

MIRÓ I ELS ESTATS UNITS

TEXTOS DE SALA

La fama internacional de Joan Miró es va consolidar per l'entusiasme que la seva obra despertava entre els artistes dels Estats Units. Aquesta fama va començar a la dècada del 1920 i va continuar durant més de cinquanta anys. El moment fonamental va ser la seva estada a Nova York el 1947. La capacitat de Miró per reinventar-se es va incrementar amb les sis visites posteriors, durant les quals les seves interaccions amb altres col·legues van obrir nous camins per a la pràctica artística.

Si bé l'obra de Miró va ser inicialment controvertida, les exposicions periòdiques que organitzava el seu marxant Pierre Matisse van confirmar la seva posició com a «líder de la generació de pintors d'entreguerres». Les retrospectives del Museum of Modern Art de Nova York del 1941 i el 1959, que també es van organitzar en diferents punts dels Estats Units, van permetre als artistes mesurar-se amb la seva obra. L'any 1944, Jackson Pollock va situar Miró a l'altura de Picasso, destacant-los com «els dos artistes que més admiro». Vint-i-cinc anys més tard, Miró afirmava: «realment va ser la pintura nord-americana el que em va inspirar».

En una seqüència cronològica àmplia, que inclou presentacions en profunditat i específiques de cada suport, Miró i els Estats Units explica la història d'aquestes interaccions entre quinze sales. Reuneix converses artístiques a través d'una selecció d'obres i contactes amb més de quaranta artistes de diferents generacions. Ocupen el centre d'aquesta cronologia les dècades del 1940 i el 1950, anys de molta innovació entre els artistes de Nova York i que, en el cas de Miró, van estar marcats per encàrrecs públics molt rellevants. A través d'una comunicació

regular que es va prolongar fins als seus darrers anys, Miró va compartir amb aquests contemporanis seus els ideals de fer un art personal però universal.

Primeres interaccions

L'any 1929, un crític d'art novaiorquès va identificar Joan Miró com «l'última sensació entre els elements més joves de París». La seva inventiva inspiraria artistes i públics de tota la ciutat durant les dècades següents.

Tres anys abans, Katherine S. Dreier i Marcel Duchamp havien inclòs *La caiguda* i *Pintura* a l'*Exposició internacional d'art modern* del Brooklyn Museum. Poc després, i amb la mateixa intenció de fer arribar al públic l'art contemporani, A. E. Gallatin va incloure la *Pintura (Fratellini)* de Miró a la seva Gallery of Living Art. Aquestes tres pintures, que representen el començament de la carrera pública de Miró als Estats Units, s'exposen en aquesta sala.

Pierre Matisse (fill del pintor Henri Matisse) va organitzar la primera exposició individual de Miró a Nova York a la Valentine Gallery, a finals del 1930. Quan Matisse va obrir la seva pròpia galeria, les seves exposicions periòdiques destacaven la versatilitat de Miró, i l'artista reconeixia «un futur brillant per a nosaltres». El Museum of Modern Art de Nova York va corroborar la importància de Miró, amb adquisicions (entre elles *Personatge llançant una pedra a un ocell*, l'any 1937) que oferien als artistes més oportunitats de veure com abordava el que un comentarista va descriure com «una crida de la imaginació a la pintura».

Calder Miró Sert

Miró i Alexander Calder eren grans amics. A París, el desembre del 1928, l'escultor va escriure per presentar-se; cinquanta anys més tard, Miró va dir, simplement: «som com germans».

L'enginyós retrat amb filferro que va fer Calder de Miró és el signe més primerenc d'aquesta amistat. Si bé els seus temperaments diferents es reflecteixen en el seu art, van desenvolupar l'hàbit generós d'intercanviar obres. Calder i la seva esposa van animar Miró i Pilar Juncosa a visitar els Estats Units i, quan finalment hi van anar, el 1947, el matrimoni Calder els va rebre a l'aeroport. Durant aquella estada es va intercanviar *Polígons negres* per una de les pintures de Miró.

Josep Lluís Sert havia encarregat el 1937 la *Font de mercuri*, de Calder, per al Pavelló de la República Espanyola a París, després de la presentació de Miró. Sert, que després seria degà d'Arquitectura a la Universitat de Harvard, era un contacte vital per a Miró als Estats Units. Als murals de Miró per a la universitat (1951 i 1961) els va seguir el mural que va realitzar per als Sert. Les obres que s'han reunit aquí reflecteixen aquestes amistats, que van culminar amb el disseny de la Fundació, obra de Sert.

