

LOS GRABADOS DE MIRÓ



© F. CATALÀ · ROCA

MIRÓ TRABAJANDO CON JOAN BARBARÀ. SONI BOTER, MALLORCA, 1979

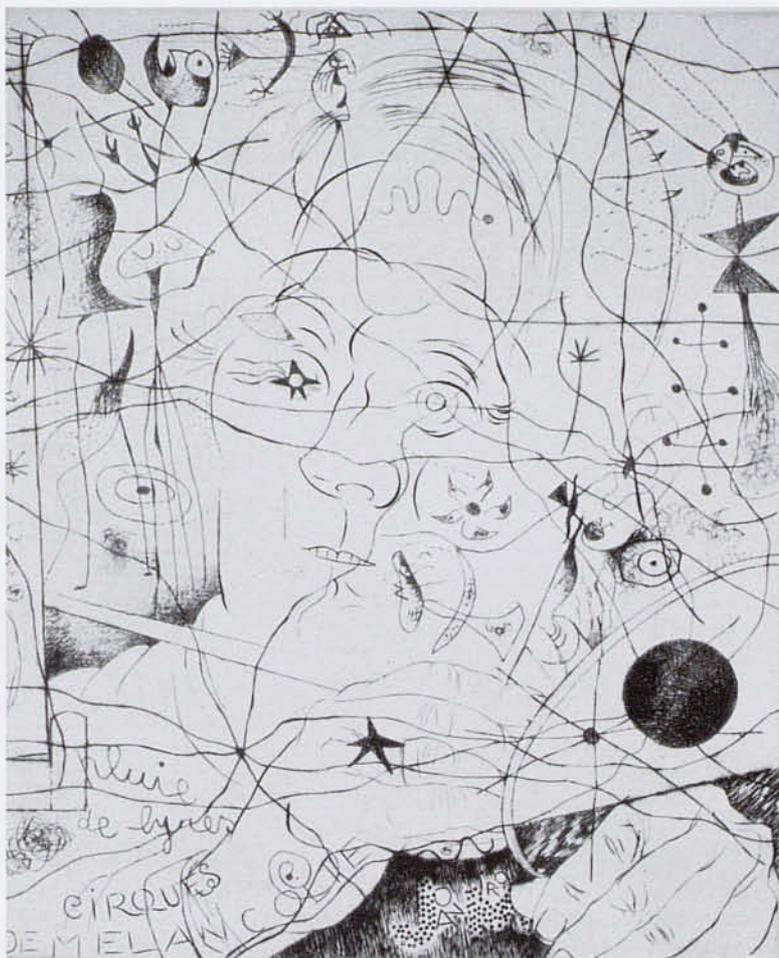
PARA MIRÓ, EL GRABADO ERA UNA TÉCNICA REGIDA POR LEYES PROPIAS, COMO LA PINTURA O LA ESCULTURA. DEL BURIL A LA PUNTA SECA, DEL AGUAFUERTE A LA AGUATINTA, DEL BARNIZ BLANDO A LA TALLA DULCE, EL ARTISTA LO EXPERIMENTÓ TODO A FONDO, INVENTANDO VARIANTES Y TÉCNICAS A MENUDO CONJUNTADAS, Y PASANDO DE LA FIGURACIÓN DE LOS AÑOS TREINTA A LA PLÁSTICA PURA.

MARIA LLUÏSA BORRÀS CRÍTICA DE ARTE

Un grabado puede tener toda la belleza y dignidad de un buen cuadro”, escribió Joan Miró. Y, en efecto, el grabado fue una vertiente importante y de considerable volumen en el conjunto de su arte; una técnica regida por leyes propias, exactamente como la pintura o la escultura. Cuando se puso a grabar, Miró había cumplido los treinta y siete años, y ya era un pintor reconocido, con un lenguaje muy personal. Fue como empezar de nuevo

y recorrer un largo camino entre el grabado al servicio de la figuración, y aquél que explora los pocos, pero suficientes recursos formales, con el fin de plasmar plásticamente las ideas renovadoras del arte de este siglo. Del buril a la punta seca, del aguafuerte a la aguatinta, del barniz blando a la talla dulce, el artista lo experimentó todo a fondo, inventando, además, variantes y técnicas a menudo conjuntadas, hasta pasar de la figuración de los años treinta a la

plástica pura. Del aguafuerte *Dafnis i Cloe* (1933), de técnica ciertamente depurada, al auge contundente de 1963, cuando realiza aguatinas como *Lluna i vent*, *Fons marí* o *L'ocell del paradís*; litografías en color, de gran dinamismo y fuerza plástica, a las que titula *Dansa* (danza nupcial, del fuego, bárbara); o bien combinaciones de aguafuerte y aguatinta en piezas tan destacables como *La cabellera de Berenice* o *L'ocell de foc*. En 1928, Miró había realizado



