 71,8 × 108 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Adquisició, 1988. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 257. p. 391
- 9.3. Miró, Joan. *Collage*. Estiu 1929. Llapis conté, llapis de color, carbonet i guaix, i paper vellutat, paper enquitranat i cartró enganxats sobre paper verjurat i velin. 108 × 71 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París. Donació, 1994. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 239. p. 392
- 9.4. Miró, Joan. *Collage (Paysage)*. Estiu 1929. Tinta xinesa, llapis grafit i llapis conté, i paper vellutat i d'altres papers enganxats sobre paper verjurat. 63,5 × 98,5 cm. Col·lecció Richard i Mary L. Gray, Chicago. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 238. p. 392
- 9.5. Miró, Joan. *Collage*. Estiu 1929. Llapis i paper enganxat sobre paper. 108 × 72 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 274, 138. p. 392
- 9.6. Miró, Joan. *Collage*. Estiu 1929. Llapis grafit i llapis conté, collage de paper de vidre i de paper enquitranat, filferro i trossos de drap sobre paper verjurat fixat sobre fusta contraxapada. 74,4 × 73,7 × 7 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París. Adquisició, 1996. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 242. p. 392
- 9.7. Miró, Joan. *Collage*. Estiu 1929. Llapis conté i paper enquitranat i paper vellutat enganxats sobre paper verjurat. 102,5 × 68 cm. Col·lecció particular. Font: de la p. 394

Beaumelle, *La Naissance du monde*, 249.

- 9.8. Miró, Joan. *Collage (La Danseuse)*. Estiu 1929. Llapis i papers enganxats sobre paper enquitranat. 68,5 × 99 cm. Museum Brandhorst, Munic. Font: Umland, *Painting and Anti-Painting*, 78. p. 394
- 9.9. Joan Miró i Pilar Juncosa el dia del seu casament a Palma. 12 d'octubre de 1929. Arxiu Successió Miró, Palma. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 346. p. 401
- 9.10. «Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt». Fotomuntatge. *La Révolution surréaliste*, núm.12 (15 de desembre 1929): 73. p. 403

### III. L'*aphrodisia* cosmogònica

#### Capítol 1

- 1.1. Miró, Joan. *Peinture*. 1930. Oli sobre tela. 35 × 27 cm. Col·lecció particular. Font: DLP1 núm. 313, 232. p. 415
- 1.2. Miró, Joan. *Peinture*. 1930. Oli sobre tela. 230 × 150 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Font: Umland, *Painting and Anti-Painting*, 92. p. 417
- 1.3. Miró, Joan. *Peinture (La Magie de la couleur)*. 1930. Oli sobre tela. 150 × 225 cm. The Menil Collection, Houston. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 255. p. 417
- 1.4. Miró, Joan. Sense títol (Femme). 1930. Llapis grafit sobre paper. 23,6 × 15,8 cm. FJM 866 (quadern FJM 854-881, novembre 1930). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 41. p. 421
- 1.5. Miró, Joan. Sense títol (Femme). 1930. Llapis grafit sobre paper. 23,6 × 15,8 cm. FJM 859 (quadern FJM 854-881, novembre 1930). Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Picon, *Dibuixos i escrits inèdits*, 34. p. 421
- 1.6. Miró, Joan. Sense títol (Homme et femme). 16 d'agost de 1930. Llapis sobre paper. 46 × 62 cm. The Morton G. Neumann Family Collection, Nova York. Font: Combalía, *Picasso-Miró: Miradas cruzadas*, 96. p. 425
- 1.7. Miró, Joan. Sense títol (Personnage). 1 de setembre de 1930. Llapis sobre paper. 45 × 62 cm. Col·lecció particular, París. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 258. p. 425
- 1.8. Miró, Joan. *Collage*. Estiu 1929. Tinta xinesa, llapis conté i guaix, i paper vellutat, p. 427

paper de diari, paper verjurat i paper de vidre enganxats sobre paper. 72 × 108 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. James Thrall Soby Fund, 1968. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 245.

- 1.9. Miró, Joan. Sense títol (Personnage). 22 d'octubre de 1930. Llapis sobre paper. 62 × 41 cm. Col·lecció particular, Suïssa. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 257. p. 429
- 1.10. Miró, Joan. *Relief-construction*. 1930. Fusta i metall. 91,1 × 70,2 × 16,2 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Adquisició, 1937. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 251. p. 432

## Capítol 2

- 2.1. Miró, Joan. *Tête de femme*. Febrer 1931. Oli sobre tela. 35 × 27 cm. Tel Aviv Museum of Art. Tel Aviv. Llegat de Mary Rubinstein i Bernard Adir en memòria del Dr. Bernard Bernard. Font: DLP2 núm. 330, 20. p. 438
- 2.2. Miró, Joan. *Homme, femme et enfant*. Febrer 1931. Oli sobre tela. 89 × 116 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia. The Louise and Walter Arensberg Collection. Font: Dupin, *Miró* (2004), 159. p. 438
- 2.3. Miró, Joan. *Deux femmes*. Març 1931. Oli i paper de vidre clavats sobre fusta. 15,5 × 9 cm. Col·lecció particular. Font: DLP2 núm. 335, 24. p. 439
- 2.4. Miró, Joan. *Homme et femme*. Març 1931. Oli sobre fusta, cadena i peces de metall. 34 × 18 × 5,5 cm. Musée nationale d'art moderne, Centre Pompidou, París. Donació, 2003. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 263. p. 439
- 2.5. Joan Miró, Pilar Juncosa i Maria Dolors Miró a París. 15 de març de 1931. Arxiu Successió Miró, Palma. Font: Minguet, Montaner i Santanach, *Epistolari*, 447. p. 440
- 2.6. Miró, Joan. *Groupe de personnages dans la forêt*. Gener 1931. Dedicada a Pilar Juncosa. Oli sobre tela. 41 × 33 cm. Col·lecció particular. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 278. p. 442
- 2.7. Miró, Joan. *Composition avec personnages dans la forêt incendiée*. Març 1931. Oli sobre tela. 81 × 100 cm. Fundació Miró, Barcelona. Regal de David Fernández Miró. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 279. p. 442
- 2.8. Miró, Joan. *Tête d'homme III*. Abril 1931. Oli sobre tela. 65 × 46 cm. Col·lecció particular. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 277. p. 446
- 2.9. Miró, Joan. *Tête de grand musicien*. Maig 1931. Oli sobre tela. 61 × 50 cm. Musée p. 446

- d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq. Donació Geneviève i Jean Masurel, 1979. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 260.
- 2.10. Miró, Joan. *Personnage (au parapluie)*. 1931. Rèplica de 1973. Fusta, fulles seques i paraigua. 230 × 136,5 × 159 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Jeffett, *Miró i l'objecte*, 85.
- 2.11. Dalí, Salvador. *Objet à fonctionnement symbolique*. 1931. Assemblatge: sabata, got de llet, cordill, terrossos de sucre, pèls púbics, estructura, cullera, estructura de fusta. Dimensions i localització desconegudes. Font: Dalí, «Objets surréalistes», 53.

