

Joan Miró









JOAN MIRÓ

June 3 - September 9, 2023

Catalá-Roca
Joan Miró in the Fundación Parellada, Barcelona, c. 1965

CAYÓN
Menorca





MIRÓ: THE YOUNG SCULPTOR

Sir Peter Murray CBE

The ground breaking contemporary German composer Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) used shells, stones, tree branches, brushes and other utensils to create new sounds, prompting Miró to say ‘...this young man works like me!...’¹ Miró also admired the work of John Cage (1912 – 1992), the highly influential American composer, and saw a parallel between Cage’s assertion that music was everywhere and his own belief that art can be made from anything. As a sign of his admiration for Miró’s fresh, open approach to the arts Cage presented him with his minimalist composition, *Haiku* (1952).

Miró’s interest in the avant-garde never faltered, from his early days in Paris until the end of his life. This provided an interesting contrast to his love of rural life and his preoccupa-

tion with foraging for abandoned materials as a source for his art. This duality ran throughout Miró’s life, contributing to the creative tension which fuelled his passion as an artist.

In 1928 he made *Danseuse espagnole* from sandpaper, nails, hair, an architect’s triangle, all mounted on linoleum. The aim was to express the essence of the movement generated by a dancer and most importantly to provide an artistic context for humble materials. It also helped to announce Miró’s radicalism, an ingredient which became essential to his evolution as an artist.

A prodigious worker, Miró left an astonishing range of work with a larger proportion devoted to graphics and painting. As a painter Miró produced some of the most enduring and iconic images of the 20th century. His colours are unforgettable, from what might be thought of as gentle sky and dreamscapes to more aggressive expansive works where colour throbs on the canvas. This alone would have sustained his reputation as a great artist but around 1946, five years after his first retrospective at the Museum of Modern Art in New York, his career took what might be considered an unexpected turn when he started to make sculpture in his early fifties. This was not simply to take a sabbatical from painting, it was a deliberate move with decisive consequences for Miró and for art, as he continued to explore the three-dimensional world until the end of his life.

It took some time for the art world and the public to catch up with the importance of this development which continues to astound as in many ways Miró’s sculpture is more challenging and more difficult to categorise. It was for Miró a deliberate gesture, a move which became progressively more significant, enabling him to continue to rattle cages.

In the early spring of 2012, we were putting the final touches to the *Miró: Sculptor* exhibition at Yorkshire Sculpture Park, when the important British sculptor Anthony Caro



Portrait d'une danseuse, 1928
Painting-object with feather and hatpin,
100 x 81 cm

(1924 – 2013) visited, curious to see the exhibition. He was quite astounded and in his usual polite but confident manner exclaimed — this is not Miró — adding after a pause — or at least not the Miró I know. For Tony the exhibition was a revelation, and he was delighted to discover what for him was a new and exciting perspective on Miró.

Miró would, I think, have enjoyed this encounter as he liked to generate strong reactions, to move and surprise people, ensuring that his work remained vibrant and relevant. In many ways this is why he devoted so much creative energy and physical effort to making sculpture from his early 50's, with an extra spurt during his 70's and 80's.

Although the shift to making sculptural forms set a new precedent for the artist, a closer look at the evolution of his art will detect earlier activities that required three dimensional thinking. Miró's passion for walking and studying the landscape, from his intimate association with the land around the family home of Mont-roig in Tarragona (a spiritual location which acted as a magnet throughout his life), to the new environment he engaged with in Mallorca, all added to his spatial awareness. At art school his teacher, Francesc Galí, would organise walks in nature to experience outdoor spaces as part of the creative process. Miró also referred to Galí's drawing exercises, where students were made to wear blindfolds and then make drawings from feeling objects, adding to their tactile understanding of form.

One area of three dimensional influence which may have been overlooked was Miró's involvement with the Performing Arts. Miró loved music. It was central to his existence and had a major influence on his development as an artist. Joan Punyet Miró's book, *Miró and Music* provides a fascinating insight into his grandfather's involvement from the classical and contemporary to the jazz clubs of New York.

Miró liked to collaborate on what he referred to as the collective arts and from his early days in Paris he worked with musicians, choreographers, theatre directors and dancers. A good example was his involvement in 1932 with Boris Kochno's ballet *Jeux d'enfants* with music by Georges Bizet. Performed in Monte-Carlo this punchy successful production took two months of Miró's studio time to complete. Ballet had a particular appeal for Miró, providing him with a direct

physical contact with an audience where his art, via costumes and set designs, became part of the theatrical experience. The kinaesthetic aspect of this work, along with an awareness of other performance areas, enhanced further Miró's understanding of space which was particularly influential when he started to make and site sculpture in public places.

As a young artist Miró moved to Paris. Arriving in 1920 he established a studio in rue Blomet, next door to the surrealist painter André Masson (1896 – 1987), who became a great friend. The creative and radical atmosphere of Paris suited Miró's temperament and his desire to rethink the nature and role of art. A meticulous thinker and diarist, Miró's notes from this period provide great insight into those early days: the building blocks of his future development.

Apart from the surrealists, reference is made to Picasso, Braque, Kandinsky, Giacometti and Calder '...a burly man with the soul of a nightingale who blows on mobiles...'. These formative years brought friendships, influences and thought processes which remained with Miró throughout his life.

Although the influential surrealist André Breton thought Miró '...could perhaps pass for the most surrealist of us all...' he kept his distance. He enjoyed the radical thinking and semantics of the surrealist artists he met, but rejected the dogma of the group, always focusing on the need to be Miró: to be free. It was during this period he started to explore materials with volume, making a series of crude, flimsy constructions which for a period of time freed him from the direct nature of painting. Some of these ideas morphed into free standing constructions, nailed together with other materials attached to the surface with glue. His late grandson, Emilio Fernández Miró, described this approach as a variant on the artist's desire to assassinate painting.

Following the outbreak of war Miró moved with his wife Pilar and daughter Maria Dolors to Varengeville in the Haute Normandie. The landscape and the vast skies provided some solace and opportunity to work, but as the bombs got closer the Miró family moved back to Spain which was now under the dictatorial control of Franco. They eventually settled in Mallorca, the home of his wife where he remained until his death in 1983, with frequent trips to Mont-roig to maintain contact with the land of his childhood.

In 1956, they established Son Abrines, the family house in Palma de Mallorca, surrounded by landscape, with clear skies and views of the sea. Skirting around the cultural restrictions of a dictatorship and the oppressive nature of the Franco Government, Miró found a degree of tranquility and the space to rekindle his artistic ambitions. A more expansive approach began to emerge when he established a close working relationship with the ceramicist Josep Llorens Artigas, working in partnership with him at his studio in Gallifa, outside Barcelona. The smell and magic of the wood burning kilns, along with the mysterious alchemy of firing gripped Miró's imagination. Over a period of time this resulted in some groundbreaking work including the ambitious ceramic murals *Mur du soleil* and *Mur de la lune* (1957). Made for the UNESCO headquarters in Paris the murals received a Guggenheim International Prize in 1959. It must have been very satisfying for Miró to receive international acclaim in a city he loved and for many years had called home. After a time, the partnership with Artigas was extended to include his son Joan Gardy Artigas, who continued to work with Miró until the end of the artist's life.

The unpredictability of ceramics, the expressive nature of applying colour and the malleability of the material appealed to Miró's artistic character. Mural work also extended his interest in Street Art, working in the community and outside the gallery in public places.

Ceramics, particularly when creating murals, might be considered a form of three-dimensional painting, as pigment is applied to surfaces and shapes made from clay. For Miró ceramics may have been a transformative bridge between painting and sculpture.

He used his hands to touch, smear, mark and form malleable clay and plaster enabling him to experience a physical, tactile satisfaction he could rarely have achieved when painting. Moving to the next stage he started to model and carve plaster. Miró the sculptor appeared — spectacularly and unequivocally — with the creation and casting of *Oiseau lunaire* and *Oiseau solaire* providing the artist with an immediate contact with material reality. From this moment onwards sculpture became a necessary part of his existence.

Memorable forms emerged from plaster to be cast in bronze, such as *Femme* (1969), *Oiseau solaire* (1966), *Oiseau lunaire* (1966). These powerful, uncompromisingly earthly forms with dark patinas firmly planted on the ground have, according to some, taken on a biblical authority. They have also earned their iconic status in 20th century sculpture. In the late sixties, apparently following a suggestion from his friend Alberto Giacometti (1901 – 1966), Miró took a further step



Jeune fille s'évadant, 1967
Cast painted bronze
Susse Fondeur, Arcueil, Paris, 168 x 38 cm

into the unknown through the introduction of colour; bright red, blue, yellow and other pure colours added a Pop Art feel to some of these seductively sensuous works such as *Jeune fille s'évadant* (1967).

Not content with these achievements, Miró's restless mind and subversive instincts started to lead him to explore other aspects of sculpture as he began to understand the exciting possibilities of three-dimensional activity. He started to explore the reality of his personal world and the challenge of transforming objects and collected materials into sculptures. A worn-through bar of soap, eggs, an almond, misshapen vegetables, broken dolls, a sweet wrapper, pebbles, a folded napkin, stale bread, scraps of metal and ceramics, a rotten wicker basket, twigs, old footballs and driftwood. The valueless, abandoned, disregarded natural and found materials were foraged or harvested to become the inspiration for his art and the main medium for his compelling sculptures.

For most of his life Miró collected objects and materials from his walks in the countryside and along the seashore. He had a strong attachment to nature, he treasured what many would consider to be irrelevant or scrap objects. He also had a deep fascination with 'popular art' and particularly Catalan folk art, earthenware figures or the small *Siurells*, a sophisticated toy with a rustic whistle from Mallorca. These and many other objects found a life in his personal collection, carefully displayed in and around his studio. Miró attached so much importance to what some might describe as a motley collection that he commissioned Joaquim Gomis to photograph, over a period of time, the objects he had amassed during his lifetime. The result is a riveting publication of Gomis' insightful photographs portraying an intimate and significant part of Miró's life: *Atmosfera Miró*, edited by James Johnson Sweeney (1959).