Materials escultòrics, forma coreografiada

Miró estava impressionat per l'«energia i vitalitat» del panorama artístic als Estats Units. Explorava la pintura mural i el gravat, però el seu entusiasme per l'escultura era cada cop més gran. Les obres d'aquesta sala ofereixen un context més ampli i una trajectòria més llarga.

Els *Personatges*, de Louise Bourgeois, van ser una novetat destacable en la forma escultòrica. Condensaven els individus en tòtems. Ja havia conegut Miró a París, i es van fer amics quan ell i la seva família van arribar a Nova York el 1947. Miró li va entregar un gravat en agraïment per la seva ajuda a l'Atelier 17. Entre molts altres artistes que també feien gravats, hi havia l'escultora Louise Nevelson. La seva obra escultòrica primerenca mostra inquietuds figuratives comunes amb Miró, mentre que l'ús constant de materials trobats seria coherent amb el seu desenvolupament. De manera semblant, les estructures murals tridimensionals de Herbert Ferber capturaven una atmosfera sensible a l'obra de Miró.

També s'observava una inquietud pel procés i l'equilibri en les pel·lícules experimentals fetes per contemporanis. Entre les obres més enginyoses, les de Maya Deren traspuaven el dinamisme físic del procés creatiu, mentre que Len Lye va deixar la seva empremta directament en cel·luloide, desplegant la coreografia del gest al llarg de tota la pel·lícula.

Surrealisme

El surrealisme va arribar als Estats Units a través d'exposicions en la dècada del 1930. Aquestes exposicions, entre elles mostres a les galeries de Julien Levy i Pierre Matisse, van culminar en la retrospectiva ideada per Alfred H. Barr, Jr. per al Museum of Modern Art de Nova York l'any 1936: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Salvador Dalí, com a element generador de controvèrsia, havia arribat per encarnar el surrealisme en la imaginació del públic. A l'exposició es van incloure més d'una dotzena de les seves obres il·lusionistes i un nombre similar de pintures de Miró. Aquest contrast es va reafirmar quan els dos artistes catalans van ser objecte de sengles retrospectives simultànies al museu, l'any 1941. Aleshores, molts surrealistes ja havien arribat a Nova York com a exiliats de la guerra d'Europa.

Miró va reprendre el contacte amb vells amics entre els exiliats que encara no havien marxat, i quan va arribar a Amèrica, el 1947, va establir nous contactes. Tots els artistes dels quals es mostren obres en aquesta sala estaven actius a Nova York durant aquells anys. Els incondicionals de Miró, però (en particular, el seu marxant, Pierre Matisse; el conservador James Johnson Sweeney, i el crític Clement Greenberg), el distanciaven decididament del surrealisme, que consideraven un moviment literari i que creien que s'identificava de manera massa estreta amb Dalí.

Els gravats i l'Atelier 17

El gravador Stanley William Hayter va traslladar el seu taller de París a Nova York l'any 1940. La seva pròpia experimentació i el seu generós suport a altres atreien artistes de molts orígens i diferents generacions que volien treballar plegats en un ambient de creativitat. Sobretot interessat per desenvolupar mètodes de gravat i aiguafort, Hayter també estava molt implicat en la promoció del gravat a tota la ciutat.

Miró va passar mesos treballant a l'Atelier 17 l'any 1947. Allà gaudia d'un ambient creatiu i internacional, treballant amb artistes com Louise Bourgeois, Minna Citron i Alice Trumbull Mason. Va començar fent gravats per a un llibre de Tristan Tzara, *L'Antitête*, i va explorar amb entusiasme noves tècniques. Les seves improvisacions van quedar registrades en una pel·lícula de Thomas Bouchard, que també va filmar Miró treballant en el gran mural de Cincinnati pintat a l'estudi de l'artista Carl Holty a Spanish Harlem. Els artistes de Nova York el visitaven quan el mural va estar enllestit, l'estiu del 1947, i l'obra acabada es va exhibir al Museum of Modern Art abans de ser traslladada a Cincinnati.

Constel·lacions, 1940-1959

Les obres d'aquesta sala representen dues històries entrelaçades al llarg de més de vint anys. Miró considerava *Natura morta del sabatot* com «la peça cabdal de la meua obra». La va adquirir el 1938 la pintora Peter Miller (l'obra del qual s'exposa a la sala contigua), i va ser important per a Arshile Gorky quan la va veure a la retrospectiva de Miró del 1941 al Museum of Modern Art de Nova York.