AUTORETRAT, 1938

ocho pochoirs para ilustrar el cuento de Lise Hirst *Il était une petite pie*. Seis años más tarde (1934), recuperará el procedimiento del pochoir para el número especial de la revista "D'ací i d'allà", y aun en el cartel *Aidez l'Espagne*. La obra gráfica es la aportación mironiana que mejor atestigua su lucha constante y encarnizada contra la facilidad. El dominio de la técnica, en lugar de acabar siendo rutinario, le abrió nuevos caminos de creación, como puede verse en ese largo período de treinta años, marcados en todo momento por la constante busca de métodos y procedimientos que hicieran posible una realización más rápida, satisfaciendo al mismo tiempo su deseo de espontaneidad y frescura. De este afán de búsqueda, existe un testimonio de excepción en la carta que Miró escribe, en 1968, al excelente maestro grabador Henri Goetz, inventor de la técnica denominada "al carborundo": "He pasado unos días en Saint Paul con Dutrou, y hemos hecho un ensayo del nue-

vo procedimiento que usted le enseñó. Los resultados son apasionantes y muy bellos. El artista puede expresarse con mayor riqueza y libertad, logrando una bella textura y una mayor fuerza de trazo. Si no tiene usted ningún inconveniente, quisiera servirme de su procedimiento".

Meses después le escribía de nuevo: "He estado trabajando estos últimos días con Dutrou en Saint Paul, y cada vez me doy más cuenta de la riqueza y de los nuevos horizontes que su procedimiento aporta al grabado. Nunca se habían obtenido materias de tanta potencia. Puedo expresarme con un sólo impulso del espíritu, sin ninguna traba y sin verme paralizado ni frenado por una técnica superada, y correr con ella el riesgo de deformar la libre expresión, la pureza y frescura del resultado final".

Los trabajos de oficial grabador y de estampador, fundamentales en el grabado, se convirtieron para Joan Miró en una excelente fuente de relaciones hu-

manas. Siempre se limitó a un grupo reducido de artesanos, en quienes confiaba, y trabajaba en un clima de profunda amistad; primero en París, en el taller de Louis Marcoussis y también, durante mucho tiempo, en los carismáticos talleres Lacourrière; posteriormente con Hayter, en Nueva York, donde alcanzó el mayor virtuosismo técnico. A partir de 1948, cuando Aimée Maeght, su marchante, se convierte en su principal editor, Miró produce gran cantidad de obra gráfica: hace litografías en París, en el taller de Murlot Frères, y a partir de 1964 en el taller Arte de Adrien Maeght, con Robert Dutrou y René Le Moigne. En Barcelona, trabajó primero con Enric Tormo (serie *Barcelona*), y a partir de 1968 con Jaume Soto, de los talleres de la Polígrafa. Durante los años setenta lo hizo también con José Torralba y Joan Barbarà.

Un aspecto que no debe olvidarse es la cualidad de obra múltiple que tiene el grabado, la posibilidad que ofrece al artista de obtener diversas obras origina-



GRAN PERSONATGE NEGRE, 1938



L'ANTITÊTE DE TZARA, 1947

les a partir de una sola plancha, lo que le sitúa al alcance de un mayor número de gente (incluso se le llama, no sin cierta demagogia, “el arte democrático”). Joan Miró también tenía en cuenta ese aspecto, pues como afirma a Goetz, “desde el punto de vista social y humano, el grabado –aunque se tire en un número limitado de ejemplares– puede tener una mayor irradiación que el cuadro, que siempre será pieza única, guardada religiosamente en el museo”. El pintor entró en el mundo del grabado de la mano de los poetas, ya que fue Tristan Tzara quien le presentó a Louis Marcoussis al proponerle que ilustrara su poema “L’arbre des voyageurs”. Corría el año 1930 y Miró hizo cuatro grabados de espíritu dadá, utilizando por primera vez la técnica litográfica. Eran también los años de la calle Blomet, cuando del taller de Masson, su vecino, entraban y salían Antonin Artaud, Paul Eluard, Max Jacob, Michel Leiris, Georges Limbour, André Malraux y, en general, todos los surrealistas. Poco después realiza los primeros aguafuertes para el poema “Enfances”, de Georges Hugnet, en el taller de Marcoussis. En 1933, por encargo de Yvon Zervos, director de Cahiers d’Art, hace el ya mencionado aguafuerte *Dafnis i Cloe*. Miró se dedica a fondo al grabado, y del mismo 1933 es *Au paradis des fantômes*, de Péret, *Sablrier couché* y *Casse-nuit* de Alice Paalen y colabora en el álbum titu-