Although when painting Miró required complete silence, a monastic environment to deal with his more spiritual and expressive approach to working on his canvases, when making sculpture it was the complete opposite, more akin to the collective arts approach he experienced in the performing arts. In sculpture he enjoyed and encouraged teamwork, welcoming the skilful contribution and advice of others. With Artigas and his son Joan Gardy Artigas he had established a team with an almost intuitive response to ceramics; an

imperative for Miró, particularly when working on the large ceramic murals made for UNESCO or Barcelona airport. The team also worked together on the labyrinth at the Fondation Maeght in the 60's and 70's which included works in concrete, iron, bronze, clay and marble. Utilizing gardening and design skills this multi-disciplinary project was in many ways the nearest to site specific work designed by Miró. He enjoying the challenges of making art for public places, he also felt an artist had a civic responsibility and he wanted his work to contribute to the environment and connect with the public in general.

Miró made a number of trips to America. He enjoyed the contrast with Mallorca and Mont-roig, acknowledging that these new experiences influenced the scale and ambition of



Lune, soleil et une étoile (Miss Chicago), 1981
Bronze, steel, concrete and ceramic inlays in color,
12 m high





Do not step

Joan Miró, installation view at Cayón, Menorca



Personnage et oiseaux, 1982
Bronze and stainless steel.

Lippincott, Connecticut, and Modern Art Foundry, Queens, New York, 16 m high

his work in general. Apart from numerous exhibitions he tackled several major commissions, including *Lune, soleil et une étoile* in the Brunswick Building Plaza, Chicago and *Personnage et oiseaux* instigated by the architect I. M. Pei and sited outside the Chase Tower in Houston, Texas. This imposing sculpture was unveiled on Miró's ninetieth birthday which was declared 'Joan Miró Day' in Houston.

Both these monumental works started life as small assemblages with bits of pottery and a wood pallet the inspiration for what became a brightly coloured 16 metres high bronze sculpture for Houston. The model he created for Brunswick Square in Chicago was also typical of the sculptural methodology he had developed, consisting of modelling in clay and found objects. The clay body supported a clothes hook, with what appears to be an industrial fork crowning the head resulted in the regal presence of *Lune, soleil et une étoile*. However, like many major public sculpture commissions the project was delayed for political and financial reasons and it was 1981 before the completed 11 metres high sculpture was installed, becoming affectionally known as *Miss Chicago*. Prior to this a 4 metres model of the sculpture was installed

at the Fundació Joan Miró, commanding wonderful views of Barcelona.

Miró found objects, he collected materials which may have had another life or function, often utilizing them as elements within the construction of sculptures. They are not, however, readymades in the Marcel Duchamp sense (1887 – 1968) who attempted to turn the art world on its head with the introduction of *Bottle Rack* (1914) and *Cycle Wheel* (1913). Miró's object trouvés became the inspiration for or an important part of the sculpture. *Souvenir de la Tour Eiffel* (1977) is a case in point. Well known to Miró from his early years in Paris he wanted to subvert this iconic trademark of the city through the assemblage of a pitchfork, barbed wire, and a tray of spent paint tubes all assembled around a wicker lamp base to form a distorted and startling perception of the tower. First reaction suggests a terrifying macabre presence – one of the artist's living monsters, but closer inspection reveals a different, more humorous mood as the mask reveals the features of the great Groucho Marx, skilfully assembled with everyday artefacts gathered from the artist's studio. These discordant elements, the anatomy of this anthropomor-

phic figure were eventually unified and frozen in time at the Parellada bronze foundry in Barcelona. Miró's choreography of a team of skilled workers ensured that this unusual combination of sculptural elements are contained by the irregular, light green-brown patina, the signature of his work at this foundry.

Miró had a profound relationship with the earth. Walking in the countryside was as important to him as his deep love of music and poetry. He had a powerful need to be rooted in the landscape, even to the extent of wanting to feel the earth under his feet when working. In an interview with Georges Raillard in 1975 Miró proclaimed '... it is the earth, the earth is something stronger than death...it is the strength that feeds me, the force...'.²

Through the making of sculpture Miró saw the potential for this aspect of his art to have a more direct link with nature when he referred to a desire to have his sculptures confused with elements of nature, to have them sit amongst rocks, trees and mountains. As Jacques Dupin (1927 – 2012) observed, sculpture for Miró is an intrinsic adventure which begins with 'an unpremeditated harvesting'.³ Through his eyes a distorted tomato is metamorphosed into a full and sensitively modelled form: *Torso* (1969).

His friend and sometime collaborator, the architect Josep Lluís Sert, referred to how Miró was very conscious of the environment, particularly when siting monumental works. Although rarely site specific Miró wanted his sculpture to add to the quality and experience of spaces, and his remarkable sense of scale ensured his sculptures worked at both a monumental and diminutive level. His ambition to create large sculptures was certainly influenced by visits to Chicago, New York and other American cities but also by his growing interest and confidence in making works for public places. This is demonstrated in his designs for his monumental women: *Femme devant la foule* and *Femme s'adressant à la foule*, conceived initially as 8 metres high sculptures for Los Angeles and New York. Although for various reasons the commissions did not materialise the concept, linked closely to *Siurells*, the traditional Mallorcan craft whistles, evolved into something special. These strangely proportioned sculptures are figurative and quite maternal. The voluminous legs support small torsos and the surfaces are painted to project different moods

from the protective to the joyous. The nature and scale of the works seems to function at varying sizes, from 51 cm high bronze and ceramic works to the monumental.

Artistic freedom was part of Miró's DNA and motivated his concern for social justice. Although not an easy path to follow in Franco's Spain, he never flinched in his support for his beliefs or made any artistic compromise. A stubborn subversive streak fuelled his existence as an artist, constantly challenging conventions. Having pushed the term painting to breaking point Miró found that his subversive nature manifested itself more clearly in sculpture, particularly when he started to create works from *readymades*, found objects and materials. Unrelated objects and materials were amalgamated into strange sculptural forms that extended the artist's visual vocabulary, often to the bewilderment of the art world. Sculpture can be viewed as a space invader, inhabiting our physical spaces and as such it is potentially more threatening than painting. Miró, through his hybrid sculptures, added to this experience.

Seen individually it is impossible to imagine how the disparate elements selected by Miró can be formed into his sculptures. How can a wire coat hanger and other scrap elements become the *Gymnaste* made by Miró in 1977. Fused together by bronze these strange bedfellows in the hands of Miró not only extend the language of sculpture but also expressed the tensions of gymnastic activity. What is it that Miró senses in these mundane unrelated materials to enable the metamorphosis of the *Gymnaste* as he raises the status of the quotidian through the historic tradition of bronze casting.

The response to such a body of work has, over the years, oscillated between bafflement, humour and terror, along with debates about aesthetics, the nature of sculpture, and most importantly astonishment at the depth of Miró's creativity. The works fit the broad cannon of aesthetic taste Miró set for himself, they rejuvenated his creative spirits and radicalism and were considered by the artist as a vital and important part of his oeuvre.

No-one has written more eloquently about the relevance and greatness of Miró's sculpture than Jacques Dupin, in particular the works made from the artist's collection of random objects. Some of these objects will have inspired his

painting but what prompted him to utilise the found objects to make sculpture? Handling the different shapes and textures, feeling, and observing the forms along with a desire to explore different aspects of space would have ignited his restless curiosity. Whatever it was marked a turning point, a brave, bold change of direction resulting in an exciting body of new work, revitalising the artist's curiosity and deep engagement with making until the end of his life. Time was, and to an extent still is, needed to absorb and understand the complex nature of these sculptures which may not appear to have much in common with previous work but are part of his non-stop exploration of materials and creativity. The startling results of the latter period provided a new, active existence for his found and dead materials as they became the creative conduit for new existences.

Discovering bronze and learning about the history and nature of the process was an exciting moment for Miró. Understanding the individuality of foundries, the different characteristics and style of casting from the formal to the expressive led him to seek out different foundries to match the stage he was at in his development. He worked with several foundries all with different approaches including Parellada in Barcelona, Clementi, Scuderi and Susse foundries in Paris and Bonvicini in Verona. These collaborations were essential to Miró's success as a sculptor, contributing greatly to his range of work.

Imagine the response of the foundry workers as Miró arrived on the shop floor with bags and boxes of *readymades* and bits and pieces to be cast in bronze by craftspeople who were very proud of helping to make works of art, utilising more traditional ways of bronze casting. However, the passion and the integrity of the artist along with his magical imagination won the day and new and old techniques were employed, expanding horizons to make mesmerising works requiring traditional skills and ingenuity.

Having assembled his pile of discarded materials on the studio floor Miró, with an uncanny sense of placement, starts to ponder and construct the sculptures, encouraging the subject or mood to emerge from the materials. Other, generally soft, materials are used to encase the objects, edging or shaping them into three dimensional forms. Proportion is important, as is balance and off-balance configuration. The same object,

for example a pumpkin, will appear in various works but always with a different task. Miró was a compulsive markmaker, applying delicate, sometimes vigorous, lines to enhance the linear or tactile surfaces of different sculptures, some which may also have attracted the use of colour. The magic alchemy of patina also fascinated Miró. His creative instinct was to encourage the chance encounter and impact of the acids on the metal. This wild expressive approach, linked to experiments in his printmaking, excited Miró providing him with different ways of transforming the surface of the sculptures.

Miró enjoyed open ended approaches, allowing the creative mind freedom to roam and although it might sound as if anything goes he was always the conductor who knew when to step back, when to intervene and most importantly when to say 'STOP'.

Ironically, his sometimes anarchic approach to art has resulted in generating a timeless quality in some of his work. The radical inventiveness still jolts the mind and the works are full of aesthetic surprises, but links start to be made with other periods, moods and situations. Bulbous works may hint at the *Venus of Willendorf* and strong references to fertility and phallic frontality hint at other civilisations. The expressive but meticulous patina stains and other markings fluctuate between the graffitied world we inhabit and the textural dust of other periods. The plasters project a ghostly presence with some retaining the textures and battles of the casting process and marks left by the artist's hands. Heads, simply formed, marked with rough brush strokes combine with incised features, resonate between the primitive and expressive. Miró had the ability to fuse different attitudes, thoughts and material skills into three dimensional forms imbuing them with the potential to project a multitude of moods and visual experiences without losing the sculptural essence of the work. The consummate markmaker Miró's touches, sometimes tender, sometimes violent, transformed and penetrated the outer skins of his works contributing to his unique approach to making and presenting sculpture.

