

MIRÓ Y LOS ESTADOS UNIDOS

TEXTOS DE SALA

La fama internacional de Joan Miró se consolidó por el entusiasmo que su obra despertaba entre los artistas de los Estados Unidos. Esta fama empezó en la década de 1920 y continuó durante más de cincuenta años. El momento fundamental fue su estancia en Nueva York en 1947. La capacidad de Miró para reinventarse se incrementó con sus seis visitas posteriores, durante las cuales sus interacciones con otros colegas abrieron nuevos caminos para la práctica artística.

Si bien la obra de Miró fue inicialmente controvertida, las exposiciones periódicas que organizaba su marchante Pierre Matisse confirmaron su posición como «líder de la generación de pintores de entreguerras». Las retrospectivas del *Museum of Modern Art* de Nueva York de 1941 y 1959, que también se organizaron en diferentes puntos de los Estados Unidos, permitieron a los artistas medirse con su obra. En 1944, Jackson Pollock situó a Miró a la altura de Picasso, destacándolos como «los dos artistas que más admiro». Veinticinco años más tarde, Miró afirmaba: «realmente fue la pintura norteamericana lo que me inspiró».

En una secuencia cronológica amplia, que incluye presentaciones en profundidad y específicas de cada soporte, Miró y los Estados Unidos cuenta la historia de esas interacciones entre 15 salas. Reúne conversaciones artísticas a través de una selección de obras y contactos con más de cuarenta artistas de diferentes generaciones. Ocupan el centro de esta cronología las décadas de 1940 y 1950, años de mucha innovación entre los artistas de Nueva York y que, en el caso de Miró, estuvieron marcados por encargos públicos muy relevantes. A través de una comunicación regular que se prolongó hasta sus últimos años, Miró compartió

con estos contemporáneos suyos los ideales de hacer un arte personal pero universal.

Primeras interacciones

En 1929, un crítico de arte neoyorquino identificó a Joan Miró como “la última sensación entre los elementos más jóvenes de París”. Su inventiva inspiraría a artistas y públicos de toda la ciudad durante las siguientes décadas.

Tres años antes, Katherine S. Dreier y Marcel Duchamp habían incluido *La caída* y *Pintura* en la *Exposición internacional de arte moderno del Brooklyn Museum*. Poco después, y con la misma intención de hacer llegar al público el arte contemporáneo, A. E. Gallatin incluyó la *Pintura (Fratellini)* de Miró en su Gallery of Living Art. Estas tres pinturas, que representan el comienzo de la carrera pública de Miró en los Estados Unidos, se exponen en esta sala.

Pierre Matisse (hijo del pintor Henri Matisse) organizó la primera exposición individual de Miró en Nueva York en la *Valentine Gallery*, a finales de 1930. Cuando Matisse abrió su propia galería, sus exposiciones periódicas destacaban la versatilidad de Miró, y el artista reconocía «un futuro brillante para nosotros». El *Museum of Modern Art* de Nueva York corroboró la importancia de Miró, con adquisiciones (entre ellas *Personaje lanzando una piedra a un pájaro*, en 1937) que ofrecían a los artistas más oportunidades de ver cómo abordaba lo que un comentarista describió como «una llamada de la imaginación a la pintura».

Calder Miró Sert

Miró y Alexander Calder eran grandes amigos. En París, en diciembre de 1928, el escultor escribió para presentarse; cincuenta años más tarde, Miró dijo, simplemente: «somos como hermanos».

El ingenioso retrato de alambre que hizo Calder de Miró es el signo más temprano de esta amistad. Si bien sus temperamentos diferentes se reflejan en su arte, desarrollaron el generoso hábito de intercambiar obras. Calder y su esposa animaron a Miró y Pilar Juncosa a visitar los Estados Unidos y, cuando finalmente fueron allí, en 1947, el matrimonio Calder los recibió en el aeropuerto. Durante aquella estancia se intercambió *Polígonos negros* por una de las pinturas de Miró.

Josep Lluís Sert había encargado en 1937 la *Fuente de mercurio*, de Calder, para el Pabellón de la República Española en París, tras la presentación de Miró. Sert, que más tarde sería decano de Arquitectura en la Universidad de Harvard, era un contacto vital para Miró en los Estados Unidos. A los murales de Miró para la universidad (1951 y 1961) los siguió el mural que realizó para los Sert. Las obras que aquí se han reunido reflejan estas amistades, que culminaron con el diseño de la Fundació, obra de Sert.

