

JOAN MIRÓ Y LA ESCULTURA

IMMA JULIAN

«Rebelde como conviene
La línea toda tensión
Convexa clarividencia
Desde la forma que nace
Desde las manos que miran
Desde los ojos que piensan.»¹

Dada la inminencia del tercer aniversario de la muerte de Joan Miró me parece oportuno escribir unas notas, no sobre su pintura, sino sobre esas piezas que entroncaban y tenían su origen y razón de ser en el mundo del trabajo, de la tierra y de la cotidianidad; piezas a situar en un estrato a caballo entre la realidad y la poesía; entre el mundo del mito y el del sueño... de su escultura.

Hay una cita de Joan Miró que ha sido frecuentemente repetida y que el artista escribió en *Je rêve d'un grand atelier*, en 1938, en la cual expresaba el siguiente deseo:

«... Cuanto más trabajo, más ganas tengo de trabajar. Querría iniciarme en la escultura, en la cerámica, la obra gráfica, tener una prensa. Intentar el ir más allá de la pintura de caballete que desde mi punto de vista tiene finalidades mezquinas, y aproximarme por la pintura a las masas humanas en las cuales nunca dejo de pensar.»²

Estas frases publicadas en 1938, año en el que seguía imperante la obra de arte como algo sacralizado, pese a los ataques que él mismo había recibido por parte de los dadaístas y otros, son indicativas de hasta qué punto J. Miró estaba obsesionado con la idea de un arte de nuevo tipo a niveles diferentes.

En el invierno de 1928-29 se produce no sólo en el pensamiento de J. Miró sino también en su obra aquello que podríamos calificar de revuelta en contra del arte, una posición anti-arte que le hace desear el asesinato de la pintura. Una frase mironiana de aquella época fue: «La pintura ha estado en decadencia desde la edad de las cavernas».³ Esta reflexión le movió a realizar sus obras con nuevo tipo de técnicas y a iniciar sus *construcciones* en los inicios de la década de los treinta.

1. CHILLIDA, Eduardo: «Rebelde» (poema), *Cuadernos del Norte*, n.º 18, Oviedo, 1983, pág. 32.

2. MIRO, J.: *Je rêve d'un grand atelier, XXème Siècle*, vol. I, Paris, 1938

3. R. PENROSE: *Miró*, Ed. Daimon, Madrid, Barcelona, México, 1976. 1.ª Edic., Thames & Hudson, London 1970, (Traducción de Mercedes Gimeno), pág. 65.

Su deseo de «asesinar la pintura» lo llevaría a cabo de forma real en 1969, cuando destruyó la serie de pinturas que había realizado en las vidrieras del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona, vidrieras que había pintado con motivo de la exposición *Miró Altre*. Este asesinato mironiano a su propia obra hizo exclamar al crítico Jose M.^a Galván lo siguiente:

«El espectáculo de ver a Joan Miró destruir la obra de arte que él mismo había creado con sus propias manos no me gustaría volver a verlo nunca más... Yo tuve un breve escalofrío emocional. Volví la espalda y volví al interior del edificio. Ya estaba bien... Yo protesto.»⁴

Joan Miró, a lo largo de su dilatada vida, ha logrado hacer realidad su sueño de los años treinta, y puede afirmarse que es un artista que ha practicado todas las técnicas artísticas con un espíritu de contestación, de aventura... innovando a cada momento en esta búsqueda constante y apasionada que le caracterizó, así como defendiendo, desde su posición, la libertad en el más amplio sentido de la palabra. Ha practicado la cerámica con sus amigos los Artigas, así como el grabado, la litografía y la escultura. Y todo ello lo ha llevado a cabo dejando bien clara su huella, su sello personal fuera cual fuere la técnica escogida.

