

JOAN MIRÓ

¿ES LA CREACIÓN ARTÍSTICA UN CAMINO DE PERFECCIÓN?

MARÍA PILAR CABAÑAS

El repaso de la experiencia vital de Joan Miró permite a la autora concluir que el famoso artista catalán buscó en el arte un camino de perfección personal. Miró vivió su propia anulación, negó lo aprendido y recomenzó su labor purificado de todo lo que entorpece el alma y el pincel.

Es curioso, pero mi aproximación a Joan Miró llegó de la mano de Oriente. Mi especialidad como historiadora del arte comenzó siendo la historia del arte japonés. Zambullida en esta cultura que tanto me atraía me enfrenté a la obra de Miró encontrando en ella aromas y elementos que me recordaban la estética y los planteamientos del arte de Asia Oriental.

Me decidí entonces a averiguar porqué resonaban en mí sus signos, sus fondos, sus planteamientos, como algo conocido y que yo asociaba con lo japonés. En principio averigüé que había viajado en dos ocasiones a Japón, 1966 y 1969. Hoy son muchos los artistas que han viajado hasta allá, y casi hasta el infinito, pero en los años sesenta, no era tan frecuente. Se necesitaba una fuerte motivación.

Buscando y removiendo entre la documentación llamó mi atención una foto tomada durante su primer viaje, en 1966. El fotógrafo había pillado a Miró distraído, casi de espaldas, sentado en el pasillo exte-

rior de la estancia desde la que se contempla el jardín seco del templo de Ryōanji (Templo del dragón apacible), en Kyoto. Entonces comprendí.

Ryōanji fue creado a finales del siglo xv. Se trata de un rectángulo de arena limitado en uno de sus lados mayores por una tapia de barro de escasa altura, y por el otro por la plataforma de la estancia del templo desde donde se contempla. Sobre la arena blanca rastrillada hay distribuidas quince rocas de diferentes tamaños, sobre cuya simbología se sigue hoy elucubrando. Ryōanji es un jardín sin vegetación, de rocas, arena y ese musgo que con el tiempo ha ido colonizando las piedras.

Está diseñado para ser contemplado. No es un jardín para ser pisado, sino para ser recorrido por la mirada. En él se intenta captar una parte de la naturaleza como alusiva del todo. Siguiendo el espíritu del Zen, se prescinde de todo elemento no esencial, y los utilizados hacen referencia a otra realidad. Así unas rocas agrupadas traen a nuestra

mente la imagen de las montañas, la arena rastrillada sugiere una corriente de agua, una piedra en medio de la grava puede ser una barca navegando en el río, etc.

Era ya el último día de estancia en la ciudad, y aunque Miró se había dejado llevar según los planes previstos, insistió en que deseaba visitar a toda costa "ese jardín japonés".¹ Cuando llegó allí, admirado, murmuró para sus adentros: ¡Ah, la vida zen, zen...!² Mirando el jardín seco *parecía que estuviera comparando su trabajo y ese pequeño jardín zen*.³ Sentado durante un buen rato en el corredor abierto percibía la armonía de las rocas, el musgo y la grava, dejándose emocionar.

Sentado delante de la obra, en pura contemplación, el hombre puede guiar su energía, que habitualmente está dirigida hacia el exterior, para a través de los sentidos transmitir datos a su conciencia, hacia el interior. Por ello, durante la meditación debe anular sus percepciones, y el punto en el que ha fijado su mirada se desdibuja. Es entonces

1. *Mainichi (Kyoto)*, 29/9/1966.
2. *Mainichi (Kyoto)*, 13/10/1966.
3. *Mainichi (Kyoto)*, 13/10/1966.

cuando logra invertir la corriente de energía y el sujeto vuelve hacia su propio yo, hacia su conciencia. Esta experiencia de interiorización se llama experiencia de la "nada", del "vacío", de la "conciencia que no juzga" o del "abandono del propio yo". Se trata de una experiencia de vida que está más allá de la razón. Experiencia de vida que puede ser transmitida al ser plasmada a través de la sutil creatividad del artista. En el caso del jardín por medio de unos elementos naturales, en el caso de una composición abstracta gracias al color y la pincelada. En ambos casos su única función es incitar a despertar la mirada interior, invitando a la experiencia estética. Probablemente en esta profunda comunicación en torno a la belleza reside el magnetismo de este jardín, que a lo largo de los siglos ha cautivado la mirada de quien se ha acercado a él.