The variety and diversity he created in sculpture was impressive. His manipulation of materials often resulted in the simplest of expressive forms all with different characteristics as can be seen in the innocence found in a model head or the

agony displayed in an intermediate plaster model for *Tête* (1975). Simple, sometimes minute touches by Miró were transformative. A small incision, a tiny hole or a hollowed out form added space, depth and volume to works such as *Tête* (1978).

Drawing was almost a compulsion for Miró. Lines were made with a stick in the earth, in soft clay to define facial features and huge linear statements drawn on the floor or studio wall and, of course, on his favourite material, paper. Despite their linear nature he often managed to inject a three-dimensional feeling into his drawings for sculpture such as *Projet pour un monument* (1977) or the preliminary drawings for *Homme et femme* (1977) all of which express the three-dimensional volume of the subject.

Joan Miró was one of the great artists of the 20th century. His inquisitive mind and prodigious talent marked him out as a great thinker and artist who excelled in most areas including, following a late start, sculpture. He quickly, however, gained an understanding of the discipline and perhaps thinking he had a lot of catching up to do invested much time, effort, and creativity into making sculpture, resulting in a powerfully unique body of work. The work selected for this exhibition focuses on the subversive side of the artist, providing further insight into the materials and objects which inspired Miró. With its layers of history, texture, and architecture, Cayón Menorca is an ideal location to complement Miró, the radical sculptor who in 1974 said to his friend Alexander Calder ‘...I am an established painter but a young sculptor...’



Joan Miró, installation view at Cayón, Menorca

1 Joan Punyet Miró. *Miró & Music*, Alrevés, Barcelona 2017, p. 112.

2 Georges Raillard, Miró. *El color de mis sueños*, Gedisa, Barcelona 2004, p. 44.

3 Jacques Dupin, “Miró as Sculptor”, in *Miró: Sculptor*, exh. cat., Yorkshire Sculpture Park, 2012, p. 117. (First published in 1972).



No pizar



A woman in a black top and light blue jeans stands on the left, looking at the art.

Do not step

No step

















Do not step













No pisa



No pisar

No pisar



Do not step

No picnic







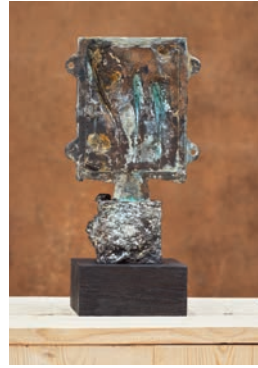
La Servante

1969

Bronce. Fundició a la cera perduda
64 x 28 x 15 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 139, pág. 148.



Vigneron

1972

Bronce. Fundició a la cera perduda
34 x 20 x 14 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 274, pág. 265.



Yeso para la realización de Personnage

1970

200 x 120 x 100 cm

Fonderia Artistica. Bonvicini, Verona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 213, pág. 212 (el bronce).



Le père ubu*

1973

Bronce. Fundició a la cera perduda
Edició de cuatro ejemplares firmados y justificados

122 x 100 x 80 cm

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928 - 1982, nº 301, pág. 288.

*No está en la exposición



Renaud

1970

Bronce. Fundició a la cera perduda
41 x 17 x 4 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 178, pág. 180.



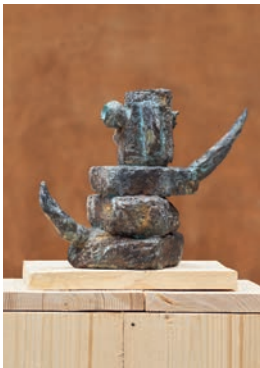
Tête, oiseau

1973

Bronce. Fundició a la cera perduda
63 x 40 x 19 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 295, pág. 281.



Personnage à bras ouverts

1971

Bronce. Fundició a la cera perduda
25,5 x 38 x 17 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 242, pág. 234.



Projet pour un monument

1973

Bronce pintado. Fundició a la cera perduda
133 x 22 x 28 cm

Edició de dos ejemplares más 1 PA firmados y justificados

Fonderia Valsuani et Fils, Bagneux, París
Joan Miró, Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 301, pág. 287.



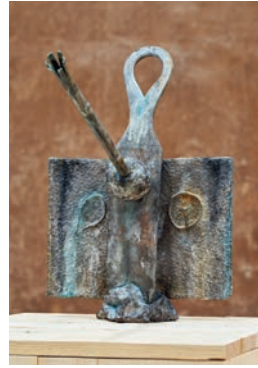
Relief

1974

Bronce. Fundició a la cera perdida
67 x 64 x 64 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 310, pág. 295.



Jeune fille à l'étoile

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
48 x 33 x 40 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 343, pág. 324.



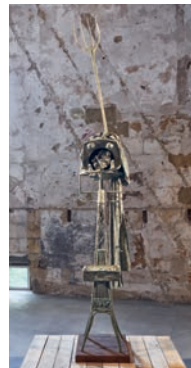
Personnage et oiseau

1974

Bronce. Fundició a la cera perdida
109 x 49 x 48 cm

Edició de cuatro ejemplares firmados y justificados

Susse Fondeur, Arcueil, Paris
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 317, pág. 300.



Souvenir de la tour Eiffel

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
334 x 54 x 80 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 345, pág. 325.



Tête de femme

1974

Bronce. Fundició a la cera perdida
200 x 80 x 44 cm

Edició de cuatro ejemplares firmados y justificados

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 320, pág. 303.



Naissance

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
57 x 58 x 55 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 347, pág. 326.



Lola

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
46 x 49,5 x 21 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 341, pág. 323.



Gymnaste

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
102 x 92 x 86 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 348, pág. 327.



Projet pour un monument

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
65 x 32 x 22 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 349, pág. 328.



Projet pour un monument

1979

Bronce pintado. Fundició a la cera perdida
51 x 38 x 25 cm

Edició de seis ejemplares más 2 PA firmados y justificados

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 271, pág. 260.



Homme et femme

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
117 x 52 x 49 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 351, pág. 329.



Jeune fille

1981

Bronce. Fundició a la cera perdida
26 x 19 x 22 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 361, pág. 338.



Le chanteur d'opéra

1977

Bronce. Fundició a la cera perdida
55 x 70 x 13 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 352, pág. 330.



Bas-relief

1981

Bronce. Fundició a la cera perdida
41 x 34 x 3 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 362, pág. 338.



Tête

1978

Bronce. Fundició a la cera perdida
34 x 29 x 19 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 357, pág. 334.



Torse

1981

Bronce. Fundició a la cera perdida
77 x 55 x 15 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundició Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 365, pág. 340 y 341.



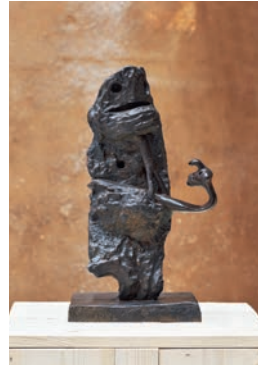
Figure

1981

Bronce. Fundició a la cera perduda
126 x 50 x 28 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundació Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 375, pág. 348.



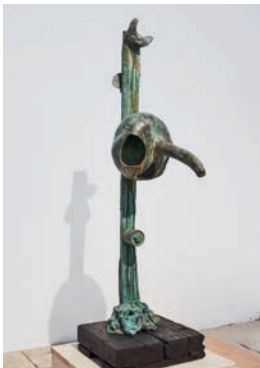
Maternité

1981

Bronce. Fundició a la cera perduda
53 x 31 x 17 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fonderia Artistica Bonvicini, Verona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 381, pág. 352 y 353.



Tête et oiseau

1981

Bronce. Fundició a la cera perduda
125 x 26 x 51 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundació Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 376, pág. 349.



Femme

1981

Bronce. Fundició a la cera perduda
43 x 21 x 5 cm

Edició de seis ejemplares firmados y justificados

Fundació Parellada, Barcelona
Joan Miró. Catalogue raisonné: Sculptures.
1928-1982, nº 383, pág. 354.



Après les constellations

27/11/1941 - 19/VII/1976

Óleo sobre masonita

14 x 54 cm

Firmado en el anverso

Firmado, numerado, fechado (dos veces) y titulado en el reverso: 27/11/41/MIRÓ/3/après les constellations /19/VII/76

Joan Miró. Catalogue raisonné: Paintings vol. VI, 1976 - 1981, n° 1767, pág. 67.



Tête

13/IV/1976

Óleo y esmalte Ripolin sobre papel embreado clavado sobre madera

77,5 x 51 cm

Firmado en el anverso

Titulado y fechado en el reverso: Tête/13/IV/76.

Joan Miró. Catalogue raisonné: Paintings, vol. VI, 1976 - 1981, n° 1732, pp. 46 y 47.



Tête

5/III/1976

Ceras sobre papel embreado clavado sobre madera

76,5 x 51 cm

Firmado en el anverso

Firmado, fechado y titulado en el reverso:

MIRÓ/5/III/1976./Tête

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings, vol. IV, 1973-1976, n° 2888, pág. 251.



Les Oiseaux s'envolent vers le noir III

10/III/1973 - 29/VII/1977

Tinta china sobre papel acuarela BFK Rives

45 x 57,5 cm

Firmado en el anverso

Fechado, titulado y numerado en el reverso: 29/VII/77/Les oiseaux s'envolent/vers le noir/10/III/73/III

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings, vol. V, 1977, n° 3571, pág. 138.



Femme et Oiseaux

16/IV/1977

Lápiz sobre cartón corrugado

29,5 x 25 cm

Firmado en el anverso.