JOAN MIRÓ Y EL HACER ESCULTÓRICO

La afición de Joan Miró por la práctica escultórica tiene (sin lugar a duda) su punto lejano de partida hacia el año 1912, cuando ingresa en la escuela dirigida por Francesc d'A. Galí, que obligaba a sus alumnos a dibujar y pintar de memoria los objetos. Para ello, les tapaba los ojos y les exigía que fuesen las manos las que aprehendiesen las formas, los volúmenes en definitiva. En una entrevista concedida a Dean Swanson, Joan Miró respondió a una de las preguntas:

«Yo me intereso por la escultura desde la edad de diecinueve años. Era un joven estudiante en la Escuela de Arte de Barcelona. Francesc d'A. Galí era un maestro excelente que me hacía practicar un ejercicio para aprehender las formas... Mi gusto por la escultura se remonta a aquella época y fue posteriormente estimulado cuando realicé cerámicas con Llorens Artigas. Hacer escultura es una actividad realmente apasionante para mí.»⁵

Pese a este aprendizaje sus primeras obras las realizará bajo el signo y el mandato de la pintura, y será bajo esa práctica que su nombre tendrá fama y reconocimiento universal.⁶

4. MORENO GALVAN, J.M.: «Miró autodestructor... Yo protesto», *Triunfo*, junio, 1969.

5. SWANSON, D.: «Extraits d'une interview avec Joan Miró» Catálogo AA.VV. *Sculptures de Miró. Céramiques de Miró et de Llorens Artigas*, Fondation Maeght, Saint Paul de Vence, 1973, pág. 29.

6. Sobre él he seleccionado la bibliografía siguiente:

A) ZERVOS, Ch: «L'œuvre de Joan Miró de 1917 a 1933», *Cahiers d'Art*, vol. 9, núm. 1-4, Paris 1934. B) SWEENEY, J. J.: *Joan Miró*. The Museum of Modern Art, New York, 1941. C) DUPIN, J.: *Joan Miró: la vie et l'œuvre*, Ed. Flammarion, Paris, 1961. D) CIRICI, A.: *Miró Ilegit*, Ed. 62, Barcelona 1971. E) ROWELL, M.: *Miró*, Abrams, New York, 1971. F) KRAUSS, R., ROWELL, R.: *Miró. Magnetic Fields*, The Salo-

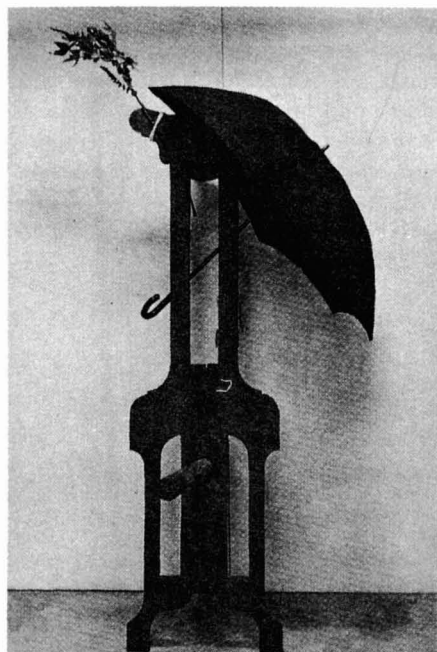


Figura 1. *Personaje*, 1931. Fundación Miró. Barcelona. Construcción. Altura 183 cm. Reconstrucción del original. Bibliografía: Jouffroy, A. y Teixidor, J.: *Miró. Sculptures*. Maeght Ed., Paris, 1973, pág. 10.