### Capítol 3

- 3.1. Targeta postal escrita per Joan Miró a Sebastià Gasch des de París. 6 de maig de 1931. 8,5 × 13,8 cm. Arxiu Emili Gasch, Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Font: Minguet, Montaner i Santanach, *Epistolari*, 451. p. 453
- 3.2. Miró, Joan. *Femme assise*. Juliol 1931. Oli sobre paper Ingres. 63 × 46 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Dipòsit de col·lecció particular. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 281. p. 458
- 3.3. Miró, Joan. *Peinture*. 1931. Dedicada a Joan Prats el maig de 1932. Oli sobre paper Ingres. 63 × 46 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Donació de Joan Prats. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 282. p. 458
- 3.4. Miró, Joan. *Peinture-objet*. 1931. Pintura blanca, pintura a l'oli i sorra sobre planxa de fusta agafada en reixa de ferro. 36 × 26 × 3 cm. Musée nationale d'art moderne, Centre Pompidou, París. Adquisició, 1985. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 262. p. 461
- 3.5. Miró, Joan. Dibuix datat de desembre de 1931 per al llibre de J. V. Foix, *KRTU* (Barcelona: L'Amic de les arts, 1932). Font: Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 22. p. 464
- 3.6. Miró, Joan. Intervenció sobre el dibuix de l'exemplar de *KRTU*, propietat de l'artista. Febrer de 1941. Font: Altaió, *Miró i els poetes catalans*, 22. p. 464
- 3.7. Miró, Joan. *Objet*. 1931. Assemblatge: fusta pintada, acer, cordill, os i perla. 40 × 29,2 × 22 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Regal de Mr. and Mrs. Harold X. Weinstein, 1961. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 263. p. 465
- 3.8. Miró, Joan. *Peinture-objet*. 1932. Oli sobre pedra, closca de mol·lusc, fusta i mirall. 25 × 56 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia. A. E. Gallatin Collection. p. 470

Font: FOS núm. 22, 41.

## Capítol 4

- 4.1. Miró, Joan. *Femmes*. Gener 1932. Oli sobre fusta. 41 × 33 cm. Col·lecció particular. Font: DLP2 núm. 394, 56. p. 472
- 4.2. Miró, Joan. *Femme assise*. Febrer 1932. Llapis sobre paper. 33 × 25 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 356, 174. p. 472
- 4.3. Barba, Raoul. Joan Miró pintant el teló del ballet *Jeux d'enfants* a Montecarlo. 1932. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: Minguet, Montaner i Santanach, *Epistolari*, 470. p. 474
- 4.4. Miró, Joan. Sense títol. Abril de 1932. Dedicat a Lulu. Llapis i aquarel·la sobre paper. 25 × 16,5 cm. Col·lecció particular. Font: Aguiló, *Evocació de la imatge femenina*, 102. p. 477
- 4.5. Joan Miró i Tatiana Riabouchinska a Montecarlo. 1932. Font: Massot, *Joan Miró*, 498. p. 477
- 4.6. Miró, Joan. Pintura per al ballet *Jeux d'enfants*. 1932. Oli sobre cartró. 48 × 77 cm. Col·lecció particular. Font: DLP2 núm. 414, 71. p. 479
- 4.7. Barba, Raoul. Joan Miró i la *troupe* dels Ballets Russos de Montecarlo durant una pausa d'assaig. 1932. Arxiu Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 358. p. 479
- 4.8. Miró, Joan. *Bonheur conjugal*. Maig 1932. Tinta xinesa sobre paper. 25 × 33 cm. Col·lecció particular. Font: DLD1 núm. 362, 176. p. 481
- 4.9. Maqueta pel ballet *Jeux d'enfants*. 1932. Guaix sobre paper. 21 × 8 cm; 26,7 × 8,3 cm; 6,8 × 28 cm; 12 cm (diàmetre); 26,5 × 11,5 cm; 26,6 × 9,5 cm; 26,7 × 7,7 cm; 32,6 × 7,1 cm; 31,8 × 12 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Font: de la Beaumelle, *La Naissance du monde*, 265. p. 481
- 4.10. Miró, Joan. Sense títol. Maig 1932. Guaix sobre paper. 46 × 62 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago. Regal d'Annie Swan Coburn en memòria d'Olivia Shaler Swan, 1944. Font: DLD1 núm. 363, 177. p. 482
- 4.11. Miró, Joan. *Flama en l'espai i dona nua*. 1932. Oli sobre fusta. 41 × 32 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Donació de Joan Prats. Font: Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 284. p. 486
- 4.12. Miró, Joan. *Femme assise*. Octubre 1932. Oli sobre fusta. 46 × 38 cm. Col·lecció particular. Font: DLP2 núm. 394, 56. p. 486



*Annexos*

Young Art Associates. Font: Dupin, *Miró* (2004), 166.

- 4.13. Miró, Joan. *Baigneuse*. Octubre 1932. Oli sobre fusta. 46 × 38 cm. The Museum of p. 491  
Modern Art, Nova York. Regal fraccionari de Celeste i Armand P. Bartos. Font:  
Malet, *Joan Miró: 1893-1983*, 285.

## 2. Cronologia

### 1893 - 1932

- 1893** El dia 20 d'abril a les nou del vespre, Joan Miró i Ferrà neix al número 4 del Passatge del Crèdit, a Barcelona. Els seus pares són Miquel Miró i Adzeries, fill d'un ferrer de Cornudella i Dolors Ferrà i Oromí, filla d'un ebenista de Palma.
- 1897** El dia 2 de maig neix la seva germana Dolors, a Barcelona.
- 1900** Comença a anar a l'escola al carrer del Regomir núm. 13. Allà també fa classes de dibuix amb el professor Civil.
- 1901** D'aquest any són els primers dibuixos que es conserven de l'artista.
- 1906** Inici del primer carnet conservat. En aquest quadern hi ha dibuixos de paisatges de Cornudella i de Mallorca, que realitza durant les estades amb els avis paterns i materns.
- 1907** Realitza estudis de comerç, tot seguint les indicacions del seu pare. També comença a assistir a l'Escola Superior d'Arts Industrials i Belles Arts de la Llotja, on li fan classes Modest Urgell i Josep Pascó, i coincideix amb el seu veí i amic Joan Prats.
- 1908** Realitza *Paisatge*. La primera pintura coneguda de l'artista.
- 1910** En acabar els estudis de comerç, comença a treballar a la drogueria Dalmau Oliveres, de Barcelona. Inicialment continua les classes a l'Escola de la Llotja que ha d'acabar deixant per incompatibilitat horària.  
Exposa per primera vegada en una exposició de retrats i dibuixos antics i moderns, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona.
- 1911** El mes d'abril visita l'exposició de Joaquim Sunyer al Faianç Català.  
29 d'abril - 20 de juliol: Exposa a la «VI Exposición Internacional de Arte», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona.  
Contrau la febre tifoide i passa la convalescència a Mont-roig, a la masia que els seus pares han comprat aquell mateix any. Finalment els seus pares accepten la seva decisió de dedicar-se a la pintura. Durant quasi tota la seva vida retornarà a Mont-roig durant l'estiu.

- 1912** S'inscriu a l'Acadèmia de Francesc Galí, on va fins al 1915. Allà hi coneix Enric C. Ricart, Josep F. Ràfols, Lola Anglada i Heribert Casany, entre d'altres. Galí s'adona del talent de Miró pel color, i li ensenya a dibuixar a partir del tacte.
- A la primavera visita l'«Exposició d'Art Cubista» que es fa a les Galeries Dalmau de Barcelona, des del 20 d'abril al 10 de maig de 1912, i en la qual exposen artistes com Marcel Duchamp, Albert Gleizes i Marie Laurencin.
- 1913** El 15 d'octubre entra al Cercle Artístic de Sant Lluc, on hi assisteix fins el 1918. Fa classes de dibuix i de model al natural. Allà hi retroba Joan Prats.
- Exposa a la vuitena exposició del Cercle de Sant Lluc a la Sala Parés.
- 1914** Comparteix amb alguns companys de l'Acadèmia Galí un edifici al carrer Arc de Jonqueres, on hi habiliten diversos estudis. Aquest edifici el demoliran l'any 1916.
- Realitza algunes pintures d'un estil entre impressionista i divisionista, en què hi representa l'entorn rural.
- 1915** Inici del servei militar a Barcelona, que realitza durant tres anys d'octubre a desembre.
- Coneix Josep Llorens Artigas.
- Possible enamorament de Lola Anglada, que hauria durat fins cap al 1917.
- Treballa la figura humana en els quaderns, i a més de pintar paisatges, fa també natures mortes. En aquestes obres s'hi fa palesa la influència de Cézanne i dels fauves.
- 1916** Coneix el galerista Josep Dalmau que s'interessa per la seva obra, i comença a assistir a les tertúlies que es fan a la seva galeria, i a les quals hi van artistes com Albert Gleizes, Marie Laurencin i Francis Picabia.
- Lloga juntament amb Enric C. Ricart un taller al número 51 del carrer de Sant Pere Més Baix a Barcelona, que manté fins que marxa a París.
- 1917** És possible que per mitjà de Josep Dalmau, conegui Maurice Raynal. S'interessa per la poesia, sobretot d'Apollinaire, i llegeix revistes d'avantguarda catalanes i franceses, com ara *Nord-Sud* i *SIC*.
- Comença a pintar els primers retrats, on es fa palesa la influència de van Gogh i els fauves. També realitza el seu primer nu i el seu primer autoretrat.
- Visita l'«Exposition d'Art Français» que es fa al Palau de Belles Arts de Barcelona des del 23 d'abril al 5 de juliol, on s'exposen obres d'artistes com Maurice Denis,