Fechado y titulado en el reverso: 16/IV/77/

Femme et oiseaux

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings, vol. V, 1977, n° 3395, pág. 88.



Personnage, oiseau

5/IX/1977

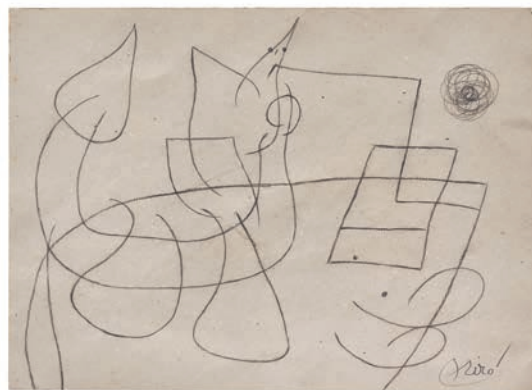
Cera y lápiz sobre papel mexicano Amate

34,5 x 25 cm

Firmado en el anverso

Fechado y titulado en el reverso: 5/IX/77/Personnage/oiseau

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings. vol. V, 1977, n° 3799, pág. 217.



Personnage

15/II/1977

Carboncillo y grafito sobre cartón gris

37,5 x 51,5 cm

Firmado en el anverso

Fechado y titulado en el reverso: 15/II/77/Personnage

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings. vol. V, 1977, n° 3225, pág. 35.



Personnages, oiseau, étoile

21/VIII/1979

Tinta china, lápiz y carboncillo sobre papel acuarela

36 x 50 cm

Firmado en el anverso

Fechado y titulado en el reverso: 21/VIII/79/Personnages/oiseau/étoile

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings. vol. VI, 1978-1981, n° 4820, pág. 188.



Sans Titre 3

13/V/1979 - 18/I/1980

Óleo, ceras y grafito sobre cartulina

32,5 x 24,8 cm

Firmado en el anverso

Fechado y numerado en el reverso: 13/V/79/3/18/1.80.

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings. vol. VI, 1978-1981, n° 4986, pág. 238.



Sans Titre 8

13/V/1979 - 24/I/1980

Óleo y grafito sobre cartulina

32 x 24,9 cm

Firmado en el anverso

Fechado y numerado en el reverso: 13/V.79/24/1.80/8

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings. vol. VI, 1978 - 1981, n° 499, pág. 239.



Personnage II

15/IV/1981

Grafito sobre papel

27,5 x 21,7 cm

Firmado en el anverso.

Fechado, numerado y titulado en el reverso: 15/IV.81/II/Personnage

Joan Miró. Catalogue raisonné: Drawings. vol. VI, 1978-1981, n° 5173, pág. 296.



Català-Roca
Joan Miró in Son Boter. Mallorca, 1968

JOAN MIRÓ

Courtesy Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca

Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983

1893

Joan Miró i Ferrà is born in Barcelona on April 20th into a family of artisans.

1897

Four years later, his sister, Dolors Miró i Ferrà, is also born in Barcelona.

1900

He starts primary school. Miró describes himself as a bad student who only felt any sense of motivation in classes given by his drawing teacher, Mr Civil.

1901

His earliest surviving drawings date back to this year.

1906

He starts his earliest surviving sketch book, drawing landscapes during stays in Cornudella and Mallorca.

1907

On his father's indications, he enrolls at the Barcelona School of Commerce, while simultaneously attending La Lonja School of Fine Art.

1910

He starts work at Droguería Dalmau Oliveres, a Barcelona cleaning store.
Barcelona City Council organizes an exhibition where his work is shown for the first time.

1911

He catches typhoid and convalesces at Mont-roig. As a result, his family comes to accept his decision to concentrate solely on painting.

1912

He registers at Francesc Galí School of Art, where he attends classes until 1915.

1913

He joins Sant Lluc Art Circle, where he takes drawing classes.

1914

The First World War breaks out and Barcelona becomes a haven for exiled European artists, given Spain's neutrality in the war.

1915

He starts his military service in Barcelona.
He becomes friends with Josep Llorens i Artigas.

1916

During the year, he frequents the gallery of art dealer Josep Dalmau, a meeting point for wartime artist refugees.

1917

He shows an interest in poetry and avant-garde Catalan and French magazines.
He meets Francis Picabia.

1918

The First World War comes to an end.
He forms part of the Courbet Group, together with Josep Llorens i Artigas, Josep Francesc Ràfols and Enric Cristòfol Ricart, among others.
The first solo exhibition of his work is held at Galeria Dalmau in Barcelona.

1920

He travels to Paris for the first time, where he and E.C. Ricart visit Pablo Picasso's studio.
He spends his time visiting museums and exhibitions.
In the middle of the year, he returns to Catalonia and goes to live in Mont-roig.
He paints a series of *still lifes* where Cubism's influences can be noted.

1921

His second trip to Paris.
He meets André Masson, Pierre Reverdy, Max Jacob, Tristan Tzara, and Antonin Artaud, among others.
The first solo exhibition of his work in Paris is held, entitled "Exposition de Peintures et Dessins de Joan Miró", at Galerie La Licorne.

1923

He mixes with North-American writers Ernest Hemingway, Henry Miller and Evan Shipman and French writers Jacques Prévert and Benjamin Péret.
The Primo de Rivera coup d'état in Spain.

1924

He meets André Breton, who months later publishes *Manifest du Surréalisme*, together with Louis Aragon and Paul Éluard.
Due to his links with poets and his reading of work by writers like Apollinaire, Jarry, Lautréamont and Rimbaud, he gradually moves from realism to a more imaginary style of painting. This brings him increasingly closer to the Surrealist movement.

1925

He begins to paint the canvases that will become known as his *Oneiric paintings*.
A solo exhibition of his work is held at Galerie Pierre in Paris.

1926

He works with Max Ernst on the preparation of the stage sets and costumes of the ballet *Romeo and Juliette*, produced by Diaghilev's Ballets Russes.
The Surrealist group, headed by Breton and Aragon, organize a protest at the theatre since they object to Ernst and Miró cooperating with bourgeois interests.
His first joint exhibition in the United States, entitled "An International Exhibition of Modern Art". Organized by Marcel Duchamp and Katherine J. Dreier at Brooklyn Museum in New York.

1927

The first documented reference to Miró's desire to *murder painting*.
He meets James Johnson Sweeney.

1928

He travels to Belgium and Holland and, on his return, paints the *Dutch Interiors* series, based on reproductions of works by 17th century Dutch masters.

His first trip to Madrid.

He meets Alexander Calder, with whom he becomes close friends.

He creates his first *painting-objects* and *collages*, the *Spanish Dancer* series.

1929

He marries Mallorcan Pilar Juncosa in Palma de Mallorca.

He creates his *Imaginary Portraits* and first lithographs to illustrate Tristan Tzara's book *L'Arbre de voyageurs*.

1930

His daughter Maria Dolors is born in Barcelona.

He meets Pierre Matisse.

He seeks new alternatives to conventional painting: collage, drawing, objects, bas-reliefs, etc. He creates his first *constructions*.

1931

King Alfonso XIII of Spain abandons the country and the Second Spanish Republic is proclaimed.

Miró begins a series of paintings on Ingres paper and objects.

Dancer and choreographer Léonide Massine commissions him with the stage sets and costumes for the ballet *Jeux d'enfants*.

1932

He settles in Barcelona but continues to travel regularly to Paris.

His first solo exhibition of work on paper at Pierre Matisse Gallery in New York.

From this moment on, Pierre Matisse becomes his art dealer in the United States.

1933

He creates the series of 18 *Paintings Based on Collages*.

The ballet *Jeux d'enfants* is presented at Barcelona's Gran Teatre del Liceo.

1934

He meets Wassily Kandinsky.

He creates paintings on sandpaper and a series of large pastels that signal the period of his *Wild Paintings*.

1935

In 1935, he travels to Brussels, Prague and Berlin.

At the end of the year, his family moves to Paris, settling there until 1940.

1936

He creates a series of paintings on *masonite*, where he combines oils with tar, casein and sand.

The Spanish Civil War breaks out and he decides to live in Paris with his family.

1937

The Spanish government commissions him with a large mural painting for the Pavilion of the Spanish Republic at the Paris Exposition, designed by Josep Lluís Sert. Other collaborating artists include Picasso (*Guernica*), Calder (*Mercury Fountain*) and Julio González (*La Montserrat*). Miró's work, *The Reaper*, disappears when the pavilion is taken down.

Miró creates the "pochoir" *Aidez l'Espagne*, originally conceived as a stamp to raise money for Republican Spain, and a series of paintings on *celotex*.

He takes part in the Surrealist exhibition at Tokyo's Nippon Salon. Shuzo Takiguchi and Tiroux Yamanaka write the text for the catalogue.

1938

He works on etchings and drypoint with Marcoussis, Roger Lacourière and Stanley Hayter.

He spends his first summer in Varengeville-sur-Mer in Normandy, where he meets Georges Braque and Georges Duthuit, among others.

He takes part in the “International Exhibition of Surrealism” organized by André Breton and Paul Éluard.

1939

The Spanish Civil War ends and the Franco dictatorship begins, lasting for 36 years.

He starts work on the *Barcelona* series of 50 lithographs.

The Second World War breaks out.

1940

He begins the *Constellations* series of 23 gouaches, which he continues in Palma de Mallorca and finishes in Mont-roig in 1941.

He decides to return to Spain and finally settles in Palma de Mallorca.

The first monographic work on Joan Miró is published, by Shuzo Takiguchi, in Japanese.

1941

He lives in Palma de Mallorca in total anonymity. He starts to spend his summers in Mont-roig again, where a studio is built in 1948.

The first big retrospective at New York Museum of Modern Art, organized by James Johnson Sweeney.

1942

He leaves his home in Palma de Mallorca and returns to Barcelona.

He works exclusively on paper.

1944

He goes back to painting on canvas.

He makes his first clay sculptures and ceramics. This is the beginning of the first stage of collaborative work with Artigas.

1945

The Second World War comes to an end.

He exhibits his *Constellations* series for the first time at Pierre Matisse Gallery in New York.