lado, por Paul Eluard, *Solidarité*, que es un alegato contra los fascismos en el que intervienen también Kandinsky, Hayter, Masson, Picasso y Tanguy.

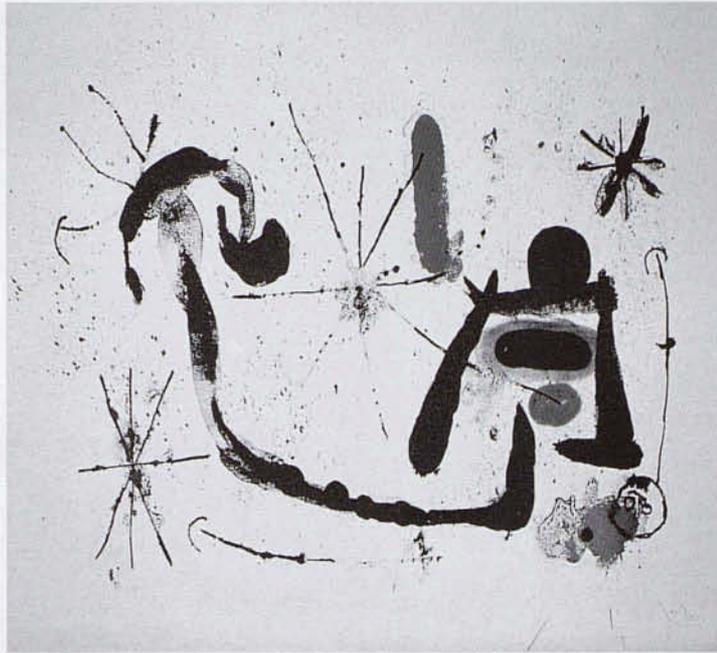
A finales de los años treinta se le considera ya uno de los colaboradores más significativos de los poetas, pues no puede decirse que se limite a ilustrar un determinado poema, sino que crea su clima, surrealista y saciado de mitos, revelador de impulsos profundos. En definitiva, en esos años Joan Miró formula una poética propia.

El período comprendido entre 1937 y 1938 será enormemente productivo, como si el grabado fuera el medio de expresión más adecuado para representar una atmósfera de angustia, de horror –el pánico de la guerra–, con una deformación de los cuerpos y las cosas; pero eso también lo hace en la pintura *Natura morta del sabotot*. Para crear esa atmósfera se sirve de la punta seca (*El desvetllament del gegant*, *La geganta*, o bien la bellísima *Sèrie negra i vermella*). De 1938 es *L'autoretrat*, último trabajo que realiza en el taller de Marcoussis, quien murió poco después. Miró cubre o transforma sus facciones en una especie de trama de llamas y estrellas, de pájaros y de sexos, de soles y de lunas, en un proceso de desintegración de su propio rostro y, quizá también, como una suerte de premonición de las constelaciones que hará posteriormente. De ese “Autoretrat” subsisten diversas

pruebas y versiones estampadas en todo tipo de papel, también en pergamino, e incluso hay una sobre tela. Al firmar la estampación escribe el nombre de Marcoussis junto al suyo, en reconocimiento al magisterio y la perfecta colaboración del amigo.

El negro aparece con toda la intensidad y consistencia en la serie *Barcelona*, e incita a Joan Miró a explorar profundamente, en otras litografías, las cualidades del negro como color. Así, en Mourlot Frères hace el impactante *Gran personatge negre* o el *Personatge sobre fons negre*. Después trabajará en las series de aguafuertes que hace con Lacourrière, en las que busca los efectos del negro que la “morsure directe” le permite obtener. Durante los años sesenta, encontramos una prueba más de su interés por el negro, color supremo, cuando emplea el procedimiento llamado “al carborundo”, que le proporciona Henri Goetz, como ya hemos indicado.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en 1947, cuando se halla en los Estados Unidos para realizar un mural de cerámica en un hotel de Cincinnati, encuentra de nuevo a Stanley William Hayter en Nueva York, y empieza en seguida a trabajar en su “Taller 17” de Harlem, donde experimenta texturas con todo tipo de barnices blandos, así como el grabado en color con más de una plancha, logrando aguafuertes de la máxima complejidad técnica. Los fondos son



DANSA NUPCIAL, 1963

borrosos y muy trabajados, para magnificar a los personajes que representan. Trabaja asiduamente en las ilustraciones de "L'Antitête" de Tzara, para lo cual, en busca de efectos de relieve, se vale de retales de cobre que dispone sobre la plancha.