Ryōanji, a medio camino entre la pintura y la escultura, y desarrollado en el campo de la jardinería, suponía un reto y al tiempo una constatación de que las diferentes artes no eran compartimentos estancos, y que los materiales que el artista podía utilizar para expresarse podían ser de lo más diversos. Es más, se trataba de una obra con un contenido plenamente filosófico, una obra de meditación. Constituye un gran ejemplo de como la obra puede ser vehículo de comunión entre la realidad exterior palpable, y la realidad interior, de búsqueda a través de la intuición, dejando de lado el mundo de la razón, frecuentemente tan en contradicción con el mundo del arte, para comunicarse de corazón a corazón.

Miró sabía del zen porque en los años cincuenta y sesenta el pensamiento oriental que se conocía en Europa era mayoritariamente zen⁴. Además, el zen, vacío de toda carga histórica, de toda crítica, se presentó como novedad atrayente, una filosofía centrada en el hombre y en sus limitaciones, que intentaba profundizar en su interioridad a través del conocimiento emocional e intuitivo. Estos planteamientos filosóficos

llegados de Asia Oriental se extendieron entre muchos artistas. Y la gran novedad era que, unida a su filosofía, había un modo singular de expresión plástica totalmente coherente con su pensamiento que potenciaba el azar, la austeridad de recursos, la tosquedad, la energía, la capacidad de sugerencia...

Recordé entonces la serie *Azul*⁵ de Miró, realizada en 1961, antes de su primer viaje a Japón. Sobre cómo surgieron y creó estos grandes lienzos Miró decía que se había preparado como los arqueros japoneses: *Necesité un enorme esfuerzo, una gran tensión interior, para llegar a la desnudez deseada. La etapa preliminar era de orden intelectual... Fue algo así como la celebración de un rito religioso, sí, como entrar en religión. ¿Conoce la manera en que se preparan los arqueros japoneses para las competiciones? Comienzan por colocarse en cierto estado -espiración, aspiración, espiración- y eso es lo que yo hacía. Sabía que tenía todas las de perder. Una debilidad, un error y todo colapsaría.*

Empezaba dibujando al carbón, con gran precisión. (Suelo ponerme a trabajar por la mañana muy temprano). A primeras horas de la tarde, me limitaba a mirar lo que había dibujado. Durante el resto del día me preparaba interiormente. Y, finalmente, me ponía a pintar: primero el fondo, completamente azul, pero no se trataba de poner la pintura simplemente, como un pintor de paredes: todos los movimientos del pincel, de la muñeca, la respiración de la mano, también intervenían. Dar la última mano al fondo me ponía en situación para continuar con el resto. Ha sido un combate agotador. Después no he vuelto a pintar nada. Esas telas son la culminación de todos mis intentos anteriores⁶.

Miró había incorporado a su pintura una preparación interior, realizaba un trabajo de concentración, practica la anulación de sí mismo para convertirse en canal por el que fluyera esa energía interior, ese mundo trascendente, energía alimentada al tiempo por la realidad exterior en la que el artista se encuentra inmerso.