*Cronologia*

Pierre Bonnard, Henri Matisse, Édouard Manet, Claude Monet, Odile Redon i Paul Gauguin entre d'altres.

Cap a la primavera va a Cornudella i visita els pobles del voltant, on treballa sobretot el paisatge, una temàtica que continua també a Mont-roig durant l'estiu.

Coneix J. V. Foix.

El mes de novembre assisteix a la representació de *Parade* al Gran Teatre del Liceu.

**1918** 6 de febrer - 13 de març: Primera exposició individual a les Galeries Dalmau de Barcelona. S'edita un opuscle amb un poema acròstic de Josep Maria Junoy. Es comencen a reproduir dibuixos seus en publicacions com *Trossos*, *Arc-voltaic* i l'*Almanac de La Revista*.

Forma part de l'Agrupació Courbet, juntament amb Josep Llorens Artigas, Josep Francesc Ràfols, Enric C. Ricart, Rafael Sala, Francesc Domingo i Marian Espinal, tots ells alumnes de l'Escola Galí i del Cercle Artístic de Sant Lluc.

Coneix Sebastià Gasch al Cercle de Sant Lluc.

10 de maig - 30 de juny: Exposa amb l'Agrupació Courbet a la primera «Exposició Municipal de Primavera, Exposició d'Art» en una de les sales cedides al Cercle de Sant Lluc.

El dia 11 de juny assisteix a la representació de *Petrouchka* al Gran Teatre del Liceu. Durant l'estiu treballa en el paisatge, encetant una manera de fer molt detallista.

**1919** A l'*Almanac de La Revista* s'hi reproduceix la pintura *Flors*.

17 maig - 31 de maig. Exposició de dibuixos de l'Agrupació Courbet a les Galeries Laietanes de Barcelona.

28 maig - 30 de juny: Exposa amb l'Agrupació Courbet a la segona «Exposició Municipal de Primavera, Exposició d'Art» en una sala cedida al Cercle de Sant Lluc.

A l'estiu segueix amb els paisatges d'estil detallista de l'any anterior. Tant en aquests paisatges com en altres obres realitzades durant aquest any, es fa palesa la influència cubista.

**1920** A començaments de març arriba a París per primera vegada, on Josep Dalmau intenta organitzar-li una exposició. S'està a l'hotel de Rouen, al número 13 de la rue Notre Dame des Victoires, on s'allotgen d'altres artistes i escriptors catalans. Visita Pablo Picasso acompanyat d'Enric C. Ricart.

S'inscriu en una acadèmia lliure de dibuix, però l'impacte que li produeix la ciutat impedeix que pugui fer res. Visita molts museus i exposicions.

El 26 de maig assisteix al festival dadà de la Sala Gaveau.

A mitjans de juny torna a Barcelona, i després d'una breu estada, marxa cap a Mont-roig on comença a treballar de nou en unes natures mortes on es fa palesa la gran influència de la coneixença amb Picasso.

15 d'octubre - 12 de desembre: Participa al «Salon d'Automne» de París.

26 d'octubre - 15 de novembre: Participa a l'«Exposició d'Art Francès d'Avantguarda», a les Galeries Dalmau de Barcelona.

**1921** El mes de febrer viatja a París per segona vegada.

L'11 de febrer visita amb Marian Espinal el Museu Ingres de Montauban.

A París, disposa del taller de Pablo Gargallo al número 45 de la rue Blomet per poder treballar. És veí d'André Masson. Viu a l'hotel Innova i a l'hotel Namur.

Té amistat amb Pierre Reverdy, Maurice Raynal, Max Jacob i Tristan Tzara. També coneix Paul i Léonce Rosenberg i Daniel Henry-Kahnweiler.

29 d'abril - 14 de maig: Primera exposició individual a París, a la Galerie La Licorne, organitzada per Josep Dalmau. El prefaci del catàleg és de Maurice Raynal.

23 de juny-16 de juliol: Participa a l'«Exposició de pintura i dibuixos de diversos artistes» que s'organitza a les Galeries Dalmau de Barcelona.

Entre els mesos de maig i juny deixa París i torna cap a Catalunya. Va a Mont-roig on comença a pintar *La Ferme* amb un estil proper al realisme màgic.

Des d'aquest any comença a titular les seves obres en francès.

**1922** A París viu i treballa a la rue Blomet. Es relaciona amb André Masson, veí seu, i per mitjà d'aquest amb Roland Tual. Michel Leiris, Georges Limbour, Armand Salacrou i Antonin Artaud.

Durant l'hivern acaba *La Ferme*, i a l'estiu, ja a Mont-roig, treballa en unes natures mortes molt simples i depurades.

1 novembre - 20 de desembre: *La Ferme* s'exposa al «Salon d'Automne» sota els auspicis de Léonce Rosenberg.

**1923** En arribar a París s'instal·la a l'hotel d'Haute-Loire, i poc després es trasllada a la rue Bertholet, on Jean Dubuffet hi té un petit pis moblat que ha quedat buit. Continua treballant a l'estudi de la rue Blomet.

Coneix Ernest Hemingway, Ezra Pound i Evan Shipman, i altres artistes que freqüenten el taller de Masson, com ara Jacques Prévert i Benjamin Peret. El dia 9 d'abril s'exposa *La Ferme* a Le Caméléon, en el context de la conferència «L'evolution de la poésie catalane». El quadre es torna a exposar del 16 al 31 de maig juntament amb alguns dibuixos de Francesc Domingo.

Quan a l'estiu torna a Mont-roig comença a treballar en *La Terre kabourée, Paysage catalan (Le Chasseur)*, i poster també *Pastorale*, obres que marquen l'inici d'un canvi radical en el seu llenguatge.

**1924** Possiblement és l'any que coneix Dora Bianka.

Realitza unes obres totalment allunyades de la realitat, com *La Lampe à pétrole, Portrait de Madame K. i La Famille*, en les quals s'hi barregen elements dadaistes i cubistes.

El dia 5 de maig va a l'estrena de *L'Étoile au Front* de Raymond Roussel, junt amb Robert Desnos i d'altres.

Durant l'estiu acaba les obres començades durant l'estiu anterior, i treballa en altres teles i dibuixos que fan evident la forta influència dels jocs amb el llenguatge dels seus amics poetes.

Entre el novembre i el desembre realitza els primers dibuixos-collage.

**1925** Durant l'hivern, a París. acaba teles començades l'any anterior, com ara *Carnaval d'Arlequin*.

El 10 de febrer el visiten Louis Aragon, Paul Éluard i Pierre Naville al seu taller de la rue Blomet.

Primer encontre amb André Breton, que uns dies més tard també visita el taller de la rue Blomet.