1946

He makes his first bronze sculptures at Gimeno Foundry in Barcelona.

1947

He travels for the first time to the United States, where he spends nine months.

At the initiative of Philip Adams (the Curator of Cincinnati Art Museum), he is commissioned with a mural for the restaurant of the Terrace Plaza Hotel in Cincinnati.

He meets Jackson Pollock and Adolph Gottlieb.

During his stay in the United States, he comes into contact with modern North-American painting and demonstrates a keen interest in it.

He takes part in the “Exposition Internationale du Surrealisme 1947”, organized by André Breton and Marcel Duchamp at Galerie Maeght in Paris.

1948

He travels to Geneva. Once he has settled in Barcelona, he makes several trips to Paris.
From 1948 on, Aimé Maeght becomes his European representative.
The mural for the Terrace Plaza Hotel in Cincinnati is exhibited at New York Museum of Modern Art.
The first solo exhibition of his work at the Galerie Maeght in Paris.

1949

In 1949 and 1950 he produces two types of paintings: a profound, contemplative kind and another in a more gestural impulsive style.

1950

He creates a mural painting for the refectory of Harvard University's Harkness Graduate Center, commissioned by Walter Gropius.

1952

He travels to Paris, where he visits an exhibition of work by Jackson Pollock, and to Italy (Venice, Verona and Turin).

1953

The second stage of collaborative work with Artigas begins in Gallifa, lasting until 1956.

1954

He makes the 7 *Projet pour un monument* sculptures, based on *assemblages* of different materials and objects.
He takes part in the 27th Venice Biennial where he is awarded the International Grand Prix in the printmaking section.

1955

He makes a series of paintings on cardboard and then stops painting until 1959, although he continues to work in the fields of printmaking and ceramics.
He exhibits his work at Documenta I in Kassel.

1956

He settles once and for all in Palma de Mallorca in Son Abrines, where his friend Josep Lluís Sert has designed a studio for him.
He begins to work with Artigas on two murals commissioned for the UNESCO building in Paris.
Thomas Bouchard produces and directs the film *Around and about Miró*, with Miró's active collaboration.
The exhibition "Miró-Artigas. Terres de Grand feu" is held at the Pierre Matisse Gallery in New York.

1957

He goes to see the Altamira cave paintings in Santander with Josep Llorens Artigas and his son Joan Gardy Artigas as inspiration in the preparation of the UNESCO murals, commissioned in 1955.
Jacques Dupin starts work on what will be a major monographic work on Miró published in 1961.

1958

The two murals for the UNESCO are inaugurated. The project is chosen to receive the Guggenheim International Award.
The exhibition "Peintures sauvages. 1934 to 1953" at the Pierre Matisse Gallery in New York.

1959

He goes back to painting.
He travels to the United States for the third time and attends a reception at the White House, where President Eisenhower presents him with the 1958 Guggenheim International Award.
He buys Son Boter, a Mallorcan country house built in the eighteenth century next to Son Abrines. Initially it is used as a sculpture studio, second painting studio and retreat. He also sets up an engraving and lithography studio there.
A retrospective exhibition at New York Museum of Modern Art and Los Angeles County Museum of Art, organized by W. S. Lieberman.

1961

He works on increasingly large formats. He makes the first triptychs, managing to relinquish much of the superfluous. He travels for the fourth time to the United States.

1962

Retrospective exhibition at the Musée National d'Art Moderne, Paris.

1963

He makes monumental sculptures made of concrete, iron and bronze, and clay with Artigas for the “Labyrinth” of the Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence.

A solo exhibition of his work is held at Galleria del Naviglio in Milan.

1964

The inauguration of the Fondation Maeght, designed by architect Josep Lluís Sert, and the “Labyrinth” with sculptures by Miró and Artigas at Saint-Paul de Vence.

He makes a ceramic mural for the École Supérieure de Sciences Économiques, Commerce et Administration Publique at Sankt Gallen in Switzerland with Artigas.

He takes part in Documenta III in Kassel.

A retrospective exhibition of his work at the Tate Gallery in London.

1965

He travels to New York and Chicago.

1966

He works on bronze sculptures at the foundries of Parellada in Barcelona, Susse, Clementi, Scuderi and Valsuani in Paris, and Bonvicini in Verona.

He makes his first monumental bronze sculptures, *Solar Bird* and *Lunar Bird*, cast at the Susse Foundry in Paris.

He makes a large ceramic sculpture with the aid of Artigas, *The Sea Goddess*, which is submerged in the Mediterranean Sea in 1968 in a place known as the *Cathédrale de la Fourmigue*.

He travels to Japan for the first time, where he is fascinated by Japanese calligraphy, which exerts an influence on his working methods.

A retrospective exhibition of his work is held at Tokyo's National Museum of Modern Art.

1967

He is awarded the Carnegie International Grand Prize for Painting.

A ceramic mural, made with Artigas, is mounted at New York's Solomon R. Guggenheim Museum.

He makes his first painted bronze sculptures.

1968

Tributes and exhibitions are held to mark his 75th birthday.

He is awarded the title Doctor Honoris Causa by Harvard University, in Cambridge, Massachusetts.

He travels to the United States for the last time.

A retrospective exhibition of his work is held at the Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence.

A retrospective exhibition of his work is held in Barcelona at the Antic Hospital de la Santa Creu, the first exhibition of this kind to be held in Spain.

1969

He travels for the second time to Japan.

A solo exhibition entitled “Miró otro” is held at the Barcelona Architects' Association, where Miró paints an ephemeral work on the glass windows of the building's façade.

1970

From the 1970s, he devotes more and more time to monumental public works. He completes a big mural for the façade of Barcelona Airport and two big murals for the Japanese Gas Pavilion at the Osaka International Exposition.

He begins to work on textiles with Josep Royo.

At the end of the year, a solo exhibition is inaugurated entitled “Miró, sculpture” at Galleria Arte Borgogna in Milan.

Together with other Catalan artists and intellectuals, he takes part in a protest at Montserrat Monastery against the Burgos trial, at which six members of ETA are sentenced, and against the general situation of the Spanish State.

1971

Exhibition entitled “Miró Sculptures” at the Walker Art Center in Minneapolis.

At the end of the year, he presents the poem and illustrations for *Le Léopard aux plumes d'or*.

1972

The Fundació Joan Miró is incorporated.

With Josep Royo, he starts work on his *sobreteixims*, an art form midway between a tapestry, collage and painting.

The art magazine *XXe Siècle* devotes a special issue to him, *Hommage à Joan Miró*.

1973

A solo exhibition entitled “Sèrie Mallorca” at the Sala Pelaires, Palma de Mallorca.

1974

The inauguration of the monumental sculpture *Lunar Bird* in Place Robert Desnos in Paris.

A retrospective exhibition at the Grand Palais in Paris.

1975

The Fundació Joan Miró-Centre d'Estudis d'Art Contemporani opens its doors to the public in Barcelona.

Franco dies and Juan Carlos is proclaimed King of Spain with a view to the restoration of democracy and for him to fulfil the role of King of all Spaniards, without exception.

1976

The Fundació Joan Miró in Barcelona is officially inaugurated.

He makes two big ceramics in Barcelona: a paved mosaic for Pla de l'Ós in the Rambla, and a mural for the IBM building.

The presentation of the book *Maravillas y variaciones acrósticas en el jardín de Miró* (1975) at Galleria Vetrina in Rome.

1977

He creates a mural for Kansas University in Wichita.

He creates a big tapestry for Washington D.C.'s National Gallery with the collaboration of Josep Royo.

1978

The show *Mori el Merma* opens at Palma's Teatro Principal in Mallorca, performed by the theatre troupe La Claca, with puppets, masks and a stage set created by the artist. The play is later presented in Barcelona and travels to different European cities before ending at the Pompidou Centre in Paris.

The Catalonia Regional Government awards him a Gold Medal.

Exhibition entitled “Dessins de Miró” at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris.

1979

He is awarded the title Doctor Honoris Causa by Barcelona University.

A retrospective exhibition of his work is held at the Orsanmichele in Florence, at the Palazzo Publico in Siena, and Palazzo Pretorio in Prato.

1980

He creates a ceramic mural for the Madrid Convention & Exhibition Centre.
King Juan Carlos awards him the Gold Medal for Fine Art.

1981

The monumental sculpture known as *Miss Chicago* is inaugurated in Brunswick Plaza in Chicago, Illinois.
The ballet *Miró L'Uccello Luce* opens at La Fenice Theatre in Venice with stage sets and costumes designed by Miró, a libretto by Jacques Dupin, music by Sylvanno Bussotti and choreography by Joseph Russillo. In 1982 it is presented at Florence's Municipal Theatre.
Seven exhibitions under the title "Miró Milano" are held simultaneously in Milan.

1982

The monumental sculpture *Personage and Birds* is inaugurated in Houston and *Woman and Bird* at Joan Miró Park in Barcelona.

1983

Miró is ninety years old.
Barcelona City Council organizes a "Week of Tributes to Joan Miró".
On December 25th, he dies in Palma de Mallorca and is buried in Barcelona's Montjuïc Cemetery.

MIRÓ: EL JOVEN ESCULTOR

Por Sir Peter Murray CBE

El innovador compositor alemán contemporáneo Karlheinz Stockhausen (1928-2007) utilizaba conchas, piedras, ramas de árbol, pinceles y otros utensilios para crear nuevos sonidos, lo que llevó a Miró a decir “...¡este joven trabaja como yo!...”¹ Miró también admiraba la obra de John Cage (1912-1992), el influyente compositor estadounidense, y vio un paralelismo entre la afirmación de Cage de que la música estaba en todas partes y su propia creencia de que se puede hacer arte con cualquier cosa. Como muestra de su admiración por el enfoque fresco y abierto de Miró hacia las artes, Cage le regaló su composición minimalista *Haiku* (1952).

El interés de Miró por las vanguardias nunca decayó, desde sus primeros días en París hasta el final de su vida. Esto contrastaba con su amor por la vida rural y su preocupación por la búsqueda de materiales abandonados como fuente para su arte. Esta dualidad recorrió toda la vida de Miró, contribuyendo a la tensión creativa que alimentó su pasión como artista.