Pensando en esta preparación asimilada de los arqueros japoneses, recordé aquel retrato que en 1917 había hecho de su amigo *Henri Ricart*⁷. Sobre un fondo amarillo había coqueteado con el collage pegando sobre él un grabado japonés, uno de aquellos que a cientos podían comprarse en cualquier gran ciudad europea. Las formas de su amigo, también pintor, rebosaban de color fauvista constreñido por una marcada línea negra, tal y como sucedía en el grabado del fondo. La distancia recorrida en estos largos años era mucha. En aquellos inicios Miró estaba buscando en las corrientes de moda, que intentaban hacer nuevas propuestas al mundo en el que se hallaban insertas. El cubismo y el fauvismo fueron algunas de sus opciones. Sin embargo, aquella honradez de carácter que poseía le hizo no detenerse. Si entre los artistas podemos decir que hay cigarras y hormigas, Miró era hormiga. En sus cartas no cejaba de advertir a sus amigos que había que trabajar, trabajar duro para poder ir adelante, y advertía que las mayores dificultades que tenían los artistas españoles frente a los franceses resultaba positiva, pues se requería de los nuestros un mayor esfuerzo, y este redundaba en una mayor calidad de la obra.

Encerrado en el campo de Montroig contemplaba con ojos ávidos su entorno. Observaba y absorbía de su mundo cotidiano. El vuelo de una abeja, las espigas de trigo, los surcos de la tierra, las lagartijas, los árboles... Todo formaba parte de nuestro mundo y todo era digno de ser representado. *Huerto con asno* (1918) o *La casa de la palmera* (1918)⁸ son dos buenos ejemplos.

Comienza entonces en el pintor el deseo de una mayor simplificación, de una búsqueda de lo esencial de aquello representado, de lo que mejor caracteriza a cada uno de los elementos. Su obra *La masía* (1921-1922)⁹ constituye un eslabón, entre la plena figuración detallista de su etapa anterior, y el abismo de simplificación y signos que se va

4. WESTGEEST, Helen, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West*, Waanders BV, Uitgeverij, 1997

5. DUPIN, Jacques, *Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, fig. 336-341

6. Julio-Agosto de 1961 de *L'Œil*, pp.258-59. Tomado de *Juan Miró: Campo de Estrellas*, 1993, p.37 y 39.

7. DUPIN, J., *Miró*, op. cit., fig. 56

8. DUPIN, J., *Miró*, op. cit., figs. 63 y 65

9. *Ibidem*, fig. 74

a abrir ante él. *Tierra labrada* (1923-1924)¹⁰ con árboles que ven y oyen, lagartos con sombreros de payaso. La liebre, la gallina, el caracol, la yegua amamantando a su potrillo, son algunos de los divertidos personajes que pueblan ahora su campo de Montroig, o su *Carnaval de Arlequín* (1924-1925)¹¹. Pero antes de finalizar los años veinte va a alcanzar con su pintura un elevado grado de austeridad de recursos. Es un preciso lenguaje de signos que nos abre a una profunda dimensión simbólica. Un paso más y en 1925 nos topamos con fondos sutilmente trabajados, en diversos tonos de un azul que resulta enigmático por la profundidad conseguida, y donde Miró traza pocos y sencillos signos de un repertorio muy personal. El todo se expone como replegado sobre sí mismo, como indicando un centelleo de lo inconsciente. El artista consigue una serie de cuadros altamente poéticos: *La bañista* (1925)¹², *Cabeza de campesino catalán* (1925)¹³ o *La bailarina* (1925)¹⁴ son algunos de los mejores ejemplos.

Quizá su contacto con los surrealistas, en cuyo grupo no llegó a ingresar por más que éstos lo intentaron, retrasó la entrada de este proceso minimalista en su pintura. Aquellos personajes que, aun sin perder para Miró su conexión directa con lo real, tenían más afinidad con lo onírico o el subconsciente, y las formas biomórficas asociadas con el surrealismo se asientan en su pintura. Su interpretación de *Interior holandés I*¹⁵ de 1928 encarna perfectamente el nuevo estadio de sus creaciones.

En 1929-1930 Miró vive una profunda crisis artística. Una noche oscura que le lleva a asumir una anti-estética intencional. Quería según sus palabras "asesinar la pintura", aquella llena de afeites que había conseguido esconder los valores expresivos arcaicos. ¿Pensaría Miró que su pintura se estaba volviendo demasiado amable en un mundo que no lo era?, ¿se interrogaría el pintor

en esos momentos sobre cuál debería ser la función de su pintura?, ¿su razón de ser y la de su creación?