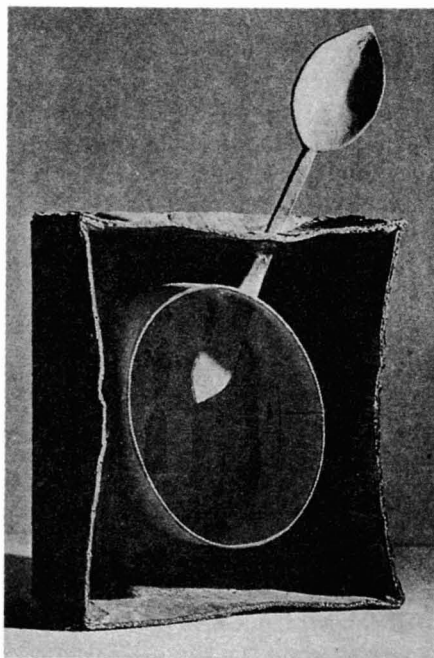


Figura 2. Joan Miró. *Reloj de viento*, 1967. Fundació Miró, Barcelona. Escultura en bronce. 49 x 30 x 16 cm. Bibliografía: Jouffroy, A. Teixidor, J.: *Miró Sculptures*. Maeght Ed., Paris, 1973, pág. 28.

Toda la obra mironiana tiende a poner de manifiesto, y por los medios más sencillos, que el arte no es nada en sí mismo y que su función es la de poner de relieve la idea de la libertad relacionada con la sociedad. Para Joan Miró la libertad se basa en la transgresión de los tabús de tipo social y de las comedias humanas. En opinión de P. Schneider, Miró no ha dejado nunca

«de saltar en el vacío y de demostrar que el riesgo, el desafío es lo que puede hacer de cada uno de nosotros un rey.»⁷

En relación a la obra de J. Miró creo que puede hablarse de técnicas y connotaciones de carácter dadaísta, pero sin estar imbuido del espíritu nihilista que se atribuye a los seguidores de Dada, ya que, si hay algo que pueda caracterizar de

mon R. Guggenheim Museum, New York, 1972. G) AA.VV.: *Miró*, Liljevalchs Konsthall, Estocolmo, 1972. H) JOUFFROY, A., TEIXIDOR, J.: *Miró Sculptures*, Maeght Ed. Paris, 1973. I) CIRICI, A.: *Miró-Mirall*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1977. J) RAILLARD, G.: *Conversaciones con Joan Miró*, Granica ed, Barcelona, 1977.

7. SCHNEIDER, P.: *Dialogues du Louvre*, Éd. Denoël, Paris, 1972, pp. 114-115.

forma perfecta a este artista y a su producción es su afección y su cuidadosa observación de la vida, de la gente, de los objetos... En esta línea Miró no ha dejado nunca de reprochar, en un sentido muy amplio, a sus compañeros artistas el que no sepan pasear y mirar. Para él tiene la misma importancia una pared, un cubo, una estatuilla caldea, un *graffitti* obscuro... Todo tiene, para él, el valor del signo, de un signo vital por encima de todo, y creo que es en este hecho en el que reside su secreto. Pierre Schneider recogió una anécdota que a su vez recogió A. Jouffroy, en la que se relata el hecho de que estando juntos ante la famosa *Piedad de Avignon* en el Museo del Louvre, Miró hizo el siguiente comentario:

«Es serio esto, ¡ehh!!»⁸

Ante una afirmación de ese calibre uno se pregunta si lo decía en sentido irónico... crítico... Creo que única y exclusivamente podría contestar el propio Miró.

EL TRABAJO ESCULTÓRICO

La labor en el campo concreto de la escultura es una gran aventura que se realiza bajo unos parámetros opuestos por completo a los utilizados en el campo pictórico, en el que el contacto con la realidad se establece a partir de un lenguaje muy elaborado. En pintura las imágenes se interiorizan y posteriormente se proyectan en la tela a través de una analogía con la realidad. Para su obra escultórica Miró parte de una realidad y en más de una ocasión este tipo de obra está realizada con objetos encontrados que él transforma bien lírica, bien irónicamente, en otra figuración. Su estudio tenía la apariencia muy similar a la de un almacén de un vendedor ambulante, un depósito de cosas o un local de aduanas... Objetos, objetos, objetos... entre los que hacía una elección para ensamblar pieza a pieza la futura escultura. Esos objetos encontrados contienen en sí una historia, una fuerza, una energía... Miró intenta con su hacer liberar su fuerza y poner de relieve una relación que a veces será coherente, en otras no... En realidad se trata de un juego, de una aventura, de una improvisación. En cierta ocasión el escultor Brancuși dijo la frase siguiente: «Cuando dejas de ser niño, mueres...».⁹ Esta frase pudiera muy bien adaptarse a Joan Miró que buscaba frente a la creciente industrialización en campos diversos el volver a lo auténtico, a lo popular, a lo elemental con un respeto infinito.