Dos mesos abans d'aquella retrospectiva, i aïllat a Espanya, Miró havia completat la sèrie de guaixos que es coneixerien com a *Constel·lacions*. Van ser molt cèlebres i van tenir un gran ressò a Nova York quan Pierre Matisse les va exposar a començaments del 1945 com les primeres obres procedents d'una Europa en guerra.

Al cap de poc més d'una dècada, Matisse va dirigir una edició limitada de *pochoirs* o estergits. Els estergits, amb textos d'André Breton que responien a cada imatge, els havia realitzat el mestre impressor Daniel Jacomet sota la supervisió de Miró, i es van publicar a París, Nova York i Los Angeles el 1959. Miró havia imaginat que l'exposició dels originals permetria veure'n la part anterior i la posterior, un desig que es compleix en aquesta sala.

Possibilities I

A principis del 1945, Barnett Newman va escriure: «Miró marca l'inici d'un nou moviment artístic [...] és el creador d'un nou idioma, el pioner en un nou camp que canviarà el rostre de l'art durant molts anys.» Aquest entusiasme reflectia l'impacte de les *Constel·lacions*. També anticipava l'acollida que Miró tindria en arribar, dos anys més tard, perquè –proseguia Newman– «A Nova York ja ha aparegut un moviment espontani de diversos artistes que estan avançant, a partir del concepte de Miró, cap a un nou camp de l'abstracció subjectiva.»

El 1947, Clement Greenberg ja considerava «inadmissible que qualsevol nova pintura que [...] avanci les fronteres de l'art històricament es pugui mesurar menys amb Miró que amb Matisse i Picasso.» Un altre escriptor va aplaudir la nova exposició de l'artista com «fresca i espontània, una experiència que es renova cada cop». Aquest context es va ampliar a *Possibilities*, una publicació d'un sol número editada principalment per l'artista Robert Motherwell i el crític Harold Rosenberg. S'hi van publicar reproduccions i citacions d'aquells artistes –entre ells William Baziotes, Jackson Pollock i Mark Rothko– el desenvolupament individual dels quals havia estat estimulat per l'exemple de Miró.

Possibilities II

En una entrevista de Francis Lee per a *Possibilities*, el mes de juny del 1947, Miró va identificar el moment de la postguerra com un «període de transició». A la pregunta de què pensava dels pintors nord-americans, va respondre: «m'agraden especialment el seu entusiasme i la seva frescor», i va afegir que la seva «força i vitalitat» eren influències potencials. Les notes originals de l'entrevista mostren que Lee havia preguntat específicament pels artistes exposats a la galeria de Samuel Kootz, esmentant William Baziotès, Mark Rothko i Robert Motherwell (editor de *Possibilities*). Miró va afirmar que coneixia la seva obra.

Aviat va agafar embranzida un intercanvi transatlàntic. Peggy Guggenheim va causar sensació quan va exposar la seva col·lecció d'art europeu i americà a la Biennal de Venècia del 1948, i dos anys més tard va muntar una exposició individual de Jackson Pollock a Venècia. La cal·ligrafia i la incrustació incorporades a *El sol vermell* el 1948 demostren la resposta de Miró a l'energia que admirava en els seus col·legues novaiorquesos. Quan el col·leccionista de Washington Duncan Phillips va adquirir el quadre el 1952, el va incloure immediatament a *Painters of Expressionistic Abstraction*, juntament amb obres de Pollock, Adolph Gottlieb, Alfonso Ossorio, Theodoros Stamos i altres, reconeixent així la posició preeminent de Miró en les novetats d'aquell moment.

Línies volants, 1951-1953

El gest enèrgic com a expressió d'una trobada personal amb el món caracteritzava la pintura de molts artistes de Nova York. Aquest tret es combinava amb una tendència a la gran escala, i les pintures sovint envoltaven l'espectador omplint el seu camp visual. Jackson Pollock era qui es considerava que marcava el ritme; Elaine de Kooning va escriure sobre aquesta tendència el 1949 parlant de «línies volants [...] esquitxades en colors intensos i purs per crear construccions escultòriques i nerviüdes». Aquell any també va propiciar un reconeixement més ampli quan la popular revista *Life* va publicar un article destacat sobre Pollock amb el provocador subtítol «És el pintor viu més gran dels Estats Units?».

Aquells artistes que es reunien per als debats en què es definia l'expressionisme abstracte a l'abril del 1950 eren un grup autoseleccionat d'individus (predominantment masculí). Aviat, però, aquest cercle es va ampliar considerablement per efecte de la *Ninth Street Show*, una exposició organitzada per artistes el 1951, que incloïa una nova generació d'artistes que treballaven amb l'abstracció.