En 1928 realizó *Danseuse espagnole* a partir de papel de lija, clavos, pelo y un cartabón, todo ello montado sobre linóleo. El objetivo era expresar la esencia del movimiento generado por una bailarina y, lo que es más importante, proporcionar un contexto artístico para materiales humildes. También ayudó a anunciar el radicalismo de Miró, un ingrediente que se convirtió en esencial para su evolución como artista.

Trabajador prodigioso, Miró dejó una obra asombrosa, con una mayor proporción dedicada a la gráfica y la pintura. Como pintor, Miró produjo algunas de las imágenes más perdurables e icónicas del siglo XX. Sus colores son inolvidables, desde lo que podría considerarse suaves paisajes celestes y oníricos hasta obras expansivas más agresivas en las que el color palpita en el lienzo. Esto por sí solo habría sostenido su reputación de gran artista, pero hacia 1946, cinco años después de su primera retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, su carrera dio un giro que podría

considerarse inesperado cuando empezó a hacer esculturas a principios de los cincuenta. No se trataba simplemente de tomarse un año sabático de la pintura, sino de un movimiento deliberado con consecuencias decisivas para Miró y para el arte, ya que continuó explorando el mundo tridimensional hasta el final de su vida.

El mundo del arte y el público tardaron algún tiempo en darse cuenta de la importancia de esta evolución, que sigue asombrando, ya que en muchos aspectos la escultura de Miró es más desafiante y más difícil de clasificar. Para Miró fue un gesto deliberado, un movimiento que fue adquiriendo progresivamente mayor importancia y que le permitió seguir sacudiendo planteamientos hasta el final de su vida.

A principios de la primavera de 2012 estábamos dando los últimos retoques a la exposición “*Miró: Sculptor*” en el Yorkshire Sculpture Park, cuando el importante escultor británico Anthony Caro (1924-2013) nos visitó, lleno de curiosidad por ver la exposición. Se quedó bastante asombrado y, con su habitual estilo educado pero seguro, exclamó: “Esto no es Miró”, añadiendo tras una pausa: “O al menos no es el Miró que yo conozco”. Para Tony la exposición fue una revelación y estaba encantado de descubrir lo que para él era una nueva y emocionante perspectiva de Miró.

Creo que Miró habría disfrutado de este encuentro, ya que le gustaba generar reacciones fuertes, conmover y sorprender a la gente, asegurándose de que su obra siguiera siendo vibrante y relevante. En muchos sentidos, esta es la razón por la que dedicó tanta energía creativa y esfuerzo físico a la escultura a partir de los 50 años, con un impulso adicional durante sus 70 y 80 años.

Aunque el paso a la realización de formas escultóricas sentó un nuevo precedente para el artista, una mirada más atenta a la evolución de su arte permitirá detectar actividades anteriores que requerían un pensamiento tridimensional. La

pasión de Miró por caminar y estudiar el paisaje, desde su íntima asociación con la tierra que rodeaba la casa familiar de Mont-roig en Tarragona (un lugar espiritual que actuó como un imán a lo largo de su vida), hasta el nuevo entorno con el que se relacionó en Mallorca, contribuyeron a su conciencia espacial. En la escuela de arte, su profesor, Francesc Galí, organizaba paseos por la naturaleza para experimentar los espacios exteriores como parte del proceso creativo. Miró también se refería a los ejercicios de dibujo de Galí, en los que los alumnos debían llevar los ojos vendados y luego hacer dibujos a partir de objetos sensibles al tacto, lo que contribuía a su comprensión táctil de la forma.

Un aspecto de la influencia tridimensional que quizá se haya pasado por alto es la relación de Miró con las artes escénicas. Miró amaba la música. Fue fundamental en su existencia y ejerció una gran influencia en su desarrollo como artista. El libro de Joan Punyet Miró, “*Miró & Music*”, ofrece una visión fascinante de la implicación de su abuelo, desde la música clásica y contemporánea hasta los clubes de jazz de Nueva York.

A Miró le gustaba colaborar en lo que él denominaba artes colectivas y desde sus primeros días en París trabajó con músicos, coreógrafos, directores de teatro y bailarines. Un buen ejemplo fue su participación en 1932 en el ballet *Jeux d'enfants*, de Boris Kochno, con música de Georges Bizet. Representada en Montecarlo, esta producción de gran éxito le llevó a Miró dos meses de estudio. El ballet tenía un atractivo especial para Miró, ya que le proporcionaba un contacto físico directo con un público en el que su arte, a través del vestuario y la escenografía, se convertía en parte de la experiencia teatral. El aspecto cinestésico de este trabajo, junto con la conciencia de otras áreas de actuación, mejoró aún más la comprensión del espacio por parte de Miró, lo que fue particularmente influyente cuando comenzó a hacer y emplazar esculturas en lugares públicos.

Siendo un joven artista, Miró se traslada a París. Llegó en 1920 y estableció su estudio en la rue Blomet, al lado del pintor surrealista André Masson (1896-1987), con quien entabló una gran amistad. El ambiente creativo y radical de París se adaptaba al temperamento de Miró y a su deseo de replantearse la naturaleza y el papel del arte. Los apuntes de Miró, pensador meticuloso y diarista, proporcionan una gran

visión de aquellos primeros días: los cimientos de su futuro desarrollo.

Aparte de los surrealistas, hace referencia a Picasso, Braque, Kandinsky, Giacometti y Calder “...un hombre corpulento con alma de rruiseñor que sopla sobre móviles...”. Estos años de formación trajeron consigo amistades, influencias y procesos de pensamiento que acompañaron a Miró durante toda su vida.

Aunque el influyente surrealista André Breton pensaba que Miró “...quizá podría pasar por el más surrealista de todos nosotros...”, mantuvo las distancias. Disfrutaba con el pensamiento radical y la semántica de los artistas surrealistas que conoció, pero rechazaba el dogma del grupo, centrándose siempre en la necesidad de ser Miró: ser libre. Fue durante este periodo cuando empezó a explorar materiales con volumen, realizando una serie de construcciones toscas y endebles que durante un tiempo le liberaron de la naturaleza directa de la pintura. Algunas de estas ideas se transformaron en construcciones independientes, clavadas con otros materiales adheridos a la superficie con pegamento. Su difunto nieto, Emilio Fernández Miró, describió este enfoque como una variante del deseo del artista de asesinar a la pintura.

Tras el estallido de la guerra, Miró se trasladó con su mujer Pilar y su hija Maria Dolors a Varengeville, en la Alta Normandía. El paisaje y los vastos cielos le proporcionaron cierto consuelo y la oportunidad de trabajar, pero a medida que se acercaban las bombas la familia Miró se trasladó de nuevo a España, que ahora estaba bajo el control dictatorial de Franco. Finalmente se instalaron en Mallorca, hogar de su esposa, donde permaneció hasta su muerte en 1983, con frecuentes viajes a Mont-roig para mantener el contacto con la tierra de su infancia.

En 1956 se establecieron en Son Abrines, la casa familiar en Palma de Mallorca, rodeada de paisaje, con cielos despejados y vistas al mar. Sorteando las restricciones culturales de una dictadura y el carácter opresivo del gobierno de Franco, Miró encontró cierta tranquilidad y el espacio para reavivar sus ambiciones artísticas.

Entabló una estrecha relación con el ceramista Josep Llorens Artigas, con quien colaboró en su taller de Gallifa, a las afue-

ras de Barcelona. El olor y la magia de los hornos de leña, junto con la misteriosa alquimia de la cocción, cautivaron la imaginación de Miró. A lo largo de un periodo de tiempo, esto se tradujo en obras revolucionarias, como los ambiciosos murales de cerámica *Mur du soleil* y *Mur de la lune* (1957). Realizados para la sede de la UNESCO en París, los murales recibieron el Premio Internacional Guggenheim en 1959.

Debió de ser muy satisfactorio para Miró recibir elogios internacionales en una ciudad que amaba y que durante muchos años había considerado su hogar. Al cabo de un tiempo, la colaboración con Artigas se amplió a su hijo Joan Gardy Artigas, que siguió trabajando con Miró hasta el final de su vida.

La imprevisibilidad de la cerámica, la naturaleza expresiva de la aplicación del color y la maleabilidad del material atraían el carácter artístico de Miró. La obra mural también amplió su interés por el Street Art, trabajando en la comunidad, fuera de la galería, en lugares públicos.

La cerámica, sobre todo en la creación de murales, podría considerarse una forma de pintura tridimensional, ya que el pigmento se aplica a superficies y formas hechas de arcilla. Para Miró, la cerámica puede haber sido un puente transformador entre la pintura y la escultura.

Utilizaba las manos para tocar, embadurnar, marcar y dar forma a la arcilla maleable y al yeso, lo que le permitía experimentar una satisfacción física y táctil que rara vez habría conseguido pintando. Pasó a la etapa siguiente, en la que empezó a modelar y esculpir el yeso. Aparece el Miró escultor, de forma espectacular e inequívoca, con la creación y el vaciado de *Oiseau lunaire* y *Oiseau solaire*, que proporcionan al artista un contacto inmediato con la realidad material. A partir de ese momento, la escultura se convierte en una parte necesaria de su existencia.

Formas memorables surgieron del yeso para ser fundidas en bronce, como *Femme* (1969), *Oiseau solaire* (1966), *Oiseau lunaire* (1966). Estas formas terrenales, poderosas y sin concesiones, con pátinas oscuras firmemente plantadas en el suelo, han adquirido, según algunos, una autoridad bíblica. También se han ganado su estatus icónico en la escultura del siglo XX. A finales de los años sesenta, siguiendo al parecer

una sugerencia de su amigo Alberto Giacometti (1901-1966), Miró dio un paso más hacia lo desconocido con la introducción del color; rojo brillante, azul, amarillo y otros colores puros añadieron un aire Pop Art a algunas de estas obras seductoramente sensuales, como *Jeune fille s'évadant* (1967).