En Joan Miró no había normas preestablecidas a la hora de ponerse a trabajar; todo era libre y cargado de un cierto aire de ludismo e improvisación. El azar (principio dadaísta inventado por otro artista libre y poético como Hans Arp) jugaba un papel importante. Él se paseaba, miraba, escogía... los objetos, siempre los objetos podían ser útiles para una o para varias esculturas.¹⁰ Con su obra escultórica pudiera decirse que se asiste a un encadenar proposiciones en un discurso dotado de gran precisión, a partir de una intuición. En este tipo de realizaciones no hizo

8. JOUFFROY, P.: «Le coin de la nappe» en *Miró sculptures*, Maeght Ed., París, 1973. Pág. 61.

9. TEIXIDOR, J.: «Miró sculpteur» en *Miró Sculptures*, Maeght Ed., París, 1973, pág. 126.

10. SWANSON, D.: *Op. Cit.*, pp. 29-31.



Figura 3 Joan Miró *Chica evadiéndose*. Fundación Miró, Barcelona. Bronce pintado. 135 x 60 x 35 cm. Bibliografía: Sweeney, J.J.: *Joan Miró*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1970, il. n.º 229; Tapié, M.: *Joan Miró*, Hachette-Fabbri, París, 970, il. 164; Jouffroy, A. y Teixidor, J.: *Miró. Sculptures*, Maeght Ed., París, 1973, pág. 85.



Figura 4. Joan Miró. *Proyecto de esculturas monumentales para el conjunto urbanístico de la «Defense»*, París, 1975. Fundación Miró, Barcelona. Resina sintética pintada, 305 y 270 cm de altura (estas medidas representan una cuarta parte de la medida definitiva).

nunca dibujos previos, como sucedía con las pictóricas, llegando a ensamblar y montar obras que en más de un momento parecen desafiar las leyes de estabilidad y comprensión establecidas.

Ahora bien, ¿cómo trabaja Joan Miró? Primero y antes de nada existen los objetos diseminados, acumulados en su estudio. Objetos que él escoge de la *naturaleza*: piedras pulidas o no, ramas, troncos, hojas, cactus, almendras...; objetos *fabricados* como utensilios del campo laboral (la horca, por ejemplo), de la vida cotidiana, objetos de cocina, teléfonos, zapatos, cajas de conserva, muñecas... Tanto los objetos tomados de la naturaleza como los otros que son por su propia naturaleza su *antí-tesis*, pueden llegar a tener en común el signo de lo cotidiano, de lo sencillo, de lo artesanal. En este sentido soy de la opinión de relacionar sus obras con las del alemán Kurt Schwitters y con la del americano Robert Rauschenberg, pese a las diferencias que evidentemente existen entre ellos.

Los objetos son trabajados con vigor a fin de obtener la escultura que ha *idea*do mental e intuitivamente. En su proceso, como ya se ha dicho anteriormente, juega un papel importante el azar. En este tipo de realizaciones le interesaban: las superficies volumétricas y las planas, así como las tensiones que pueden generar

una serie de contradicciones. Le gustaba que las superficies fueran pulidas, satinadas y que pudiesen ser tocadas en unas piezas; en otras, se buscaba por encima de cualquier otra cosa la provocación, el despertar la imaginación visual.

A veces, una vez acabada la pieza, ésta se veía modificada gracias a sus personales dibujos-*graffitti*. Incisiones que son a mi entender de gran importancia y que dejan de forma clara su sello como si de una firma se tratara... ¿No era su propia firma un dibujo?