Després d'haver pintat el seu mural per a la Universitat de Harvard a Barcelona, Miró va visitar els Estats Units per segona vegada el 1952 per veure'l un cop instal·lat. Es va subscriure a revistes d'art americanes i probablement va aprofitar l'oportunitat per veure *15 Americans*, al Museum of Modern Art de Nova York, que incloïa obres de Baziotès, Ferber, Pollock i Rothko.

La nova pintura americana

Tot i haver d'enfrontar-se a dificultats extraordinàries, Lee Krasner va pintar *Les estacions* el 1957, en una explosió d'activitat. L'estiu anterior, quan era a París, va rebre la notícia que Jackson Pollock havia mort en un accident de cotxe. Krasner, de dol, va ajudar a muntar l'exposició commemorativa de Pollock al Museum of Modern Art de Nova York i va reprendre la seva tasca de pintora a l'estudi del seu marit, ara buit. Aquesta pintura procedent d'aquell «moment de vida i mort», com ella el va anomenar, segueix sent sorprenent, amb l'esforç físic del gest corporal que es correspon amb formes àmplies i productives. Quan es va incloure en l'exposició individual de Krasner, el 1958, un crític va reconèixer que «l'artista dirigeix les seves composicions, no tan sols se sotmet al seu material».

És un cas flagrant de desigualtat de gènere que Krasner no es tingués en compte a l'hora de confeccionar la llista d'artistes de l'expressionisme abstracte. Aquest moviment va ser internacionalitzat pel Museum of Modern Art, en especial a través de *The New American Painting*, que va recórrer Europa els anys 1958-1959. Miró va assistir a la inauguració quan l'exposició va arribar a Nova York, el maig del 1959, durant la seva tercera visita a la ciutat. Així es va complir el seu desig exprés d'estar en contacte amb els pintors d'allà, ja que «la pintura americana l'interessava molt».

Camps de color

Les novetats de la dècada del 1960, especialment en els camps de color, van donar un nou ímpetu a la pintura a Nova York. Després de la instal·lació del mural de ceràmica de Miró a la Universitat de Harvard, el 1960, Josep Lluís Sert va encarregar murals de Mark Rothko. L'artista va idear un ritme d'elements verticals que són evidents a la tela preparatòria i que mantenen la força que la llum, malauradament, ha fet perdre als que estan instal·lats. Es poden comparar amb la subtil saturació del color de Helen Frankenthaler en l'assoliment de la lluminositat.

Potser tant en resposta a l'obra d'ambdós col·legues com revisant les seves pintures de la dècada del 1920 en la seva retrospectiva del 1959 al *Museum of Modern Art* de Nova York, Miró va reinventar la relació entre signe i fons en la seva obra. Per mitjà d'estampacions del palmell de la mà i una energia explosiva, *Maig 1968* expressava la seva adhesió a les manifestacions estudiantils d'aquell any. També va seguir experimentant amb el degoteig de pintura i treballant amb la tela plana a terra. «Dieu que he influït en una generació de pintors més joves», va dir el 1961. «Potser sí, però també és cert que he estat molt influït pel meu propi període.» Aquesta generositat era simptomàtica de l'obertura de Miró a compartir novetats amb els seus contemporanis.

Projectes per a monuments

Els nous espais de treball van augmentar l'ambició de Miró per arribar a públics més amplis. L'estudi de Palma dissenyat per Sert li permetia revaluar pintures guardades. L'adquisició, el 1959, de Son Boter, la casa contigua del segle XVIII, va facilitar la producció d'escultures i va propiciar una variada seqüència de «projectes per a monuments». Lluny de les estàtues heroiques, aquests projectes juxtaposaven objectes humils, acoblant-los per engrandir-los. L'admiració de Miró per les obres d'*Ubú*, d'Alfred Jarry, apunta a una subversió subjacent del monument tradicional.

Miró i Sert havien parlat llargament sobre la interacció harmònica de l'art amb l'arquitectura. «Aquesta facilitat per establir relacions és una qualitat arquitectònica», va escriure Sert el 1961, «això fa [Miró] especialment adequat per moure's amb comoditat en espais amplis amb consciència de la seva escala». Els promotors dels Estats Units es van mostrar molt ben disposats a convertir els projectes de Miró en realitat, per bé que els processos eren lents. El treball per a l'ampliació de *Personatge i ocell* (1970) per a Houston va durar cinc anys (1978-1982). L'any 1965 va viatjar a Chicago per plantejar un encàrrec que no es va materialitzar fins el 1981, tot i que el model de bronze, *Lluna, sol i una estrella*, és a la Fundació (al Pati Nord, fora d'aquesta sala).