Materiales escultóricos, forma coreografiada

Miró estaba impresionado por la «energía y vitalidad» del panorama artístico en los Estados Unidos. Exploraba la pintura mural y el grabado, pero su entusiasmo por la escultura era cada vez mayor. Las obras de esta sala ofrecen un contexto más amplio y una trayectoria más larga.

Los *Personajes*, de Louise Bourgeois, fueron una novedad destacable en la forma escultórica. Condensaban a los individuos en tótems. Ya había conocido a Miró en París, y se hicieron amigos cuando él y su familia llegaron a Nueva York en 1947. Miró le entregó un grabado en agradecimiento por su ayuda en el Atelier 17. Entre otros muchos artistas que también hacían grabados estaba la escultora Louise Nevelson. Su obra escultórica temprana muestra inquietudes figurativas comunes con Miró, mientras que el uso constante de materiales encontrados sería coherente con su desarrollo. De forma similar, las estructuras murales tridimensionales de Herbert Ferber captaban una atmósfera sensible a la obra de Miró.

También se observaba una inquietud por el proceso y el equilibrio en las películas experimentales hechas por contemporáneos. Entre las obras más ingeniosas, las de Maya Deren resumaban el dinamismo físico del proceso creativo, mientras que Len Lye dejó su huella directamente en celuloide, desplegando la coreografía del gesto a lo largo de toda la película.

Surrealismo

El surrealismo llegó a los Estados Unidos a través de exposiciones en la década de 1930. Estas exposiciones, entre ellas muestras en las galerías de Julien Levy y Pierre Matisse, culminaron en la retrospectiva ideada por Alfred H. Barr, Jr. para el *Museum of Modern Art* de Nueva York en 1936: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Salvador Dalí, como elemento generador de controversia, había llegado para encarnar el surrealismo en la imaginación del público. En la exposición se incluyeron más de una docena de sus obras ilusionistas, y un número similar de pinturas de Miró. Este contraste se reafirmó cuando los dos artistas catalanes fueron objeto de sendas retrospectivas simultáneas en el museo, en 1941. Para entonces, muchos surrealistas ya habían llegado a Nueva York como exiliados de la guerra de Europa.

Miró retomó el contacto con viejos amigos entre los exiliados que todavía no se habían ido, y cuando llegó a América, en 1947, estableció nuevos contactos. Todos los artistas cuyas obras se muestran en esta sala estaban activos en Nueva York durante aquellos años. Sin embargo, los incondicionales de Miró (en particular, su marchante, Pierre Matisse; el conservador James Johnson Sweeney, y el crítico Clement Greenberg) lo distanciaban decididamente del surrealismo, que consideraban un movimiento literario y que creían que se identificaba de manera demasiado estrecha con Dalí.

Los grabados y el Atelier 17

El grabador Stanley William Hayter trasladó su taller de París a Nueva York en 1940. Su propia experimentación y su generoso apoyo a otros atraían a artistas de muchos orígenes y diferentes generaciones que querían trabajar juntos en un ambiente de creatividad. Sobre todo interesado por desarrollar métodos de grabado y aguafuerte, Hayter también estaba muy implicado en la promoción del grabado en toda la ciudad.

Miró pasó meses trabajando en el Atelier 17 en 1947. Allí disfrutaba de un ambiente creativo e internacional, trabajando con artistas como Louise Bourgeois, Minna Citron y Alice Trumbull Mason. Empezó haciendo grabados para un libro de Tristan Tzara, *L'Antitête*, y exploró con entusiasmo nuevas técnicas. Sus improvisaciones quedaron registradas en una película de Thomas Bouchard, que también filmó a Miró trabajando en el gran mural de Cincinnati pintado en el estudio del artista Carl Holty en Spanish Harlem. Los artistas de Nueva York lo visitaban cuando el mural estuvo terminado, en el verano de 1947, y la obra terminada se exhibió en el *Museum of Modern Art* antes de ser trasladada a Cincinnati.

Constelaciones, 1940-1959

Las obras de esta sala representan dos historias entrelazadas a lo largo de más de veinte años. Miró consideraba *Naturaleza muerta del zapato viejo* como «la pieza capital de mi obra». La adquirió en 1938 la pintora Peter Miller (cuya obra se expone en la sala contigua), y fue importante para Arshile Gorky cuando la vio en la retrospectiva de Miró de 1941 en *Museum of Modern Art* de Nueva York.