De regreso a París, en 1948, mientras preparaba su exposición en la galería Maeght, presentado por Tristan Tzara, descubre en el taller Mourlot Frères los recursos de la litografía en color, que será la técnica predilecta de los años cuarenta, de manera que puede decirse que el lápiz litográfico se convierte para él en una herramienta tan útil como el pincel. Durante los años 1952 y 1953, Miró practica especialmente la "morsure directe", en una serie de aguafuertes estampados en el taller Lacourrière en ocho estados en negro, y en otros estados diferentes de color de una sola plancha. Miró dice que le complacen los contornos oscuros y gruesos de los márgenes, obtenidos a través de la "morsure directe".

Todos los que le conocimos de cerca, sabemos que Joan Miró tomaba notas en un bloc muy pequeño que llevaba siempre en el bolsillo superior de la americana, aunque se guardaba de dibujar en él cuando no estaba solo. Allí fijaba cualquier forma que le viniera a la mente. Después, en el taller, seleccionaba alguna y reflexionaba sobre ella, volviendo a dibujar rápidamente, en

cualquier pedazo de papel, innumerables esbozos a partir de aquel primer croquis. Finalmente, el apunte se convertía en una composición completa, que trasladaba a un papel de gran formato para fijarla en la memoria. Llegado el momento de atacar la plancha de cobre con el ácido, no necesitaba, sin embargo, mirar nada, aunque quería tener los papeles muy cerca "para no perder el contacto".

A pesar de que todo esto prueba que maduraba las ideas lentamente, cuando llegaba la hora de la verdad y se veía ante la plancha o la piedra, el trazo surgía libre y espontáneo, improvisado, de forma automática. Aunque hubiera seguido un plan muy preciso y quizás lento, al llegar el momento exclamaba, conteniendo un poco la respiración: "Som-hi" (¡adelante!). A partir de entonces todo parecía obra del impulso interno y del azar.

"Nada es mezquino ni hay hora adusta", escribía Salvat Papasseit poco después de haber solicitado a Joan Miró (que sólo le llevaba un año) un dibujo para la portada de su revista "Arc Voltaic" (*Arc Voltaic*, n.º 1, Barcelona, febrero 1918). Como si hiciera suyo el verso del poeta, años después diría el pintor: "En todas partes hay sol, una brizna de hierba, las espirales de la libélula".

Miró recordaba siempre con deleite a los chatarreros y la sorpresa que le producían las formas de los materiales de

desecho que iba descubriendo cuando, con Louis Marcoussis, recorría París en busca de planchas de cobre viejas. En los años cuarenta, el interés por los materiales no artísticos lo trasladaría a la pintura, enriqueciéndola con collages, para obtener una mayor expresividad y, al mismo tiempo, enfatizar las cualidades expresivas del "objet trouvé". Confesaba: "Soy un mendigo. Cuando camino siempre miro al suelo para no perderme ningún hallazgo". En Palma, todas las mañanas, descalzo, bordeaba el mar, agachándose a recoger de la arena cuanto llamaba su atención; al llegar al taller colocaba el hallazgo que las olas habían devuelto a la playa, en un lugar donde pudiera observarlo todo el día. Aunque Joan Miró siempre rehuía las conversaciones intelectuales, y a pesar de ser refractario a citar frases de sus lecturas, le oí mencionar que Juan de la Cruz había dicho que, para obtenerlo todo, no había que poseer nada. Un pensamiento ciertamente cercano al poema de Salvat Papasseit. Otro poeta, el japonés Takiguchi, un amigo al que Miró quería mucho, le acercó a la filosofía zen, que desde los días de la calle Blomet tanto le fascinaba. Después de visitar Japón, en 1966 se observa con claridad un cambio en su obra que, entroncando con la búsqueda del vacío de 1925, se abre a los grandes espacios que ponen de relieve la fuerza del signo, que hace de la nada su poética. ■