L'1 d'abril signa un contracte amb Jacques Viot, gerent de la galeria Pierre.

12 de juny - 27 de juny: Primera exposició individual a la Galerie Pierre de París. El catàleg té prefaci de Benjamin Péret. Tots els surrealistes signen la tarja d'invitació, *A La Révolution surréaliste* comencen a aparèixer reproduïdes algunes obres de Miró.

A l'estiu, a Mont-roig, treballa en una gran quantitat de pintures que continuen aquella manera de fer de l'estiu anterior, en la qual hi predominen els fons monocroms i les figures esquemàtiques. També hi ha obres amb els fons foscos i figures que semblen fetes de fum.

14 de novembre - 25 de novembre: Participa a l'exposició «La Peinture surréaliste» a la Galerie Pierre de París. El text del catàleg és d'André Breton i Robert Desnos. Visita l'exposició de Paul Klee que hi ha a la galeria Vavin-Raspail, des del 24 d'octubre al 14 de novembre.

- 1926** A París s'estableix en un nou taller a la rue Tourlaque, número 22, a la Cité des Fusains, on hi té de veïns Max Ernst, Hans Arp, i probablement, Camille Goemans. Amb Max Ernst realitza els decorats i el vestuari del ballet *Roméo et Juliette*, per als Ballets Russos de Diàguilev. El ballet s'estrena a París el 18 de maig, després d'haver-se estrenat a Montecarlo el dia 4 de maig. Els surrealistes promouen una acció de protesta contra aquesta col·laboració. Al mes de maig fa uns dibuixos on es barreja l'element totèmic i les figures filiformes. Cap al mes de juny, Jacques Viot desapareix de París. El dia 9 de juliol mor el seu pare a Mont-roig. Treballa en la primera part de la serie dels *Paysages imaginaires*. Possible trencament amb Dora Bianka. L'1 d'octubre signa un contracte amb Pierre Loeb. Fa la seva primera il·lustració per a un llibre. Es tracta del frontispici per a *Gertrudis* llibre de J. V. Foix que es publicarà el gener de 1927. 19 de novembre - 1 de gener de 1927: Exposa per primera vegada als Estats Units a l'«Art International Exhibition of Modern Art Assembled by The Société Anonyme», organitzada al Brooklyn Museum de Nova York. Possible coneixença de Georges Bataille.
- 1927** A París, continua vivint i treballant a la rue Tourlaque, on s'hi estarà fins al 1929. El seu nom es comença a relacionar amb la voluntat d'assassinar la pintura. Nuviatge amb Maria Pilar Tey. Visites breus a Barcelona. Realitza una sèrie de pintures amb els fons sense tractar, una altra sèrie de pintures relacionades amb el tema del cavall de circ, i una sèrie amb el fons blanc. A l'estiu, a Mont-roig, acaba la sèrie dels *Paysages imaginaires*. El mes de setembre visita a Dalí a Figueres acompanyat de Pierre Loeb. 11 d'octubre - 25 d'octubre: Participa en una exposició col·lectiva a Le Centaure de Brussel·les.

Realitza els dibuixos per als *pochoirs* que han d'il·lustrar el llibre *Il était une petite pie* de Lise Hirtz, que es publica el novembre de 1928.

**1928** A París realitza els primers collages-objectes coneguts com les *Danseuses espagnoles*.

Entre el març i el maig fa uns dibuixos sobre paper flocat. En alguns d'aquests dibuixos es tracta el tema de la parella i de l'adulteri.

2 - 15 d'abril: Participa en l'exposició «La Peinture surréaliste existe-t-elle?», a la Galerie Au Sacre du Printemps de París.

1 de maig-15 de maig: Exposició individual a la Galerie Georges Bernheim de París, organitzada per Pierre Loeb.

Al maig viatja a Bèlgica i Holanda, on visita museus i pot conèixer l'obra dels grans mestres. Serà a partir d'aquestes obres que pintarà la sèrie dels *Intérieurs hollandais*, en la qual treballarà tot l'estiu a Mont-roig.

Uns dies abans del casament amb Maria Pilar Tey, que està previst per al dia 21 de juny, Miró trenca el compromís.

El mes de juny viatja a Madrid per primera vegada, on pot veure l'obra de pintors com El Greco, Goya o Velázquez.

El 25 d'agost, Pierre i Édouard Loeb fan una visita a mas Miró.

Al desembre, a París, coneix Alexander Calder.

Participa en l'exposició «Œuvres de maîtres de la peinture contemporaine», a la galeria Danthon de París,

2 de desembre - 17 de gener de 1929: Participa a l'exposició «Borès, Bosschère, Joan Miró, Gómez de la Serna, Kritians Tonny», als Quatre chemins de París,

**1929** Visita l'exposició «Klee, œuvres de 1920-1928», que es fa a la galeria Bernheim-Jeune de París, de l'1 al 15 de gener.

Visita l'exposició de Kandinsky que es fa a la galeria Zak de París, del 15 al 31 de gener.

Treballa en la sèrie *Portraits imaginaires*,

Es pronuncia de manera evasiva en la circular enviada per Breton i Aragon el dia 12 de febrer. Aquesta circular tenia com a objectiu saber el posicionament dels membres del grup respecte la necessitat d'una acció col·lectiva. La resposta es publicarà en un número especial de la revista belga *Variétés*, que apareixerà aquell mes de juny.



L'11 de març participa en la reunió al Bar du Château, en la qual es comenten i revisen les respostes rebudes i es demana submissió a una disciplina col·lectiva.

El 12 de març coneix Luis Buñuel.

Al març assisteix al casament del seu cosí a Palma, on hi troba Pilar Juncosa,  
20 - 25 de març: Participa en l'exposició «Pintores y escultores españoles residentes en París» que es celebra als Jardins botànics de Madrid,  
També participa a l'«Exposition de peintres et sculpteurs contemporains» de la galeria Jeanne Bucher, al costat d'artistes com Picasso, Braque, Gris, Ernst i Marcoussis.

11 - 23 de maig: Exposició individual a la galeria Le Centaure, de Brussel·les, organitzada per Pierre Loeb.

Al juliol, petició de mà de Pilar Juncosa.

De retorn a Mont-roig comença a fer una sèrie de *Collages* sobre paper.

També treballa en les litografies per a *L'Arbre des voyageurs* de Tzara, el frontispici per *Et les seins mouraient* de Benjamin Péret, i unes il·lustracions per a Desnos que finalment apareixeran publicades el 1974 a *Les Pénalités de l'Enfer ou les Nouvelles-Hébrides*.

El 12 d'octubre es casa amb Pilar Juncosa a Palma.

A mitjans de novembre retorn a París, on ell i la seva esposa viuen en un apartament al número 3 de la rue François Mouthon.

**1930** 18 de gener - 16 de febrer: s'exposen obres seves a «Painting in Paris: from American Collection», mostra organitzada al Museum of Modern Art de Nova York per Alfred H. Barr.

A París, treballa en una sèrie de sis pintures de gran format.

Coneix Pierre Matisse,

7 - 14 de març: Exposició «Joan Miró» a la Galerie Pierre, en la qual s'hi mostra la producció pictòrica des dels *Intérieurs hollandais* fins als *Portraits imaginaires*.

15 - 22 de març: Exposició «Œuvres récentes» a la Galerie Pierre, on s'hi exhibeixen els dibuixos-collage realitzats durant l'estiu anterior.

Visita l'exposició «Kandinsky», oberta a la Galerie de France del 14 al 31 de març,

25 de març - 12 d'abril: Participa a l'exposició «Collages» organitzada per Aragon i Breton a la galeria Goemans de París, del 28 de març al 12 d'abril. El catàleg conté *La peinture au défi* de Louis Aragon.