Dos meses antes de aquella retrospectiva, y aislado en España, Miró había completado la serie de gouaches que se conocerían como *Constelaciones*. Fueron muy célebres y tuvieron una gran repercusión en Nueva York cuando Pierre Matisse las expuso a principios de 1945 como las primeras obras procedentes de una Europa en guerra.

Al cabo de poco más de una década, Matisse dirigió una edición limitada de *pochoirs* o estarcidos. Los estarcidos, con textos de André Breton que respondían a cada imagen, habían sido realizados por el maestro impresor Daniel Jacomet bajo la supervisión de Miró, y se publicaron en París, Nueva York y Los Ángeles en 1959. Miró había imaginado que la exposición de los originales permitiría ver la parte anterior y la posterior, un deseo que se cumple en esta sala.

Possibilities I

A principios de 1945, Barnett Newman escribió: «Miró marca el inicio de un nuevo movimiento artístico [...] es el creador de un nuevo idioma, el pionero en un nuevo campo que cambiará el rostro del arte durante muchos años». Este entusiasmo reflejaba el impacto de las *Constelaciones*. También anticipaba la acogida que Miró tendría al llegar, dos años más tarde, porque –proseguía Newman– «En Nueva York ya ha aparecido un movimiento espontáneo de diversos artistas que están avanzando, a partir del concepto de Miró, hacia un nuevo campo de la abstracción subjetiva».

En 1947, Clement Greenberg ya consideraba «inadmisible que cualquier nueva pintura que [...] avance las fronteras del arte históricamente pueda medirse menos con Miró que con Matisse y Picasso». Otro escritor aplaudió la nueva exposición del artista como «fresca y espontánea, una experiencia que se renueva cada vez». Este contexto se amplió en *Possibilities*, una publicación de un solo número editada principalmente por el artista Robert Motherwell y el crítico Harold Rosenberg. En ella se publicaron reproducciones y citas de aquellos artistas –entre ellos William Baziotes, Jackson Pollock y Mark Rothko– cuyo desarrollo individual había sido estimulado por el ejemplo de Miró.

Possibilities II

En una entrevista de Francis Lee para *Possibilities*, en junio de 1947, Miró identificó el momento de la posguerra como un «periodo de transición». A la pregunta de qué pensaba de los pintores norteamericanos, respondió: «me gustan especialmente su entusiasmo y su frescura», y añadió que su «fuerza y vitalidad» eran potenciales influencias. Las notas originales de la entrevista muestran que Lee había preguntado específicamente por los artistas expuestos en la galería de Samuel Kootz, citando a William Baziotés, Mark Rothko y Robert Motherwell (editor de *Possibilities*). Miró afirmó que conocía su obra.

Pronto cogió impulso un intercambio transatlántico. Peggy Guggenheim causó sensación cuando expuso su colección de arte europeo y americano en la Bienal de Venecia de 1948, y dos años más tarde montó una exposición individual de Jackson Pollock en Venecia. La caligrafía y la incrustación incorporadas a *El sol rojo* en 1948 demuestran la respuesta de Miró a la energía que admiraba en sus colegas neoyorquinos. Cuando el coleccionista de Washington Duncan Phillips adquirió el cuadro en 1952, lo incluyó inmediatamente en *Painters of Expressionistic Abstraction*, junto con obras de Pollock, Adolph Gottlieb, Alfonso Ossorio, Theodoros Stamos y otros, reconociendo así la posición preeminente de Miró en las novedades de aquel momento.

Líneas volantes, 1951-1953

El gesto enérgico como expresión de un encuentro personal con el mundo caracterizaba a la pintura de muchos artistas de Nueva York. Este rasgo se combinaba con una tendencia a la gran escala, y las pinturas a menudo envolvían al espectador llenando su campo visual. Jackson Pollock era el que se consideraba que marcaba el ritmo; Elaine de Kooning escribió sobre esta tendencia en 1949 hablando de «líneas volantes [...] salpicadas en colores intensos y puros para crear construcciones escultóricas y nervudas». Aquel año también propició un reconocimiento más amplio cuando la popular revista *Life* publicó un artículo destacado sobre Pollock con el provocador subtítulo «¿Es el pintor vivo más grande de los Estados Unidos?».