Cap a la Fundació Joan Miró

Comentant la seva retrospectiva del 1959 a Nova York, Miró va dir que permetia «una autocrítica rigorosa de la meua obra». Aquell procés es va repetir el 1974, quan va contemplar la seva retrospectiva al Grand Palais de París. L'escriptor Jacques Dupin va comentar que l'artista havia «centrat la seva atenció en aquest projecte, que es va convertir en la gran preocupació dels seus dies i les seves nits». Sens dubte, la Fundació Joan Miró, que va obrir les seves portes l'any 1975, es va incubar amb la mateixa dedicació.

Algunes de les obres recents més ambicioses de Miró es van provar a París. Entre elles hi havia el *Sobreteixim dels vuit paraigües* (1973) i *Mans volant cap a les constel·lacions* (1974). Aquestes obres es van veure allà per primer cop, però després es van instal·lar en aquesta sala. Un tapís creat per a la *National Gallery* de Washington es va veure prèviament a la paret amb el doble d'altura on ara penja el tapís equivalent de la Fundació. Dues obres més que s'exposen aquí ubiquen la Fundació en la història: l'estudi preparatori per al tapís realitzat per al *World Trade Center* de Nova York, que es va perdre, juntament amb tantes vides, l'any 2001 i, a l'espai contigu, la *Font de mercuri*, de Calder, creada per al Pavelló de la República Espanyola de l'Exposició Internacional de París del 1937. Molt apropiadament, recorda el projecte en comú més antic entre Calder, Sert i Miró.

Objectes escultòrics

La relació de les persones amb l'escultura, la pintura i l'arquitectura era una preocupació constant per a Miró quan va començar a treballar cada cop més per a espais públics. Volia arribar a un públic ampli, millorar la vida quotidiana de les persones, i la Fundació va esdevenir una potent expressió d'aquest desig.

Donant un nou ús a objectes quotidians, va permetre a la seva inventiva tornar a connectar amb el públic. Sert explicava el 1976 com Miró anava aplegant «fragments d'objectes seleccionats, recollits a la vora dels camins [...] humils, senzills, sovint deteriorats», els quals, repintant-los o fonent-los, podia dotar d'una «qualitat noble i intemporal». Miró va compartir aquesta pràctica amb contemporanis de diverses generacions, per als quals la cultura dels objectes d'un sol ús reflectia l'estat de la societat moderna. Quan, l'any 1961, el comissari William Seitz va traçar el mapa d'aquesta pràctica per al *Museum of Modern Art* de Nova York a l'exposició *The Art of Assemblage*, la seva selecció incloïa des de Miró fins a escultors més joves com John Chamberlain, famós per donar una nova utilitat al símbol definitiu del somni americà amb els automòbils sinistrats.

Les escultures totèmiques de Jeanne Reynal són en un registre diferent. Amb el color inherent a les tesselles dels mosaics, comparteixen amb l'obra de Miró un inspirador sentit de l'alegria de fer art amb una finalitat pública.

Al voltant de Miró

Thomas Bouchard va començar a filmar Miró treballant a Nova York l'any 1947. El resultat van ser dos documentals: *Miró Makes a Color Print i Around and About Miró*, també filmat a Espanya el 1953. El segon documental, més llarg, que tanca l'exposició, mostra Miró arrelat a les tradicions culturals de Catalunya.

Ja el 1920, Miró havia declarat que era un «català internacional», i va ser aquesta combinació d'identitat i obertura el que va fer que es guanyés la simpatia dels seus col·legues. Les obres d'aquesta sala substancien aquest caràcter internacional. Provenen dels regals en homenatge a Miró després de la seva mort i d'artistes que desenvolupaven la seva activitat als Estats Units. Les relacions es prolonguen al llarg de les seves carreres. Van des de l'amiga surrealista de Miró Dorothea Tanning fins a l'artista espanyol José Guerrero, més jove, i Robert Rauschenberg. Sam Francis ja li havia retut homenatge en dues litografies del 1963 titulades *Per a Miró*, mentre que Robert Motherwell simplement havia declarat: «de Miró m'agrada tot». Per resumir el seu entusiasme, deia, a tall de conclusió: «L'art de Miró [...] tan original que gairebé ningú té cap concepció de com n'és d'original, ens colpeja immediatament fins al més profund.»