El lenguaje de Miró en las obras escultóricas es anti-aristocrático y popular, y es justamente en este tipo de realizaciones en las que se hace más patente su relación con el mundo poético, ya que con ellas demuestra que la poesía se puede hacer con todo y para todos y que no hay, en definitiva, materiales u objetos vulgares. Joan Prats, su gran amigo, diría en cierta ocasión: «Yo cojo una piedra y es una piedra; la coge Miró y es un Miró.»¹¹ En el universo mironiano todo es válido para la creación, no existiendo frontera alguna entre la vida cotidiana y la imaginación. Como posteriormente hizo Antoni Tàpies con sus *objetos*, no nos son propuestos paraísos imaginativos sino relaciones directas con la realidad y el mundo del trabajo sin mixtificaciones.

Debe reiterarse de nuevo su forma de trabajar en el campo de la escultura. Famosos son sus cuadernos de dibujo preparatorios para cuadros que celosamente guarda y conserva la Fundación Miró de Barcelona; el interesado por su hacer escultórico no encontrará ni un solo dibujo relativo a esta práctica ya que Miró partía de los objetos que unía de forma directa.

PERÍODOS ESCULTÓRICOS EN LA OBRA DE JOAN MIRÓ

El gran momento escultórico de este artista debe situarse en la década de los sesenta, concretamente en el período 1966-1971, en el que lleva a cabo una serie de broncees que otorgan a su obra una nueva dimensión.

Antes y después de este momento se puede establecer la siguiente clasificación:

- 1) Período de las *Construcciones*. Años treinta.
- 2) Período comprendido entre 1942-1960.
- 3) Los años comprendidos entre 1960-1982.

1) Construcciones

El título corresponde al dado a una serie que fue expuesta en diciembre de 1931 en la galería Pierre de París. Las *construcciones* son composiciones en las que el artista juega con el relieve de los objetos y con las tres dimensiones, con la característica de que son obras carentes de volumen y tensión. En realidad son un ensamblaje de objetos con clara intencionalidad sarcástica y humorística que en más de un ocasión fueron realizados con materiales efímeros.

Son unas obras a situar en las antípodas de los «Ready-made» duchampianos,

11. RAILLARD, G.: *Conversaciones con Miró*, Granica Ed. Barcelona, 1978, (1.ª ed. francesa en 1977), pág. 185.

pese a ser una parodia secreta, un juego intelectual cargado de poesía y que sin duda alguna ha influido posteriormente en la obra objetual de un Antoni Tàpies y de un Albert Ràfols-Casamada; obras que necesariamente se han de relacionar con las de un Hans Arp, Pablo Picasso...

Como obras características de este momento pueden citarse entre otras: *Hombre y mujer* de 1931. Ensamblaje de madera y cadena y clavos con las figuras pintadas de forma simbólica. *Objeto poético* de 1936. Ensamblaje con un loro disecado, madera, media de seda, zapato de papel, sombrero, pescado de celuloide, pelota de corcho.

Obras que son un claro precedente de procedimientos que serían seguidos por los neo-dadaístas y artistas pop. Este hecho no deja de tener su curiosidad, ya que sin duda alguna la primera obra pop a considerar en el arte del siglo XX debiera ser la de su gran amigo Sandy Calder, una obra de 1920 en la cual había una lata de tomate real con la marca, etc., tal y como a «posteriori» harían Andy Warhol con las latas de sopa Campbell... y Robert Rauschenberg con las latas de cerveza y botellas de Coca-Cola.

Las obras realizadas en esta época parecen responder plenamente a su momento de crisis en relación al hacer pictórico y a su postura de «Asesinato de ...».

2) Período 1942-1960

Es ésta la época en que inicia su producción de cerámicas con su gran amigo Artigas (amigo desde los años de estudiante y que en 1923 le prestaría su famoso estudio de la rue Blomet en París).

En esos años empieza a realizar esculturas fundidas en bronce que a nivel formal parecen cerámicas, y será en estos tiempos cuando aparecen los temas de las cabezas, los pájaros y el que puede considerarse como su gran tema: la mujer.