### Cronologia

El mes de maig a Palma comença a treballar en uns dibuixos de gran format,

El 17 de juliol neix a Barcelona la seva filla Maria Dolors Miró Juncosa.

A Mont-roig, durant l'estiu, segueix treballant en els dibuixos i també en les seves primeres construccions.

20 d'octubre - 8 novembre: Primera exposició individual als Estats Units a la Valentine Galery de Nova York.

25 de novembre-3 de desembre: Participa en la mostra que acompanya la presentació de *L'Âge d'or* de Buñuel i Dalí a l'Studio 28 de París.

**1931** 27 de gener - 17 de febrer: Exposició individual «Paintings by Joan Miró» a l'Art Club of Chicago.

A París, comença unes obres on predomina el tema de la família, i també unes altres que són properes a l'abstracció.

Visita l'exposició «Œuvres récentes de Salvador Dalí» que es fa a la Galerie Pierre Colle de París, des del 3 al 15 de juny.

A Mont-roig, durant l'estiu, treballa en una sèrie de pintures sobre paper Ingres, i també en unes escultures-objecte. Miró mostrarà aquestes obres de manera privada als seus amics a finals de novembre al seu pis del Passatge del Crèdit, a Barcelona.

A començaments de desembre envia a Foix un dibuix per al llibre KRTU, que apareixerà el 1932.

18 de desembre - 8 de gener de 1932: Exposició «Sculptures-Objets» a la Galerie Pierre de París. És a partir d'aquesta exposició que Léonide Massine contactarà amb ell per tal que participi en el ballet *Jeux d'enfants*.

28 de desembre - 16 de gener de 1932: Exposició individual de dibuixos a la Valentine Gallery de Nova York.

**1932** Al gener s'estableix a Barcelona, al Passatge del Crèdit, número 4.

Treballa en una nova sèrie d'objectes i en una sèrie de pintures de petit format sobre fusta.

Entre el febrer i l'abril treballa a Montecarlo en el disseny dels decorats, vestuaris i objectes del ballet *Jeux d'enfants*. L'obra s'estrena a Montecarlo el 14 d'abril, i al juny al Théâtre des Champs Elysées de París.

A l'estiu reprèn la sèrie de les pintures sobre fusta.

Al setembre el matrimoni Calder visiten el mas Miró i l'artista nord-americà hi fa una representació del seu *Cirque*.

*Annexos*

1 - 25 de novembre: Primera exposició individual d'obres sobre paper Ingres a la Pierre Matisse Gallery de Nova York.

18 de novembre: L'ADLAN (Amics De L'Art Nou) organitza a les Galeries Syra de Barcelona, una exposició de les obres més recents de Miró que només dura unes hores.

13-16 de desembre: Exposició individual d'obres recents a la Galerie Pierre Colle, de París.

18 de desembre - finals de gener de 1933: Participa en l'exposició «Neuere Spanische Kunst» a la galeria Flechteimvde Berlín, organitzada per la Sociedad de Artistas Ibéricos.

### 3. Selecció de publicacions

**391** (1917-1924).

Revista dirigida per Francis Picabia, que aparegué a Barcelona el gener de 1917 de la mà del galerista Josep Dalmau, i propugnava les avantguardes més rupturistes. El nom de la revista s'inspirava en el de la revista *291* (1915-1916), editada pel fotògraf nord-americà Alfred Stieglitz, en la qual Picabia havia col·laborat, i en la qual es feia difusió de l'avantguarda artística i literària. Els quatre primers números van aparèixer a Barcelona, el tres següents a Nova York, el número 8 a Zuric, i a partir del número 9, a París, on l'octubre de 1924 apareixerà el número 19, darrer número de la publicació.

***Acéphale: religion, sociologie, philosophie*** (1936-1939).

Revista que va ser creada a París per Georges Bataille, Georges Ambrosino i Pierre Klossowski, i va constar de cinc números, dedicats a difondre el pensament dels seus impulsors. A més de Bataille i Klossowski, va tenir altres col·laboradors, com ara André Masson, Roger Callois, Jean Wahl, Jules Monnerot o Jean Rollin. El nom de la revista derivava del terme grec *akephalos*, és a dir, «sense cap», per això Masson va il·lustrar la portada inspirat en *L'Home de Vitruvi* (c. 1490) de Leonardo da Vinci, però sense el cap (principal símbol de la raó), i amb una calavera tapant els genitals.

***Ahora: Diario gráfico*** (1930-1938).

Diari que va aparèixer el 16 de desembre de 1930 a Madrid, i que va ser dirigit per Luis Montiel, amb Manuel Chaves Nogales, com a sotsdirector. Entre els seus col·laboradors hi hagué Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna o Magda Donato. A partir de 1935 es va suprimir el subtítol.

***L'Amic de les arts: Gasetta de Sitges*** (1926-1929).

Revista mensual il·lustrada, de caràcter artístic i literari, que aparegué a Sitges el 1926. Va ser dirigida per Josep Carbonell i Gener, i entre els seus col·laboradors hi hagué J.V. Foix, Magí A. Cassanyes i Sebastià Gasch. A partir de 1928 es va suprimir el subtítol.

***Arc-voltaic*** (1918).

Revista creada el 1918 per Joan Salvat-Papasseit, que només va tenir un número. La portada la va dissenyar Joan Miró i contenia poemes del mateix Salvat-Papasseit, així com d'Emili Eroles, Joaquim Folguera, Joaquim Torres-Garcia i Antoni d'Ignacios. A més del dibuix de Joan Miró, també n'hi havia de Rafael Barradas.

***Cahiers d'art*** (1926-1960).

Revista artística i literària francesa fundada a París l'any 1926 per Christian Zervos. Aquesta revista va ser una de les plataformes més sòlides per a la difusió de l'art modern, amb uns continguts molt diversos i de qualitat. Entre el 1940 i el 1943 es va deixar de publicar degut a l'ocupació alemanya. Pablo Picasso i Joan Miró, entre d'altres, van tenir dedicats números especials d'aquesta publicació. La revista va reaparèixer l'any 2012.

***Cu-Cut!*** (1902-1912).

Setmanari satíric barceloní dirigit per Manuel Folch i Torres, i amb col·laboradors com Eduard Coca, Manuel Urgellès, Josep Morató, Feliu Elias, Opisso, Lola Anglada o Ismael Smith. La visió humorística i satírica d'aquesta publicació va animar a la creació de noves revistes d'aquest tipus, com per exemple *Papitu*, així com a la revisió de revistes que ja existien, com va ser el cas de *L'Esquella de la Torratxa*.

***Cultura: revista mensual: política catalana, novel·la, poesia, música, pintura, filosofia, lletres estrangeres*** (1914-1915).

Revista de caràcter cultural editada a Girona i dirigida per l'industrial i poeta Josep Tharrats. De periodicitat mensual, es van editar sis números entre el setembre de 1914 i el febrer de 1915. Tenia un plantejament multidisciplinar i s'hi publicaven textos en català, castellà i en anglès. Entre els seus col·laboradors hi havia Gabriel Alomar, Carles Rahola i Celso Lagar entre d'altres.

***D'ací d'allà*** (1918-1936).

Magazín cultural publicat a Barcelona, que aparegué mensualment fins el desembre de 1931. Després d'una interrupció de cinc mesos, tornà a publicar-se en format trimestral. Va ser una publicació dirigida per Josep Carner (1918), Ignasi Folch i Torres (1919-abril 1924) i Carles Soldevila (maig 1924-1936). A partir del juliol de 1922 es va passar a dir *D'ací i d'allà*. Entre els seus col·laboradors hi hagué Antoni Rovira i Virgili, Josep Maria López Picó i Lola Anglada, entre d'altres.

***Dada: Recueil littéraire et artistique*** (1917-1921).

Revista d'avantguarda dirigida per Tristan Tzara i publicada en vuit números (7 revistes) des del juliol de 1917 fins al setembre de 1921. Els cinc primers números van publicar-se a Zuric i els tres darrers a París. L'any 1918, en el número 3 de la revista, va aparèixer el Manifest Dadà.