Jacques Dupin, crítico muy cercano a él, afirma que esa crisis personal es reflejo de una crisis universal que prolonga, repercute y hace más profundo el grito rebelde del movimiento dadaísta. Miró lleva a cabo una autocrítica de su modo de expresión, interrogándose sobre su valor y su justificación respecto a la vida. Su movimiento de rechazo es el movimiento de la pintura poniéndose a sí misma en tela de juicio. Se trata pues de una crítica interna. Rompe su línea, suprime su color, rechaza sus materiales. Desconfía de todo. Rechaza su facilidad para los juegos de color, su exuberancia, sus aciertos, sus arabescos. Privado del dibujo y del color se centra en la utilización del collage y en las construcciones con trozos de madera, conchas, clavos, tornillos, etc.

Esta especie de negación a lo conseguido, a lo alcanzado, dispuesto siempre a volver a empezar, será una tónica a lo largo de su carrera, que actúa a modo de decantación, de purificación de su obra, y por ende de él mismo. No se puede materializar un cambio en la obra si antes no se ha producido en su interior. Se produce entonces una regeneración en la expresión, permitiendo a Miró comenzar de nuevo sin condicionamientos previos, y sobre una base más amplia. Evita así el riesgo de que sus formas se transformen en complacencia o vana repetición, en puro narcisismo.

Comienza 1931 con unas obras dubitativas, de pequeño formato, que responden a los primeros claros que comienzan a abrirse tras la tormenta. Su nuevo estilo es más afirmado, más potente, y someterá ciertas espontáneas alegrías al riguroso control plástico, si bien el fin último del arte de Miró sigue siendo la poesía.

El pintor tiene ahora treinta y nueve años. Parece que esta crisis haya *marcado el*

fin de una época de vagabundeo espiritual y de entrega a la ensoñación y a la poesía en compañía de sus amigos surrealistas.¹⁶ A partir de ahora vivirá la mayor parte del año en España. Su realización estará presidida por un espíritu de austeridad que intenta mantener a raya el embrujo de su imaginación gráfica.

En 1935, organizó un viaje por Cataluña y Mallorca a su admirado Vassily Kandinsky, dándole todo tipo de consejos prácticos. De él diría que era el *gran Príncipe del espíritu*.¹⁷ No dice el gran maestro de la pintura, sino que destaca de este introductor del arte en los caminos de la abstracción su gran profundidad, la de quien hubiera ido más allá de la pintura.

En *Escargot, femme, fleur, étoile* (Caracol, mujer, flor, estrella)¹⁸, de 1934, nos damos cuenta que la austeridad de Miró no equivale en ocasiones a la existencia mínima de elementos, sino a la inexistencia de elementos superfluos.

Pero a este dominio y control de forma, línea, color, y poesía, le sobreviene un empuje expresionista que parece brotar de su lado más instintivo. Nada en su vida familiar y su entorno más próximo parece alterado como para provocar este estado anímico. Sin embargo, Miró es permeable a la atmósfera que envuelve el mundo en ese momento. Vive un temor confuso y deja escapar su grito. Aflora entonces lo monstruoso, lo grotesco, la metamorfosis del hombre que deviene animal y la barbarie en sus obras. Su espíritu fue sensible a esa marea subterránea que allora brutalmente con una guerra civil en España, y los horrores y holocaustos de la Segunda Guerra Mundial. Las primeras manifestaciones de esta época las calificó él mismo de *pinturas salvajes*. Curiosamente durante esta época Miró solo pinta sobre soportes duros (cartón, cobre, masonita), que sugieren la posibilidad de un ataque violento, que permiten la descarga física. Se mueve entre la metamorfosis de sus personajes, representa-

10. *Ibidem*, fig. 92

11. *Ibidem*, fig. 112

12. ERBEN, Walter, *Joan Miró 1893-1983. El hombre y su obra*, Colonia, Taschen, 1992, p.40

13. DUPIN, J., *Miró, op. cit.*, fig. 114

14. ERBEN, W., *Joan Miró...op. cit.*, p. 47

15. Hace la interpretación de la obra *El tañedor de laúd* de HendrickMartens/Sorgh. Amsterdam, Rijksmuseum. DUPIN, J., *Miró, op. cit.*, fig. 142