Aquellos artistas que se reunían para los debates en los que se definía el expresionismo abstracto en abril de 1950 eran un grupo autoseleccionado de individuos (predominantemente masculino). Pero ese círculo pronto se amplió considerablemente por efecto de la *Ninth Street Show*, una exposición organizada por artistas en 1951, que incluía una nueva generación de artistas que trabajaban con la abstracción.

Después de haber pintado su mural para la Universidad de Harvard en Barcelona, Miró visitó los Estados Unidos por segunda vez en 1952 para verlo una vez instalado. Se suscribió a revistas de arte americanas y probablemente aprovechó la oportunidad para ver *15 Americans*, en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, que incluía obras de Baziotés, Ferber, Pollock y Rothko.

La nueva pintura americana

A pesar de tener que enfrentarse a dificultades extraordinarias, Lee Krasner pintó *Las estaciones* en 1957, en una explosión de actividad. El verano anterior, cuando estaba en París, recibió la noticia de que Jackson Pollock había muerto en un accidente de coche. Krasner, de luto, ayudó a montar la exposición conmemorativa de Pollock en el *Museum of Modern Art* de Nueva York y retomó su tarea de pintora en el estudio de su marido, ya vacío. Esta pintura procedente de aquel «momento de vida y muerte», como ella lo llamó, sigue siendo sorprendente, con el esfuerzo físico del gesto corporal que se corresponde con formas amplias y productivas. Cuando se incluyó en la exposición individual de Krasner, en 1958, un crítico reconoció que «la artista dirige sus composiciones, no solo se somete a su material».

Es un caso flagrante de desigualdad de género que Krasner no se tuviera en cuenta a la hora de confeccionar la lista de artistas del expresionismo abstracto. Este movimiento fue internacionalizado por el *Museum of Modern Art*, en especial a través de *The New American Painting*, que recorrió Europa en 1958-1959. Miró asistió a la inauguración cuando la exposición llegó a Nueva York, en mayo de 1959, durante su tercera visita a la ciudad. Así se cumplió su deseo expreso de estar en contacto con los pintores de allí, ya que «la pintura americana le interesaba mucho».

Campos de color

Las novedades de la década de 1960, especialmente en los campos de color, dieron un nuevo ímpetu a la pintura en Nueva York. Tras la instalación del mural de cerámica de Miró en la Universidad de Harvard, en 1960, Josep Lluís Sert encargó murales de Mark Rothko. El artista ideó un ritmo de elementos verticales que son evidentes en la tela preparatoria y que mantienen la fuerza que la luz, desafortunadamente, ha hecho perder a los que están instalados. Se pueden comparar con la sutil saturación del color de Helen Frankenthaler en el logro de la luminosidad.

Quizás tanto en respuesta a la obra de ambos colegas como revisando sus pinturas de la década de 1920 en su retrospectiva de 1959 en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, Miró reinventó la relación entre signo y fondo en su obra. Por medio de estampaciones de la palma de la mano y una energía explosiva, *Mayo 1968* expresaba su adhesión a las manifestaciones estudiantiles de aquel año. También siguió experimentando con el goteo de pintura y trabajando con la tela plana en el suelo. «Decís que he influido en una generación de pintores más jóvenes», dijo en 1961. «Tal vez, pero también es cierto que he estado muy influido por mi propio periodo». Esta generosidad era sintomática de la apertura de Miró a compartir novedades con sus contemporáneos.

Proyectos para monumentos

Los nuevos espacios de trabajo acrecentaron la ambición de Miró por llegar a públicos más amplios. El estudio de Palma diseñado por Sert le permitía reevaluar pinturas guardadas. La adquisición, en 1959, de Son Boter, la casa contigua del siglo XVIII, facilitó la producción de esculturas y propició una variada secuencia de «proyectos para monumentos». Lejos de las estatuas heroicas, esos proyectos yuxtaponían objetos humildes, ensamblándolos para engrandecerlos. La admiración de Miró por las obras de *Ubú*, de Alfred Jarry, apunta a una subversión subyacente del monumento tradicional.

Miró y Sert habían hablado largamente sobre la interacción armónica del arte con la arquitectura. «Esta facilidad para establecer relaciones es una cualidad arquitectónica», escribió Sert en 1961, «esto hace [a Miró] especialmente adecuado para moverse con comodidad en espacios amplios con conciencia de su escala». Los promotores de los Estados Unidos mostraron muy buena disposición a convertir los proyectos de Miró en realidad, si bien los procesos eran lentos. El trabajo para la ampliación de *Personaje y pájaro* (1970) para Houston duró cinco años (1978-1982). En el año 1965 viajó a Chicago para plantear un encargo que no se materializó hasta 1981, aunque el modelo de bronce, *Luna, sol y una estrella*, está en la *Fundació* (en el Patio Norte, fuera de esta sala).