No contento con estos logros, la mente inquieta y los instintos subversivos de Miró empezaron a llevarle a explorar otros aspectos de la escultura cuando empezó a comprender las apasionantes posibilidades de la actividad tridimensional. Empezó a explorar la realidad de su mundo personal y el reto de transformar objetos y materiales recogidos en esculturas. Una pastilla de jabón gastada, huevos, una almendra, verduras deformes, muñecas rotas, un envoltorio de caramelo, guijarros, una servilleta doblada, pan duro, restos de metal y cerámica, una cesta de mimbre podrida, ramitas, balones viejos y madera a la deriva. Los materiales naturales y encontrados, sin valor, abandonados y despreciados, fueron buscados o recolectados para convertirlos en la inspiración de su arte y en el soporte principal de sus convincentes esculturas.

Durante la mayor parte de su vida, Miró coleccionó objetos y materiales de sus paseos por el campo y por la orilla del mar. Tenía un fuerte apego a la naturaleza, atesoraba lo que muchos considerarían objetos irrelevantes o de desecho. También sentía una profunda fascinación por el “arte popular” y, en particular, por el arte popular catalán, las figuras de barro o los pequeños *Siurells*, un sofisticado juguete con silbato rústico procedente de Mallorca. Estos y muchos otros objetos encontraron vida en su colección personal, cuidadosamente expuesta en su estudio y en los alrededores. Miró concedía tanta importancia a lo que algunos podrían calificar de colección abigarrada que encargó a Joaquim Gomis que fotografiara, a lo largo de un periodo de tiempo, los objetos que había amasado a lo largo de su vida. El resultado es una fascinante publicación de las perspicaces fotografías de Gomis que retratan una parte íntima y significativa de la vida de Miró: *Atmosfera Miró*, editado por James Johnson Sweeney (1959).

Aunque cuando pintaba Miró necesitaba un silencio absoluto, un entorno monástico para afrontar su enfoque más espiritual y expresivo a la hora de trabajar en sus lienzos, cuando hacía escultura era todo lo contrario, más parecido al enfoque artístico colectivo que experimentaba en las artes es-

cénicas. En la escultura disfrutaba y fomentaba el trabajo en equipo, acogiendo con agrado la hábil contribución y el consejo de los demás. Con Artigas y su hijo Joan Gardy Artigas había establecido un equipo con una respuesta casi intuitiva a la cerámica; un imperativo para Miró, especialmente cuando trabajaba en los grandes murales de cerámica realizados para la UNESCO o el aeropuerto de Barcelona. El equipo también trabajó conjuntamente en el laberinto de la Fundación Maeght en los años 60 y 70, que incluía obras en hormigón, hierro, bronce, arcilla y mármol. Gracias a sus conocimientos de jardinería y diseño, este proyecto multidisciplinar fue, en muchos sentidos, lo más parecido a una obra diseñada por Miró para un lugar concreto. Miró disfrutaba con los retos de hacer arte para lugares públicos, pero también sentía que un artista tenía una responsabilidad cívica y quería que su obra contribuyera al medio ambiente y conectara con el público en general.

Miró realizó varios viajes a América. Disfrutó del contraste con Mallorca y Mont-roig, reconociendo que estas nuevas experiencias influyeron en la escala y ambición de su obra en general. Además de numerosas exposiciones, realizó varios encargos importantes, entre ellos *Lune, soleil et une étoile* en la plaza del Brunswick Building de Chicago y *Personnage et oiseaux*, obra del arquitecto I. M. Pei, situada en el exterior de la Chase Tower de Houston (Texas). Esta imponente escultura se inauguró el día del nonagésimo cumpleaños de Miró, declarado “Día de Joan Miró” en Houston.

Ambas obras monumentales nacieron como pequeños ensamblajes, con trozos de cerámica y un palé de madera como inspiración para lo que se convirtió en una escultura de bronce de 16 metros de altura y vivos colores para Houston. La maqueta que creó para Brunswick Square, en Chicago, también era típica de la metodología escultórica que había desarrollado, consistente en modelar en arcilla y objetos encontrados. El cuerpo de arcilla sostenía un gancho de ropa, y lo que parecía ser una horquilla industrial coronando la cabeza daba como resultado la regia presencia de *Lune, soleil et une étoile*. Sin embargo, como ocurre con muchas esculturas públicas de gran envergadura, el proyecto se retrasó por motivos políticos y financieros, y hubo que esperar hasta 1981 para que se instalara la escultura, de 11 metros de altura, conocida cariñosamente como Miss Chicago. Con anterioridad, se había instalado una maqueta de 4 metros de la escultura

en la Fundació Joan Miró, desde la que se contemplaban unas maravillosas vistas de Barcelona.

Miró encontró objetos, recogió materiales que podían haber tenido otra vida o función, utilizándolos a menudo como elementos dentro de la construcción de esculturas. No son, sin embargo, *readymades* en el sentido de Marcel Duchamp (1887-1968), que intentó poner patas arriba el mundo del arte con la presentación de *Bottle Rack* (1914) y *Cycle Wheel* (1913). Los *object trouvés* de Miró se convirtieron en la inspiración o en una parte importante de la escultura. *Souvenir de la Tour Eiffel* (1977) es un ejemplo de ello. Bien conocido por Miró desde sus primeros años en París, quiso subvertir esta marca icónica de la ciudad mediante el ensamblaje de una horca, alambre de espinos y una bandeja de tubos de pintura gastados, todo ensamblado alrededor de una base de lámpara de mimbre para formar una percepción distorsionada y sorprendente de la torre. La primera reacción sugiere una presencia macabra y aterradora, uno de los monstruos vivientes del artista, pero una inspección más detenida revela un estado de ánimo diferente, más humorístico, ya que la máscara revela los rasgos del gran Groucho Marx, hábilmente ensamblados con artefactos cotidianos recogidos en el estudio del artista. Estos elementos discordantes, la anatomía de esta figura antropomorfa, fueron finalmente unificados y congelados en el tiempo en la fundición de bronce de Parellada, en Barcelona. Miró coreografió un equipo de trabajadores cualificados garantizando que esta inusual combinación de elementos escultóricos quedara contenida por la pátina irregular de color marrón verdoso claro, la firma de su trabajo en esta fundición.

Miró tenía una profunda relación con la tierra. Pasear por el campo era tan importante para él como su profundo amor por la música y la poesía. Sentía una gran necesidad de estar enraizado en el paisaje, hasta el punto de querer sentir la tierra bajo sus pies cuando trabajaba. En una entrevista con Georges Raillard en 1975 Miró proclamó “... es la tierra, la tierra es algo más fuerte que la muerte... es la fuerza que me alimenta, la fuerza...”²

A través de la realización de esculturas, Miró vio la posibilidad de que este aspecto de su arte tuviera un vínculo más directo con la naturaleza cuando se refirió al deseo de que sus esculturas se confundieran con elementos de la naturaleza, de

que se situaran entre rocas, árboles y montañas. Como observó Jacques Dupin (1927-2012), la escultura para Miró es una aventura intrínseca que comienza con “una recolección impremeditada”.³ A través de sus ojos, un tomate distorsionado se metamorfosea en una forma plena y sensiblemente modelada: *Torso* (1969).

Su amigo y a veces colaborador, el arquitecto Josep Lluís Sert, señaló que Miró era muy consciente del entorno, sobre todo a la hora de emplazar obras monumentales. Aunque rara vez se centraba en un lugar concreto, Miró quería que su escultura contribuyera a la calidad y la experiencia de los espacios, y su notable sentido de la escala hacía que sus esculturas funcionaran tanto a nivel monumental como diminuto. Su ambición de crear esculturas de gran tamaño estuvo sin duda influida por sus visitas a Chicago, Nueva York y otras ciudades americanas, pero también por su creciente interés y confianza en la realización de obras para lugares públicos. Así lo demuestran los diseños de sus mujeres monumentales: *Femme devant la foule* y *Femme s’adressant à la foule*, concebidas inicialmente como esculturas de 8 metros de altura para Los Ángeles y Nueva York. Aunque por diversas razones los encargos no se materializaron, el concepto, estrechamente vinculado a los *siurells*, los silbatos artesanales tradicionales mallorquines, evolucionó hasta convertirse en algo especial. Estas esculturas de extrañas proporciones son figurativas y bastante maternales. Las voluminosas patas sostienen pequeños torsos y las superficies están pintadas para proyectar diferentes estados de ánimo, desde el protector al alegre. La naturaleza y la escala de las obras parecen funcionar a distintos tamaños, desde las obras de bronce y cerámica de 51 cm de altura hasta las monumentales.

La libertad artística formaba parte del ADN de Miró y motivó su preocupación por la justicia social. Aunque no era un camino fácil de seguir en la España franquista, nunca flaqueó en su apoyo a sus creencias ni hizo concesiones artísticas. Una obstinada vena subversiva alimentó su existencia como artista, desafiando constantemente las convenciones. Tras haber llevado el término pintura al límite, Miró descubrió que su naturaleza subversiva se manifestaba más claramente en la escultura, sobre todo cuando empezó a crear obras a partir de *readymades*, objetos y materiales encontrados. Objetos y materiales inconexos se amalgamaban en extrañas formas escultóricas que ampliaban el vocabulario visual del artista,

a menudo para desconcierto del mundo del arte. La escultura puede considerarse una invasora del espacio, que habita en nuestros espacios físicos y, como tal, es potencialmente más amenazadora que la pintura. Miró, a través de sus esculturas híbridas, se sumó a esta experiencia.

Vistos individualmente es imposible imaginar cómo los elementos dispares seleccionados por Miró pueden formar sus esculturas. Cómo pueden una percha de alambre y otros elementos de desecho convertirse en la *Gymnaste* realizada por Miró en 1977. Fundidos en bronce, estos extraños compañeros de cama en manos de Miró no sólo amplían el lenguaje de la escultura, sino que también expresan las tensiones de la actividad gimnástica. ¿Qué es lo que Miró percibe en estos materiales mundanos no relacionados entre sí para permitir la metamorfosis de la *Gymnaste* al elevar el estatus de lo cotidiano a través de la tradición histórica de la fundición en bronce?