16. *Ibidem*, p.167

17. *Ibidem*, p. 179

18. *Ibidem*, fig. 197

dos con una gran minuciosidad técnica, y el modo de pintar rápido y violento, en el que no permite siquiera que las figuras adquieran forma. Su grito adquiere la expresión más intensa. *Hombre y mujer delante de un montón de excrementos* (1935)¹⁹ es un buen ejemplo de aquello que no puede ser por más tiempo sofocado.

En noviembre de 1936 Miró marcha a París. Exiliado el realismo brota de sus pinceles. Incluso regresa a pintar en la Academia Grande Chaumière, a ejercitarse entre los artistas jóvenes. Los cientos de dibujos que realizó allí ante el modelo, ilustran una aproximación entre la realidad observada y la realidad interior. Este realismo va a darnos alguno de los cuadros más reveladores del momento que vive Miró y que vive el mundo que le rodea: *Bodegón del zapato viejo* (1937) o *Mujer huyendo del incendio* (1939).²⁰

Ante el *Autorretrato I* (1937-1938)²¹, que cierra esta etapa de realismo trágico, Dupin nos sumerge en él diciendo: *El trazo, al principio realista, se calienta, se inflama, arde literalmente en su repetición; parece que el rostro no pueda expresar su verdad más que a través de ese entramado llameante del que emerge o, más bien, del que está constituido. No tardan en añadirse a las apariencias de llamas las formas precisas de las mismas; los astros se incendian y flamean en la carne, nacen estrellas; todas las peculiaridades del rostro están sometidas, para poder aparecer, a la fatalidad de un mundo astral o ígneo que responde al incendio cromático del Bodegón del zapato viejo. El incendio resuelve el conflicto agotador de la expresión metamórfica. Sin embargo, es preciso insistir en ello, el rostro no se muestra detrás de la cortina de llamas y de astros efervescentes, sino que se identifica con el fuego y, por confusión de sustancias, la carne arde con fuego interior y el fuego se hace carne para poder ser visible. Las llamas anudan y desanudan hasta el infinito la apariencia de un rostro para entregarnos el alma del pintor en lucha con su tormento.*

Ante este retrato Miró, posiblemente sin

saberlo, nos ofrece una hermosísima metáfora del artista, muy diferente de aquella que desplegara Picasso en las líneas de la *Suite Vollard*. Picasso se muestra como creador, hacedor, narrador de sus hazañas ante el espectador. Se coloca frente a la modelo y nos enseña cómo él crea supuestamente de la nada. A través de su retrato Miró nos comunica su experiencia y ve en el fuego un elemento con el que se identifica, y en el que reconoce el origen del mundo, pues la creación surge de soles yestrellas. Esta comunión de carne y fuego sobre la que Dupin nos hace reflexionar, vemos de nuevo que es esta lucha purificadora la que le va a llevar un paso más adelante en su camino, y que es precisamente ese fuego el único capaz de animar su creación.

Comienzan a salir de sus manos obras en las que percibimos que se está fraguando el que será su estilo de madurez. Un estilo basado en la restricción del color, en la mutación de las formas en signos, en los contrastes vigorosos, en una calculada distribución de elementos y en su potente sentido del ritmo. Sin embargo, este camino que recorre no es sencillamente una línea recta, hay confusiones que le obligan a retroceder, y terrores difíciles o peligrosos que atravesar.

En 1939 se traslada a un pequeño pueblo de la costa normanda llamado Varengeville. Con las puertas de la Segunda Guerra Mundial ya entreabiertas, y sin poder regresar a Montroig por estar la guerra civil española tan reciente, decide retirarse y vivir como un asceta lejos de París. De hecho en una entrevista a James Johnson Sweeney en 1948 le contaba cómo sintió deseos de escapar de todo lo que le rodeaba, de recogerse lejos del ruido y de la locura del hombre. Bach y Mozart se convirtieron en sus compañeros de viaje. La música, con todo el poder del arte, le ayuda a concentrarse por completo en su trabajo. Un autoimpuesto aislamiento de sus compañeros, que según él le trajo numerosas sugerencias para su creación.