***El Día Gráfico*** (1913-1939).

Diari matinal publicat en castellà a Barcelona i de tendència lerrouxista. Va ser fundat per Joan Pic i Pon. En aquesta publicació es donava molta importància a la fotografia i va ser un dels primers diaris que va utilitzar el retrogravat, cosa que explica el nom de la publicació. Entre els fotògrafs que hi col·laboraven hi havia Badosa, Josep Domínguez i Alexandre Merletti.

***Documents: Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*** (1929-1931).

Revista francesa que va aparèixer l'abril de 1929 a París a iniciativa de Geroges Henri Rivière, Georges Bataille, que n'era el secretari general, i Carl Einstein, que n'era el director. La revista, que va tenir quinze números i es va deixar de publicar el gener de 1931, s'oposava intel·lectualment a l'idealisme i a l'esteticisme de l'època, i també al surrealisme de Breton. Molts dels temes que tractava la revista es poden trobar en l'obra de Bataille, com per exemple, la matèria baixa, l'informe o el sagrat. La manera de fer era eclèctica i es tenien en compte tot tipus de documents i d'aproximacions, que podien incloure el jazz, els grafitis, la ceràmica, el music-hall o els dibuixos d'infants. Així mateix, l'etnografia es barrejava amb l'avantguarda a partir del diàleg que s'establia entre els artistes, els escriptors, els pensadors, els historiadors de l'art i els etnòlegs que hi col·laboraven.

***L'Esprit nouveau*** (1920-1925).

Revista fundada a París el 1920 per Charles-Édouard Jeanneret [*Le Corbusier*] i Amédée Ozenfant, i dirigida per Paul Dermée. Era una revista dedicada a l'estètica contemporània en totes les seves manifestacions: arquitectura, pintura, literatura, i des de la qual es difonien els postulats del purisme. Entre els seus col·laboradors hi hagué Fernand Léger i Pierre Winter, entre d'altres.

***L'Esquella de la Torratxa*** (1872-1939).

Setmanari satíric, republicà i anticlerical fundat a Barcelona el 5 de maig de 1872 pel llibreter Innocenci López i Bernagossi. Entre els seus col·laboradors hi hagué Apel·les Mestres, Feliu Elias,

Ricard Opisso, Xavier Gosé, Pere Calders, Tisner, Picasso, Juan Gris, Serafí Pitarra, Prudenci Bertrana o Santiago Rusiñol, que hi signava amb el pseudònim de *Xarau*,

***Estudios*** (1928-1937).

Revista publicada a València d'orientació anarquista amb continguts relacionats amb la divulgació científica que tenien a veure amb el neomalthusianisme i l'eugenisme. Entre els seus col·laboradors hi havia Félix Martí Ibáñez, Luís Huerta, Isaac Puente i Antonia Maymón, entre d'altres.

***Feminal*** (1907-1917).

Revista que va sorgir com a suplement de *La Il·lustració Catalana*, i va ser dirigida per la periodista, escriptora, feminista, pacifista, musicòloga i publicista Carme Karr i Alfonsetti., la qual tenia com a objectiu «culturitzar» les dones. Inspirada en la revista feminista francesa *La Fronde* (1897-1903) es va convertir en vehicle de canalització de les demandes feministes de caire liberal i també en eina de difusió de la visió de les dones burgeses de la societat catalana. Carme Karr hi firmava articles amb el pseudònim *Joana Romeu*. Entre les seves col·laboradores hi figuraven Dolors Monserdà, Carme de Burgos Seguí, Mercè Padrós i Busquets, Maria Dolors Cortada i Maria Domènech de Canyelles. La revista era un centre de relació de dones benestants dedicades a diferents arts, com ara l'escriptura, la pintura o la música, i amb els seus articles diversos, feia evident la complexitat d'abordar la temàtica de la situació de les dones. Es pot dir que era una publicació plural que representava un feminisme situat entre les posicions més tradicionals i les postures més radicals del sufragisme britànic.

***Fulls grocs*** (1929).

Publicació avantguardista d'un únic número, apareguda a Barcelona el 1929, i promoguda per Sebastià Gasch, Lluís Montanyà i Guillem Díaz-Plaja.

***La Gaceta Literaria*** (1927-1931).

Publicació madrilenya creada per Ernesto Giménez Caballero, el primer de gener de 1927, al voltant dels escriptors i artistes que conformaven la Generació del 27, amb l'objectiu de potenciar l'esperit de modernitat. Hi van col·laborar escriptors de diferents tendències ideològiques de l'àmbit espanyol, europeu i de l'Amèrica llatina.

***La Gasetta de les arts*** (1924-1930).

#### *Selecció de publicacions*

Publicació dedicada al món de les arts que va aparèixer a Barcelona el 1924 sota la direcció de Joaquim Folch i Torres, i Rafael Benet, que la van dirigir fins al 1927. Des de 1928 fins al 1930 fou dirigida per Màrius Gifreda i va passar de tenir una periodicitat quinzenal a mensual. Entre els seus col·laboradors hi havia Rafael Benet i Sebastià Gasch, entre d'altres.

#### ***Generación consciente*** (1923- 1928).

Revista de caire anarquista apareguda a Alcoi el juny de 1923, i relacionada amb la divulgació de les teories relacionades amb el neomalthusianisme, l'eugenèsia i la reforma sexual. Entre el 1924 i el 1928 va publicar-se de manera mensual, i a partir de 1928, es va convertir en la revista *Estudios*. Entre els col·laboradors de la revista hi havia Luis Jiménez de Asúa, Gregorio Marañón i César Juarros, entre d'altres.

#### ***Hèlix*** (1929-1930).

Revista literària dirigida per Joan Ramon Masoliver, que va aparèixer a Vilafranca del Penedès el febrer de 1929. Amb un tiratge mensual, la revista es va dedicar totalment a les avantguardes, i molt especialment al surrealisme. Entre els seus col·laboradors hi hagué Agustí Carreres, Antoni Gantenys, Pere Viles, Josep Solanes, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà.

#### ***Iberia*** (1915-1919).

Revista editada a Barcelona sobre la Primera Guerra Mundial i obertament francòfila. El seu director va ser Claudi Ametlla i entre els seus col·laboradors hi hagué Josep Maria Junoy, Feliu Elias, Pere Ynglada, Prudenci Bertrana i Eugeni Xammar.

#### ***La Il·lustració catalana: se publica cada diumenge*** (1880-1917).

Revista gràfica editada a Barcelona des de 1880 al 1894. Entre el 1903 i el 1907 aparegué com a setmanari. Des de 1893 va ser dirigida per Francesc Matheu, i va tenir col·laboradors com Josep Carner, Joan Maragall, Narcís Oller i Joaquim Ruyra. D'esperit tradicional es feia ressò de moltes iniciatives culturals i de temes relacionats amb el catalanisme polític. Des de 1907 va publicar el suplement *Feminal*.

#### ***L'Instant: Revue franco-catalane d'art et littérature*** (1918-1919).

Revista literària d'avantguarda mensual, en català i francès, fundada per Joan Pérez-Jorba a París, el juliol de 1918. Després dels vuit primers números es va traslladar a Barcelona, on es van publicar



cinc números més. En aquesta segona etapa, la revista va passar a ser quinzenal i es va voler donar més presència a la cultura catalana, amb col·laboradors com ara Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria Junoy i Enric C. Ricart.

***L'Intransigeant*** (1880-1940).

Diari francès fundat el juliol de 1880 per Eugène Mayer i Henri Rochefort. Considerada inicialment com una publicació d'esquerreres, cap als anys vint ja era decididament una de les publicacions de dretes més importants. Va deixar de publicar-se l'any 1940.