Hacia la Fundació Joan Miró

Comentando su retrospectiva de 1959 en Nueva York, Miró dijo que permitía «una autocrítica rigurosa de mi obra». Aquel proceso se repitió en 1974, cuando contempló su retrospectiva en el Grand Palais de París. El escritor Jacques Dupin comentó que el artista había «centrado su atención en este proyecto, que se convirtió en la gran preocupación de sus días y sus noches». Sin duda, la *Fundació Joan Miró*, que abrió sus puertas en 1975, se incubó con la misma dedicación.

Algunas de las obras recientes más ambiciosas de Miró se probaron en París. Entre ellas estaba el *Sobreteixim de los ocho paraguas* (1973) y *Manos volando hacia las constelaciones* (1974). Estas obras se vieron allí por primera vez, pero luego se instalaron en esta sala. Un tapiz creado para la *National Gallery* de Washington se vio previamente en la pared el doble de alta donde ahora cuelga el tapiz equivalente de la *Fundació*. Dos obras más que se exponen aquí ubican la *Fundació* en la historia: el estudio preparatorio para el tapiz realizado para el *World Trade Center* de Nueva York, que se perdió, junto con tantas vidas, en el 2001 y, en el espacio contiguo, la *Fuente de mercurio*, de Calder, creada para el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París de 1937. Muy apropiadamente, recuerda el proyecto en común más antiguo entre Calder, Sert y Miró.

Objetos escultóricos

La relación de las personas con la escultura, la pintura y la arquitectura era una preocupación constante para Miró cuando empezó a trabajar cada vez más para espacios públicos. Quería llegar a un público amplio, mejorar la vida cotidiana de las personas, y la *Fundació* se convirtió en una potente expresión de ese deseo.

Dando un nuevo uso a objetos cotidianos, permitió a su inventiva volver a conectar con el público. Sert contaba en 1976 cómo Miró iba reuniendo «fragmentos de objetos seleccionados, recogidos a la orilla de los caminos [...] humildes, sencillos, a menudo deteriorados», a los que, repintándolos o fundiéndolos, podía dotar de una «cualidad noble e intemporal». Miró compartió esta práctica con contemporáneos de diversas generaciones, para los cuales la cultura de usar y tirar reflejaba el estado de la sociedad moderna. Cuando, en 1961, el comisario William Seitz trazó el mapa de esta práctica para el *Museum of Modern Art* de Nueva York en la exposición *The Art of Assemblage*, su selección incluía desde Miró hasta escultores más jóvenes como John Chamberlain, famoso por dar una nueva utilidad al símbolo definitivo del sueño americano con los automóviles siniestrados.

Las esculturas totémicas de Jeanne Reynal están en un registro diferente. Con el color inherente a las teselas de los mosaicos, comparten con la obra de Miró un inspirador sentido de la alegría de hacer arte con una finalidad pública.

En torno a Miró

Thomas Bouchard empezó a filmar a Miró trabajando en Nueva York en 1947. El resultado fueron dos documentales: *Miró Makes a Color Print* y *Around and About Miró*, también filmado en España en 1953. El segundo documental, más largo, que cierra la exposición, muestra a Miró arraigado a las tradiciones culturales de Cataluña.

Ya en 1920, Miró había declarado que era un «catalán internacional», y fue esta combinación de identidad y apertura lo que le granjeó la simpatía de sus colegas. Las obras de esta sala sustancian ese carácter internacional. Proviene de los regalos en homenaje a Miró tras su muerte y de artistas que desarrollaban su actividad en los Estados Unidos. Las relaciones se prolongan a lo largo de sus carreras. Van desde la amiga surrealista de Miró Dorothea Tanning hasta el artista español José Guerrero, más joven, y Robert Rauschenberg. Sam Francis ya le había rendido homenaje en dos litografías de 1963 tituladas *Para Miró*, mientras que Robert Motherwell simplemente había declarado: «de Miró me gusta todo». Para resumir su entusiasmo, decía, a modo de conclusión: «El arte de Miró [...] tan original que casi nadie tiene ninguna concepción de lo original que es, nos golpea inmediatamente hasta lo más profundo».