Entra de lleno en su pintura un rasgo que

se ha dado en llamar la ley de la relación forma-color de la pintura de Miró. Según dicha ley cada interferencia de formas comporta una diferenciación en el color. Esto evidencia que todo el hecho pictórico ocurre en el mismo plano, dado que no hay nada delante o detrás de algo. Cuando las formas se encuentran surge la interferencia y se resuelve con un color distinto.

El cielo, la música y la noche son los protagonistas que le sugieren sus trazos y sus colores. Sus fondos vuelven a encontrar la profundidad emocional, y los colores, escasos pero intensos, serán sus estrellas en la noche. Sus figuras siguen siendo las mismas, pero el tormento del que procedían ha sido dominado por su voluntad de superación. El dominio espiritual se traduce fielmente en cambios en su escritura: ausencia completa de modelado, de tono local, de opacidad de formas, tendencia a interrelacionar las figuras.²² Surgen tras ello las primeras *Constelaciones*²³ en 1940. Huye de Francia ante el avance de las tropas alemanas, y ya en España da por concluida la serie en septiembre de 1941.

El pintor pasó una temporada en casa de su hermana en Vic, para después trasladarse a Palma de Mallorca, donde los acogió la familia de su esposa. Frente a estas obras nada hace imaginar el contexto de dolor, incertidumbre y sufrimiento en el que fueron creadas. Toma la firme decisión de, ante la impotencia frente a los acontecimientos, hacer lo mejor posible aquello para lo que posee ciertos dones, convencido de que la única armonía que subsiste y el único orden que prevalece, son los del interior de cada uno.

Multitud de estrellas, discos, triángulos opuestos como relojes de arena, de cuartos de luna, de líneas quebradas o serpenteantes recubren la superficie creando una especie de red en la que destacan simplicísimas figuras de humanos y pájaros. Es el cosmos.

En 1941 tiene lugar su primera exposición retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York, a raíz de la cual críticos

19. ERBEN, W., *Joan Miró... op. cit.*, p. 80

20. *Ibidem*, figs. 227 y 240.

21. *Ibidem*, fig. 244

22. DUPIN, J., *Miró, op. cit.*, p. 246

23. Se trata de una serie de 23 obras realizadas entre el 21 de enero de 1940 y el 12 de septiembre de 1941. *Ibidem*, figs. 274-278

e historiadores le sitúan a la cabeza de su generación, considerándolo entre los grandes del arte contemporáneo.

El éxito no lo ata a los logros conseguidos, de hecho en los años siguientes su producción es abundante, pero se limita a trabajos sobre papel en los que experimenta y establece un diálogo profundo con el material, al que no somete a su voluntad, sino del que espera sus sugerencias para arrancar su creación. Mujer, pájaro y estrellas son los protagonistas de excepción de sus obras. No es hasta 1944 que Miró vuelve a la pintura sobre tela. Se advierte entonces que esa vía ascética ha dado su fruto. Sus obras rezuman gran carga poética, facilidad, esencialidad en sus formas simplificadas, y esa palpación de sus fondos como una constante que le había caracterizado. Improvisa con mayor facilidad y desenvoltura.

En 1947 viaja por primera vez a Estados Unidos, a Nueva York, donde permanece ocho meses para crear una gran pintura mural para el restaurante del Terrace Plaza Hotel. Este viaje significó salir de su encierro, verse inmerso en el bullicio de una de las ciudades más vitales, y reencontrarse con numerosas amistades. Un año después, en 1948, viaja a París tras ocho años de ausencia.

Después de esta experiencia de un mural expuesto constantemente a la mirada del público, surge en él el deseo de llegar a un amplio público, y confiado en el poder del arte, ayudarle a vivir, encontrarse con él en las calles, o facilitando la adquisición de sus realizaciones a través de la creación de obra múltiple como el grabado o la litografía.