***Le Journal*** (1892-1944).

Diari francès fundat a París l'any 1892 per Fernand Xau. A partir de 1899, any en què va morir Xau, fou dirigit per Henri Letellier. Fins el 1911 va ser un diari literari de tendència republicana. Amb els anys va anar essent cada vegada més conservador fins que va desaparèixer el 1944 amb la fi del règim de Vichy.

***Joventut*** (1900-1906).

Revista setmanal de tendència modernista dedicada a la literatura, les arts i les ciències. Va estar dirigida per Lluís Via i es va publicar a Barcelona entre els anys 1900 i 1906. Sortia cada dijous i era la portaveu política de la Unió Catalanista, una entitat creada el 1891 que agrupava a diferents sectors catalanistes en una mena de federació que implicava a grups, centres, associacions, ateneus i publicacions catalanistes. En aquesta publicació es donava molta importància a la llengua catalana i a les seves arts, i des de les seves pàgines s'afirmava: «Quan més català més europeu i com més barceloní més universal.»

***Littérature*** (1919-1924).

Revista creada a París el març de 1919 per Louis Aragon, André Breton i Philippe Soupault. La primera sèrie, que es va publicar fins a l'agost de 1921, va tenir vint números, La segona sèrie es va publicar des del març de 1922 fins al juny de 1924, i va tenir tretze números. Els tres primers números d'aquesta segona sèrie van ser dirigits per Breton i Soupault, i els deu següents només per Breton. Entre els seus col·laboradors hi hagué René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Man Ray, Francis Picabia i Roger Vitrac.

***The Little Review*** (1914-1929).

### *Selecció de publicacions*

Revista literària i artística americana fundada per Margaret Anderson amb el suport de Jane Heap i Ezra Pound. Els seus col·laboradors eren americans, anglesos, irlandesos i francesos, i s'hi publicava una àmplia varietat de literatura internacional. També s'hi van publicar obres d'art dadaistes i surrealistes.

#### ***El Matí*** (1929-1936).

Diari de caire catòlic promogut i dirigit per Josep Maria Capdevila i Josep Maria Junoy, que va aparèixer a Barcelona el 24 de maig de 1929, i que va tenir com a col·laboradors, Joaquim Civera, Maurici Serrahima, Magí Valls, Lluís Jordà, Josep F. Ràfols, Joaquim Ruyra, Jeroni Moragues, Leandre Amigó i el canonge Carles Cardó, entre d'altres.

#### ***Minotaure*** (1933- 1939).

Revista d'inspiració surrealista que es va fundar a París, el juny de 1933, per Albert Skira i Stratis Eleftheriadis [Tériade]. Es pot considerar una mena de síntesi de les revistes *La Révolution surréaliste* i *Documents*, –de fet, els dos editors van contactar tant amb Breton com a Bataille, per tal que col·laboressin en el projecte–, cosa que explica que des de la revista es tractessin temes com la pintura, l'escultura, la poesia, la música, l'arquitectura o les arts de l'espectacle, des d'una perspectiva que incloïa l'etnografia, l'arqueologia i la psicoanàlisi. La revista va tenir tretze números i es va deixar de publicar el maig de 1939. A partir del número deu la revista fou únicament dirigida per Albert Skira.

#### ***Mirador: Setmanari de literatura, art i política*** (1929-1937).

Setmanari dedicat a la literatura, l'art i la política, que va ser fundat a Barcelona el 13 de gener de 1929 per Amadeu Hurtado. Va ser dirigit per Manuel Brunet i Just Cabot en la primera època (1929-1936) i per Artur Perucho en la segona (1936-1937). Entre els seus col·laboradors hi havia Feliu Elias, Sebastià Gasch, Josep Palau, Joan Cortès, Martí de Riquer, Andreu Avel·lí Artís i Carles Sentís.

#### ***Mundo Gráfico*** (1911-1938).

Revista il·lustrada d'informació general que s'editava a Madrid. Era una de les publicacions més populars i modernes de les primeres dècades del segle XX. En les seves portades normalment hi havia una fotografia en color d'alguna actriu, actor, torero o algun altre personatge famós.

***La Nau*** (1927-1933).

Publicació en català de caire liberal i destinada al gran públic. Va ser fundada i dirigida per Macià Mallol i Antoni Rovira i Virgili, el primer d'octubre de 1927, i va deixar de publicar-se el 21 de gener de 1933. Entre els seus col·laboradors hi hagué Josep M. Massip, Ambrosi Carrion, Manuel Brunet, Domènec Guansé, Felip Graugés, Armand Obiols i Manuel Valldeperes.

***Nord-Sud*** (1917-18).

Revista literària francesa dirigida per Pierre Reverdy. Va tenir un tiratge de setze números, dos dels quals van ser dobles. Entre els seus principals col·laboradors hi hagué Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Paul Dermée i Vicente Huidobro.

***L'Opinió*** (1928-1934).

Setmanari orientat políticament a l'esquerra, fundat a Barcelona el 18 de febrer de 1928 per Joan Casanellas i Ibars. Comptà amb col·laboradors com Josep Maria de Sagarra, Carles Soldevila, Manuel Serra i Moret, i Jordi Arquer i Saltor, entre d'altres. Es va deixar de publicar entre el setembre de 1929 i el maig de 1930, i tornà a aparèixer convertit en diari coincidint amb les eleccions municipals de l'abril de 1931. Tot i així, no fou fins al juny de 1931 que tornà a publicar-se de manera definitiva i en format de quotidià.

***Or y grana: Setmanari autonomista pera las donas, propulsor d'una Lliga Patriótica de Damas*** (1906-07).

Setmanari català que es va publicar a Barcelona des del 6 d'octubre de 1906 fins al 23 de febrer de 1907, i que va tenir vint-i-un números. El propietari fou Eduard Girbal i Jaume, i el director, Gaspar Roure. Entre els seus col·laboradors hi havia Carme Karr, Dolors Monserdà, Agnès Armengol i Josepha Dachs, entre d'altres. Pel que fa a la Lliga Patriótica de Dames, es va fundar el 1906, i era la secció femenina de la Lliga Regionalista. El seu objectiu era formar les dones catalanes en el nacionalisme. No es tractava, doncs, d'un moviment feminista de reivindicació, sinó una manera d'acostar el catalanisme a les dones, ja que es rebutjava el vot per a les dones i l'actuació directa d'aquestes en política.

***Papitu*** (1908-1937).

Setmanari humorístic i satíric català, d'esquerres i catalanista, fundat per Feliu Elias el 25 de novembre de 1908. Gran revulsiu cultural, –sobretot durant l'època en la qual el va dirigir Feliu

Elias-, va anar deixant enrere el tarannà més polític i va anar incorporant una pornografia més aviat simbòlica i de dobles sentits sota la direcció de Francesc Pujols. Entre els escriptors i dibuixants que hi van col·laborar hi hagué Pompeu Gener, Josep Carner, Rafael Moragues, Lluís Capdevila, Isidre Nonell, Ismael Smith, Xavier Nogués, Ramon Casas i Ricard Opisso, entre molts d'altres.

***Paris-Soir*** (1923-1944).

Diari francès fundat el 1923 a Paris per Eugène Merle. El primer número va aparèixer el 4 d'octubre de 1923. A partir de 1930 va ser dirigit per Jean Prouvost, que juntament amb Pierre Lazareff el van convertir en una de les publicacions franceses de més èxit. Després que França fos alliberada el 1944, es va prohibir la publicació d'aquest diari, ja que havia seguit publicant durant l'ocupació alemanya.