La mujer es siempre opulenta, maciza, maternal... semejante a las venus primitivas, a las diosas arcaicas de la fertilidad y a las cerámicas pre-colombinas. En la forma de tratarlas hay ironía, abarrocamiento, exageraciones grotescas... en otras dominan las formas contenidas con aperturas y concavidades a la manera de un Henry Moore. Mujeres que hacen reflexionar en relación a las pintadas por artistas como Pablo Picasso, Willem de Kooning y Antonio Saura.

Otro tema importante en la obra de J. Miró es el sexual, que a veces parece tratado lúdicamente, pese al gran respeto que el artista manifiesta por él. Con su manera de tratarlo nos hace volver al principio, a lo elemental, al origen de la vida. Es éste un tema que ha pasado una larga serie de peripecias..., tabú en la Edad Media, tratado con subterfugios en otras épocas..., y dada la estructuración de la sociedad, el desnudo más mostrado y representado ha sido siempre el de la mujer. Mujer-sexo que para Miró es la vida, y sin duda la imagen e idea de la diosa-madre se halla en el origen de todo. A Georges Raillard le contestaba a una de sus preguntas:

«Las de Picasso tal vez son las más eróticas. Cuando yo hago un gran sexo de mujer es como una diosa, como el nacimiento de la humanidad.»¹²

12. *Ibid.*, pág. 217.

En el año 1954 hará siete proyectos de monumentos en los que la fantasía juega un papel importante, y que podrían situarse en la misma línea contestataria que sus obras de la década de los treinta.

3) Período 1960-1982

Los motivos de sus obras en este período siguen siendo los mismos: mujer, cabeza, pájaro, personajes... y las obras estarán realizadas principalmente en bronce. ¿Por qué el bronce? Es un material al que la historia ha dado carta de nobleza ya que en él se han realizado estatuas ecuestres, cañones, campanas... y estas obras con el paso del tiempo han adquirido la cualidad de la solemnidad. A este hecho habría que añadir la durabilidad del material, ya que como escribió Alain Jouffroy:

«La horca de madera, la casa, son destructibles. El bronce en principio no lo es, salvo en caso de guerra nuclear.»¹³

Pese a trabajar con este digno y duradero material, Miró no renuncia a la idea de lo efímero como punto de partida dados los objetos-base de su obra, así como tampoco pierde la idea de la metamorfosis vía la manipulación y construcción que lleva a cabo transformando los objetos en esculturas por medio del ensamblaje. ¿*Collage* volumétrico y objetual? Al fundir sus cajas, cestas, grifos, etc., les confiere una perennidad que de otro modo no tendrían en modo alguno estos objetos cotidianos. En cierta manera está desacralizando el sentir artístico tal y como había hecho André Breton al poner un anuncio de lámparas «Mazda» para su novela *Nadja*.

Sus bronceos, sus materias-objeto, fueron presentados en un primer momento monocromos, pasando en una etapa posterior a pintar sus obras con vivos colores. También realizó sobre ellos sus personales grafías cuando la pieza se encontraba en el estadio de la cera (entre el modelo en yeso y la fundición), trabajando la cera con instrumentos ocasionales como pueden ser las llaves, hierros, la propia mano... Técnicas usadas en el campo pictórico por los artistas que se movían alrededor del *Informalismo*, como Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies...

Entre los años 1969-1972 realizó una serie de *Bajorrelieves* con el procedimiento conocido como «fuente de arena», con el cual se evitan los pasos intermedios necesarios en el sistema de la «cera perdida». Estas obras tienen gracias a sus grafismos el lenguaje típico mironiano, mientras que por su carácter matérico están muy próximas a la obra de A. Tàpies.

En los últimos años trabajó con materiales nuevos como la resina sintética en las *esculturas monumentales* destinadas al barrio de la Défense de París (los proyectos se hallan en la *Fundació Miró* de Barcelona), y con cemento repicado y recubierto de trozos de cerámica (al modo modernista) la polémica y discutida escultura *Dona i ocell*, colocada en la no menos polémica plaza del Escorxador en Barcelona. Escultura que se llevó a cabo entre 1981-1982 en colaboración con Gady Artigas.