A lo largo de los años, la respuesta a semejante conjunto de obras ha oscilado entre el desconcierto, el humor y el terror, junto con debates sobre la estética, la naturaleza de la escultura y, lo que es más importante, el asombro ante la profundidad de la creatividad de Miró. Las obras encajan en el amplio canon de gusto estético que Miró se marcó, rejuvenecieron su espíritu creativo y su radicalismo y fueron consideradas por el artista como una parte vital e importante de su obra.

Nadie ha escrito más elocuentemente sobre la relevancia y la grandeza de la escultura de Miró que Jacques Dupin, en particular sobre las obras realizadas a partir de la colección de objetos aleatorios del artista. Algunos de estos objetos habrán inspirado su pintura, pero ¿qué le impulsó a utilizar los objetos encontrados para hacer escultura? La manipulación de las diferentes formas y texturas, el tacto y la observación de las formas, junto con el deseo de explorar diferentes aspectos del espacio, habrían encendido su inquieta curiosidad. Fuera lo que fuese, marcó un punto de inflexión, un cambio de dirección valiente y audaz que dio lugar a una nueva y emocionante obra, revitalizando la curiosidad del artista y su profundo compromiso con la creación hasta el final de su vida. Se necesitaba tiempo, y hasta cierto punto se sigue necesitando, para asimilar y comprender la compleja naturaleza de estas esculturas, que pueden parecer no tener mucho en común con obras anteriores, pero que forman parte de su

incesante exploración de los materiales y la creatividad. Los sorprendentes resultados de este último periodo proporcionaron una existencia nueva y activa a sus materiales encontrados y sin vida, ya que se convirtieron en el conducto creativo de nuevas existencias.

Descubrir el bronce y conocer la historia y la naturaleza del proceso fue un momento apasionante para Miró. Comprender la individualidad de las fundiciones, las diferentes características y el estilo de fundición, desde el formal hasta el expresivo, le llevó a buscar diferentes fundiciones que coincidieran con la etapa en la que se encontraba en su desarrollo. Trabajó con varias fundiciones, todas ellas con enfoques diferentes, como Parellada en Barcelona, Clementi, Scuderi y Susse en París y Bonvicini en Verona. Estas colaboraciones fueron esenciales para el éxito de Miró como escultor, contribuyendo en gran medida a su gama de obras.

Imagínense la reacción de los trabajadores de la fundición cuando Miró llegaba al taller con bolsas y cajas de *readymades* y piezas para ser fundidas en bronce por artesanos que estaban muy orgullosos de ayudar a hacer obras de arte, utilizando las formas más tradicionales de fundición en bronce. Sin embargo, la pasión y la integridad del artista, junto con su mágica imaginación, se impusieron y se emplearon técnicas nuevas y antiguas, ampliando horizontes para realizar obras fascinantes que requerían habilidades tradicionales e ingenio.

Una vez reunido el montón de materiales desechados en el suelo del estudio, Miró, con un extraño sentido de la colocación, empieza a reflexionar y a construir las esculturas, alentando al sujeto o al estado de ánimo a surgir de los materiales. Otros materiales, generalmente blandos, se utilizan para envolver los objetos, ribeteándolos o dándoles forma tridimensional. La proporción es importante, así como el equilibrio y la configuración desequilibrada. El mismo objeto, por ejemplo, una calabaza, aparecerá en varias obras, pero siempre con una función diferente. Miró era un dibujante compulsivo, que aplicaba líneas delicadas, a veces vigorosas, para realzar las superficies lineales o táctiles de diferentes esculturas, algunas de las cuales pueden haber atraído también el uso del color. La alquimia mágica de la pátina también fascinaba a Miró. Su instinto creativo consistía en favorecer el encuentro fortuito y el impacto de

los ácidos sobre el metal. Este salvaje enfoque expresivo, vinculado a los experimentos de su grabado, entusiasmó a Miró proporcionándole diferentes formas de transformar la superficie de las esculturas.

A Miró le gustaban los enfoques abiertos, dar libertad a la mente creativa y, aunque pueda parecer que todo vale, siempre fue el director de orquesta que sabía cuándo dar un paso atrás, cuándo intervenir y, lo que es más importante, cuándo decir “STOP”.

Irónicamente, su enfoque del arte, a veces anárquico, ha generado una cualidad atemporal en algunas de sus obras. La inventiva radical sigue sacudiendo la mente y las obras están llenas de sorpresas estéticas, pero empiezan a establecerse vínculos con otras épocas, estados de ánimo y situaciones. Las obras bulbosas pueden aludir a la Venus de Willendorf y las fuertes referencias a la fertilidad y la frontalidad fálica insinúan otras civilizaciones. Las expresivas pero meticulosas manchas de pátina y otras marcas fluctúan entre el mundo grafitado que habitamos y el polvo textural de otras épocas. Los yesos proyectan una presencia fantasmal, y algunos conservan las texturas y batallas del proceso de fundición y las marcas dejadas por las manos del artista. Las cabezas, de formas sencillas, marcadas con pinceladas ásperas que se combinan con rasgos incisivos, resuenan entre lo primitivo y lo expresivo. Miró tenía la habilidad de fusionar diferentes actitudes, pensamientos y habilidades materiales en formas tridimensionales, imbuyéndolas del potencial de proyectar multitud de estados de ánimo y experiencias visuales sin perder la esencia escultórica de la obra. Consumado dibujante, los toques de Miró, a veces tiernos, a veces violentos, transformaban y penetraban en la piel exterior de sus obras, contribuyendo a su enfoque único de hacer y presentar la escultura.

La variedad y diversidad que creó en escultura fue impresionante. Su manipulación de los materiales a menudo daba como resultado las formas expresivas más simples, todas con características diferentes, como puede verse en la inocencia de un modelo de cabeza o la agonía de un modelo intermedio de escayola para *Tête* (1975). Los toques sencillos, a veces diminutos, de Miró eran transformadores. Una pequeña incisión, un diminuto agujero o una forma ahuecada añadían espacio, profundidad y volumen a obras como *Tête* (1978).

Dibujar era casi una compulsión para Miró. Hacía líneas con un palo en la tierra, en arcilla blanda para definir rasgos faciales y enormes declaraciones lineales dibujadas en el suelo o en la pared del estudio y, por supuesto, en su material favorito, el papel. A pesar de su naturaleza lineal, a menudo conseguía inyectar un sentimiento tridimensional a sus dibujos para esculturas, como *Projet pour un monument* (1977) o los dibujos preliminares para *Homme et femme* (1977), todos los cuales expresan el volumen tridimensional del tema.

Joan Miró fue uno de los grandes artistas del siglo XX. Su mente inquisitiva y su prodigioso talento le convirtieron en

un gran pensador y artista que destacó en la mayoría de los campos, incluida la escultura, en la que se inició tardíamente. Sin embargo, no tardó en comprender la disciplina y, quizá pensando que le quedaba mucho por hacer, invirtió mucho tiempo, esfuerzo y creatividad en la escultura, dando como resultado una obra única y poderosa. Las obras seleccionadas para esta exposición se centran en el lado subversivo del artista y ofrecen una visión más profunda de los materiales y objetos que inspiraron a Miró. Con sus capas de historia, textura y arquitectura, la Galería Cayón, en Menorca, es un lugar ideal para complementar a Miró, el escultor radical que en 1974 dijo a su amigo Alexander Calder “...soy un pintor establecido pero un joven escultor...”.

1 Joan Punyet Miró. *Miró & Music*, Alrevés, Barcelona 2017, p. 112.

2 Georges Raillard, Miró. *El color de mis sueños*, Gedisa, Barcelona 2004, p. 44.

3 Jacques Dupin, “Miró as Sculptor”, in *Miró: Sculptor*, exh. cat., Yorkshire Sculpture Park, 2012, p. 117. (Publicado por primera vez en 1972).

Créditos fotográficos

Pág. 4, *Portrait d'une danseuse*, 1928; pág. 6, *Jeune fille s'évadant*, 1967; pág. 7, *Lune, soleil et une étoile (Miss Chicago)*, 1981; pág. 10, *Personnage et oiseaux*, 1982 © Archivo Successió Miró.

Pág. 1, *Joan Miró en la Fundición Parellada. Barcelona*, c. 1965. pág. 40, *Joan Miró en Son Boter (Mallorca)*, 1968. © F. Català-Roca. Fondo F. Català-Roca - Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Fotografías de las obras y de los espacios © UMFotografía, Madrid.

De las obras de Joan Miró © Successió Miró, Palma de Mallorca, 2023.

© Successió Miró, Palma de Mallorca, 2023

© Galería Cayón, Madrid/Manila/Menorca, 2023

Coordinación: Clemente Cayón

Andrea Aller y Laura Schmieder-Davidov

Impresión: Artes Gráficas Palermo

© de los textos, Sir Peter Murray CBE

© de las imágenes, sus autores

© de las traducciones, sus autores

Agradecimientos:

Sir Peter Murray CBE.

Curro Servera, por su paciencia y perseverancia.

Todo el personal de la Successió Miró.

UMFotografía.

Menorca Studio.

Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, por la autoría de la biografía de Joan Miró.

Y, sobre todo, a Lola y Joan por el sustento entusiasta al proyecto desde el primer día; sin ellos, esta exposición nunca se hubiera podido realizar.

This catalog was published on the occasion of the exhibition *Joan Miró* held at Galería Cayón, Menorca, Balearic Islands, Spain, from 3rd of June to 9th of September 2023.

Esta publicación se editó con motivo de la exposición *Joan Miró* celebrada en Galería Cayón, Menorca, Islas Baleares, España, del 3 de junio al 9 de septiembre, 2023.

Esta exposición se acabó de instalar en Mahón el día 20 de abril de 2023, centésimo trigésimo aniversario del nacimiento de Joan Miró.

This exhibition was installed in Mahón on April 20, 2023, on the 130th anniversary of Joan Miró's birth.



Idea: Adolfo Cayón







CAYÓN