***La Publicitat*** (1922-1939).

Diari en català publicat a Barcelona. Procedia de la transformació de l'antic diari en castellà *La Publicidad* (1878-1922) arran de la seva adquisició pel partit polític Acció Catalana, que el va convertir en el seu aparell de difusió. El 1915 fou adquirit per Antoni Tayà i el va dirigir Romà Jori, moment en què va tenir un to més catalanista i obrerista amb col·laboradors com Andreu Nin, Eugeni Xammar, Antoni Rovira i Virgili, Carles Soldevila i Francesc Macià.

***La Revista*** (1915-1936).

Publicació de caràcter literari editada a Barcelona i dirigida per Josep Maria López-Picó. La publicació va tenir una primera etapa que durà fins cap al 1923 i en la qual hi havia redactors com J. V. Foix i Carles Riba. En la segona etapa es va suprimir la part informativa i es va passar a un contingut proper al recull literari. L'*Almanac de La Revista* es va publicar els anys 1918 i 1919.

***Revista nova*** (1914-1917).

Setmanari fundat per Santiago Segura a Barcelona. La publicació estava dedicada a l'art modern i va aparèixer l'11 d'abril de 1914. Entre els seus col·laboradors hi havia Feliu Elias, Xavier Nogués i Ramon Reventós, entre d'altres. El darrer número va sortir el 5 de novembre de 1914. El 5 de maig de 1916, la revista va reaparèixer en format quinzenal i s'imprimia a Vilanova. Durant aquesta segona època va tenir un aire més popular. El darrer número va publicar-se el gener de 1917.

***La Révolution surréaliste*** (1924-1929).

Revista literària i artística difusora del pensament surrealista que va existir entre el desembre de 1924 i el desembre de 1929, i va tenir dotze números, publicats de manera irregular. Va ser fundada a París per Louis Aragon, André Breton, Pierre Naville i Benjamin Péret. Inicialment va ser dirigida per Pierre Naville i Benjamin Péret, i a partir del quart número, per André Breton. El darrer número va aparèixer el 15 de desembre de 1929, i el juliol de l'any 1930 va aparèixer el primer número de *Le Surréalisme au service de la révolution*.

***Salud y Fuerza*** (1904-1914).

Publicació anarquista neomalthusiana editada a Barcelona, en format de diari, i dirigida pel metge Lluís Bulffi. Va aparèixer el novembre de 1904, i censurada diverses vegades, essent substituïda per la revista *El Nuevo Malthusiano*.

***SIC: Sons, Idées, Couleurs, Formes*** (1916- 1919).

Revista d'avantguarda dirigida per Pierre Albert Birot i editada a París. Entre els seus col·laboradors hi hagué Guillaume Apollinaire, André Breton, Louis Aragon, Paul Dermée, Perre Reverdy, Tristan Tzara i Philippe Soupault.

***Les Soirées de Paris*** (1912-14).

Revista francesa dedicada a l'art, que va tenir com a redactors Guillaume Apollinaire, André Billy, René Dalize, André Salmon i André Tudesq.

***Le Surréalisme au service de la révolution*** (1930-1933).

Revista dirigida per André Breton, amb gerència de Paul Éluard. Es va publicar a París, entre el juliol de 1930 i el maig de 1933. i va comptar amb sis números. Successora de *La Révolution surréaliste*, la revista va aparèixer després que en el *Second manifeste du surréalisme* (1929) de Breton s'anunciés l'expulsió d'alguns membres del grup degut a diferències ideològiques. D'aquesta manera s'aconseguia una publicació de caire molt més polític. Entre els seus col·laboradors hi hagué André Breton, Paul Éluard, René Crevel, Tristan Tzara, Salvador Dalí, René Char, Benjamin Péret, Louise Aragon i Luís Buñuel, entre d'altres.

***Themis*** (1915-1916).

Publicació artística i literària creada a Vilanova i la Geltrú el 29 de juny de 1915, de tirada quinzenal. Va ser dirigida per Rafael Sala i s'hi publicaven textos en català, castellà, francès i italià.

#### *Selecció de publicacions*

Entre els col·laboradors d'aquesta revista hi hagué Enric C. Ricart, Josep F. Ràfols, Trinitat Catasús i Pere J. Bassegoda entre d'altres. La revista va plegar per manca de subscriptors després de la publicació del número divuit, del 20 de març de 1916, dedicat al futurisme i que fou tot un escàndol.

#### ***Troços*** (1916-1918).

Revista dedicada a la literatura i a les notícies d'art. Va ser fundada per Josep Maria Junoy a Barcelona l'any 1916, any en què aparegué la primera sèrie amb número únic. A partir de 1917 es va publicar la segona sèrie que tingué cinc números. Els tres primers, que corresponien als de 1917, els va dirigir Junoy. Els dos números de 1918 els va dirigir J. V. Foix, i la revista va passar a dir-se *Trossos*.

#### ***Un enemic del Poble: Fulla de subversió espiritual*** (1917-1919).

Revista fundada per Joan Salvat-Papasseit, el 1917, quan treballava a les Galeries Laietanes. De caire clarament anarquista i vinculada a idees de regeneració social, s'inspirava en pensadors com Nietzsche, Gorki o Kropotkin. Hi van col·laborar poetes com Alfons Maseras, Joaquim Folguera i Josep Maria López-Picó, i il·lustradors com Rafael Barradas, Pablo Gargallo, Celso Lagar i Rafael Benet.

#### ***La Unión ilustrada*** (1909-1931).

Revista gràfica d'informació general publicada a Màlaga, i fundada per l'empresari d'origen català José Creixell Olivella. La publicació va aparèixer el 5 de setembre de 1909 i es va deixar de publicar el 12 d'abril de 1931. Aquest magazín va tenir una ampla difusió a Espanya i a Amèrica.

#### ***Valori Plastici*** (1918-1921).

Revista italiana publicada a Roma en italià i en francès, que va aparèixer el 15 de novembre de 1918. Va ser dirigida per Mario Broglio i estava centrada en la pintura metafísica i els ideals estètics que propugnaven un retorn a l'ordre que canviés la direcció en l'art d'avantguarda, després de moviments com el cubisme o el futurisme. Des de la revista es va teoritzar sobre la recuperació dels valors nacionals i un retorn al classicisme.

#### ***Variétés*** (1928-1930).

Revista d'informació general però molt interessada per la cultura d'avantguarda. Va ser fundada a Brussel·les el 1928 i tenia una publicació mensual.

***La Veu de Catalunya*** (1899-1936).

Diari en català que sortí a Barcelona des del primer de gener de 1899 fins al 8 de gener de 1937. El va fundar Enric Prat de la Riba i tenia dues edicions diàries. Entre els seus col·laboradors hi havia polítics, escriptors i periodistes com Enric Prat de la Riba, Francesc Cambó, Joan Maragall, Joaquim Folch i Torres, Josep Maria Junoy, Josep Carner, Josep Maria de Sagarra, Raimon Casellas, Josep Pla, Eugeni d'Ors i Gaziel.

***Vida Cristiana*** (1914-1933).

Revista religiosa fundada el 1914, arran del «1r Congrés Litúrgic de Montserrat» celebrat l'any 1915. La revista era l'òrgan oficial del moviment litúrgic català.

***XXe siècle*** (1938-1981).

Revista d'art francesa creada el 1938 per Gualtieri de San Lazzaro, que la va dirigir fins que es va morir el 1974. Des de 1974 fins al 1981 va ser dirigida per Alain Jouffroy, Pierre Volboudt i Gilbert Lascault. Fins al 1939 es van publicar sis números, i degut a la Segona Guerra Mundial, es va deixar de publicar. La publicació es va reprendre el 1951 i hi van col·laborar els escriptors i crítics d'art més coneguts del moment, com ara Denys Chevalier, Jacques Dupin, Raymond Queneau i Michel Seuphor entre d'altres. La revista va dedicar números especials a artistes com Marc Chagall, Henri Matisse, Pablo Picasso, Max Ernst, Joan Miró, Vassili Kandinsky o Dorothea Tanning.