13. JOUFFROY, A.: *Op. cit.*, pág. 25.

De este largo período destacaría *Reloj de viento*, de 1967, que si bien es una de sus piezas más humildes a nivel material debe considerarse como una de las más ambiciosas a nivel conceptual. En ella, una gran cuchara atraviesa oblicuamente una caja de cartón (era de la sombrerería Joan Prats). La cuchara viene a ser la aguja de ese eólico reloj. Es una obra de título poético pleno de sugerencias en relación a posibles interpretaciones.

Otra escultura, *La Horca* de 1967, tiene como base ese instrumento de trabajo en el campo. Está fundida en bronce y pintada. Con su acción, J. Miró ha transformado un objeto perecedero en eterno; un objeto muy relacionado con el trabajo manual y con el pueblo de Cataluña.

En el conjunto, *Señor y señora* de 1969, toma como objetos dos taburetes sobre los cuales coloca un huevo en uno, un ladrillo en el otro, utilizando la técnica de montaje que ya había ensayado con sus *construcciones* de los años treinta. Según el propio artista:

«Encontré esos dos taburetes en el patio. Los hice fundir en el bronce, puse aquel huevo y grabé aquello. Son dos personajes para estar juntos.»¹⁴

En 1966 hizo el *Pájaro lunar* en bronce y monócromo, que en opinión de David Sylvester viene a ser como un símbolo de dominio, de orgullo..., y que es hostil, arrogante y libidinoso. Es un extraño animal cargado de ambigüedad, ya que puede ser una mujer-madre o un hombre erecto. Es una obra cargada de sugestión, ya que no sólo sugiere identidades sino que también evoca acciones. En 1968 realizará el *Pájaro solar* en mármol de Carrara, que según Sylvester¹⁵ tiene la propiedad de cambiar de identidad según el lado por el que se le mire, (elefante, barco, caballo, tapir, velomotor, hombre nadando...). Pero también según él mismo tratadista «... un par de cuernos y esto de forma fálica. En realidad, el *Pájaro solar* podría pasar por ser el prototipo del tercer sexo que nuestra civilización parece desear descubrir.»¹⁶

Tiene también bronce pintados llenos de ironía y próximos al Pop-Art, realizados entre 1967-68, como *Dona i Ocell*, de 1967, que tiene como objetos-base un tricornio de guardia civil, un taburete, una piedra... *Noia evadint-se* de 1968: un grifo, un maniquí de plástico, platos...

Las esculturas de Joan Miró pese a su conexión con el mundo de los objetos cotidianos no dan como resultado monstruos, elementos bestiales, etc., personajes concretizados al máximo...; pudiera afirmarse que son seres de nuevo tipo que no pertenecen ni forman parte de especie alguna.

En general su obra de este tipo se adscribe a la corriente surrealista pero no puede dejarse de lado el hecho de que Joan Miró no es un sectario ligado a la letra y a la teoría. En mi opinión su obra puede relacionarse efectivamente con el surrealismo, y sobre todo con la fuente de la que bebió ese movimiento, el dadaísmo.

14. RAILLARD, G.: *Op. cit.*, pág. 136.

15. SYLVESTER, D.: «L'oiseau lunaire et l'oiseau solaire» en el catálogo *Cerámiques de Miró et Llorens Artigas*, Fondation Maeght, 1973, pp. 33-34.

16. *Ibid.*

Tampoco puede dejarse de lado su relación próxima-lejana con el movimiento como el Pop-Art e incluso a nivel técnico con el informalismo.

La pintura se ha transformado con él en historia, leyenda, universo... desarrollándose a través del espacio. La escultura ha venido a ser como una fijación solitaria, silenciosa e imperiosa de los personajes que recrea en la historia.

Immaculada Julian
Professora del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)