Miró, frente a lo conseguido se lanza de nuevo ante lo desconocido. Continúa el proceso de simplificación, e incluso prescinde del apoyo de sus personajes y sus signos, al tiempo que utiliza grandes formatos en los que sus fondos se expanden. El gesto cobra en estas obras el carácter de elemento unificador, la unidad de la obra se lo exige. El artista debe conseguir que esa energía depositada sobre el soporte circule, y lo haga

para llegar al espectador. *Pintura* (1953)²⁴ del National Museum of Western Art de Tokyo resulta una de las obras más simplificadas y vibrantes de estos años, que enlaza con la extremada sencillez de muchas de sus obras de los años sesenta.

Su sueño de tener un gran taller se cumple en 1956. Su amigo Josep-Lluís Sert diseña para él un espléndido lugar de trabajo. El traslado le invita a confrontarse con su pasado, con la obra realizada hasta entonces, a sacar y visitar las telas, los dibujos, los proyectos, los cuadernos... todo aquello acumulado con el paso del tiempo, y en muchos casos olvidado por la frágil memoria. Es el momento de enfrentarse de nuevo consigo mismo, de hacer balance y de rechazar las tentaciones de ajustarse al perfil estrecho que de Miró proporcionan las tarjetas postales y los libros de arte. Un viaje a Nueva York en 1959 le ayuda a ello, reconoce en declaraciones a Margit Rowell que la pintora joven norteamericana le había enseñado mucho, le había empujado a ir más allá de los límites²⁵. Quizá era un volver a tomar conciencia de ello, porque en realidad, el arte de Miró, casi siempre había estado más allá de los límites.

La producción de los años sesenta es abundantísima y de una gran potencia expresiva, desapareciendo en numerosos casos los signos y las líneas a los que nos tenía acostumbrados. Son los años en los que crea sus potentes y simplificados lienzos de *Azul* (1961), *Pinturas para un templo* (1962) o *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario* (1968)²⁶, y que encuentran continuidad en los años setenta en obras como *La esperanza de un condenado a muerte* (1974)²⁷.

Miró siguió pintando sobre tela hasta 1978, haciéndolo sin descanso, en comunión con esa naturaleza en la que él se sentía inmerso, de la que se sentía parte. Para Miró todo lo que le rodeaba estaba vivo, incluso los objetos, y no existía entre ellos jerarquía alguna. En la realidad de la naturaleza todo es infinitamente precioso y único, irrempla-

zable. Como un taoísta, sumergido en el azul de Mallorca, se sentía, sin más, un humilde elemento del universo²⁸.

Cuando ya no pudo pintar, Miró dibujaba para poder seguir creando, para poder seguir viviendo, para ser capaz de recorrer el final del camino.

¿Fue la creación un camino de perfección personal y artística para Miró? Qué contestar cuando fue el arte lo que le empujó a vivir su propia anulación, a negar lo ya aprendido y recomenzar purificado de todo lo que entorpece el alma y el pincel, cuando por el deber ser del arte renunció al camino fácil de un éxito seguro sobre lo ya alcanzado, cuando fue capaz de consumirse en el fuego interior para dar belleza, cuando la luz de un arte más potente brilló tras su noche oscura... ✦

MARÍA PILAR CABAÑAS

MORENO es profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid en el Departamento de Historia del Arte Contemporáneo. Acaba de publicar su último libro, *Joan Miró, el camino del arte* (Ediciones Encuentro, 2013).



24. *Ibidem*, fig. 314

25. ROWELL, Margit, "Bleu II, 1961, de Joan Miró", en *Cahiers du musée d'Art moderne*, París, 1984, p.58.

26. DUPIN, J., *Miró, op. cit.*, figs. 336-341 y 333-335.

27. *Ibidem*, figs. 342-344

28. Contó en su biblioteca con un ejemplar de la obra de Lao Tsé el *Libro del Tao* *Tao te ching* (siglo VI a.C.)