



Joan Miró por F. Catalá-Roca



Joan Miró

της Μαγιάρκα
χαρακτικά και σχέδια



Miró της Μαγιάρκα, χαρακτικά και σχέδια



LLL institut ramon llull
Καταλανική γλώσσα και κουλτούρα

Υποστηρικτής
IBERIA



Ο Μιρό της Μαγιόρκα

Χαρακτικά και σχέδια



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ταυτότητα	6
Ευχαριστίες	9
Εισαγωγικό κείμενο του Διευθυντή του Ινστιτούτου Θερβάντες	10
Εισαγωγικό κείμενο του Πρέσβειως της Ισπανίας	11
Ο «Μιρό της Μαγιόρκα» ταξιδεύει του Μάρτιου Ελευθεριάδη	12
Joan Miró, μια σύντομη βιογραφία της Maria Luisa Lax Cacho	14
Φωτογραφίες του Μιρό στη Μαγιόρκα	32
«Δουλεύω όπως ένας κηπουρός» του Yvon Taillandier	36
Η κληρονομιά του Joan Miró στη Μαγιόρκα: Γένεση και στόχοι της Magdalena Aguiló Victory	42
Joan Miró: Η αξιοπρέπεια του Joan Punyet Miró	45
Joan Miró: Το ύστατο έργο του Emili Fernández Miró	64
Ο Joan Miró και η Μαγιόρκα της Maria Luisa Lax Cacho	72
Τα έργα της έκθεσης <i>Ubu aux Baléares [Υμπύ εν Βαλεαρίδαις]</i> <i>Le Lézard aux plumes d'or [Η Σάυρα με τα χρυσά πούπουλα]</i> Μακέτες για τη σειρά <i>Gaudí</i>	100 100 111 111

Ο Ρ Γ Α Ν Ω Τ Ε Σ

INSTITUTO CERVANTES

MADRID

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Carmen Caffarel Serra

ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Carmen Pérez-Fragero Rodríguez de Tembleque

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ

Rufino Sánchez García

ΥΠΟΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ

Itzaki Abad Leguina

ΤΜΗΜΑΤΑΡΧΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ

Ernesto Pérez Zúñiga

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΤΟΜΕΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

María José Magaña Clemente

ΑΘΗΝΑ (ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 23, ΑΘΗΝΑ 105 57)

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Eusebi Ayensa Prat

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ

Νάννα Παπανικολάου

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ

Βαρβάρα Παπαδοπούλου

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΤΥΠΟΥ

Κώστας Χαντζόπουλος

ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Ζωή Οικονόμου

UNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA
ΔΡΥΜΑ PILAR ΚΑΙ JOAN MIRÓ ΣΤΗ ΜΑΓΙΟΡΚΑ]

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Aina Calvo i Sastre

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ Δ.Σ

Nanada Ramon Tous

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Magdalena Aguiló Victory

ΤΕΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΩΝ – Α.Π.Θ.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Αναστάσιος Μάνθος (Πρύτανης Α.Π.Θ.)

ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ

Χρύσανθος Ζαμπουλής

ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Αλεξάνδρα Γουλάκη – Βουτυρά

ΤΑΜΙΑΣ

Κωνσταντίνος - Διονύσιος Μπουζίκης

ΜΕΛΗ

Λιλικά Ζέρβα, Μιχαήλ Τιβέριος, Βικτωρία Δούκα

Ε Κ Θ Ε Σ Η

Ο Μιρό της Μαγιόρκα, χαρακτηριστικά και σχέδια 19/02 - 30/05 . 2010

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΘΕΣΗΣ & ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ

Μάριος Ελευθεριάδης

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

María Luisa Lax Cacho

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

María Luisa Lax Cacho, María Antonia Artigues Cabrer, Enric Juncosa Darder

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ

Esther Molina Costa, Pere Manel Mulet i Ferrer, Jessica Sabater García και Javier Costa Martín.

ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Νάννα Παπανικολάου

ΓΡΑΦΕΙΟ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ

Βαρβάρα Παπαδοπούλου

ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΥΠΟΥ

Κώστας Χαντζόπουλος

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Ντίνα Καρατζά – IRLAD

ΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Move Art, Θεόδωρος Γκίνης, Diego Mendonca

ΑΠΟΓΡΑΦΗ

María Antonia Artigues Cabrer

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ

Enric Juncosa Darder

ΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Move Art, Θεόδωρος Γκίνης, Diego Mendonca

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Λούλα Εγγλεζάκη

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Adrián Bautista Gascón, Eva Giráldez Abriá, Ευγενία Νιτάσιου

ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Move Art, SIT Transport

ΑΕΡΟΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ

IBERIA

ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑ ΕΡΓΩΝ

Xicardandana

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΕΡΓΩΝ

SERBROK

ΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΛΗΣ

Νάννα Παπανικολάου

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ

Patrick Olivin / Studio

ΚΕΙΜΕΝΑ

Margdalena Aguiló Victory, María Luisa Lax Cacho, Yvon Taillandier, Emili Fernández Miró, Joan Punyet Miró, Μάριος Ελευθεριάδης

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Μαρία Σταματοπούλου, Κωνσταντίνος Χαντζόπουλος, Esperanza Vivancos, Translation Act, Νάννα Παπανικολάου

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Technograph – Αθήνα.

ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΝΤΙΤΥΠΩΝ

1.000

ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ

Αθήνα, Φεβρουάριος 2010

ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

© της έκδοσης: Instituto Cervantes

© των κειμένων: οι συγγραφείς

© των μεταφράσεων: Instituto Cervantes

© των φωτογραφιών του Μιρό: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

© των φωτογραφιών των έργων: ADAGR 2010 – Παρίσι

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

INSTITUT RAMON LLULL

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Josep Bargalló

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΕΣ

Neus Fornells

Fanny Tur

ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΥ ΤΟΜΕΑ

Borja Sitja

ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΚΕΨΗΣ

Carles Torner

ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΩΝ

Andreu Bosch

ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΤΗΣ

Josep Marcé

ΠΡΕΣΒΕΙΑ ΙΣΠΑΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΠΡΕΣΒΥΣ

Miguel Fuertes Suárez

ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΕΣ

IBERIA

ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ispnla.gr, forfree.gr, LIBERIS PUBLICATIONS, MEGA, elculture.gr, KOSMOS 93.6FM και Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, MAGAZINE Diplomacia Polititiki

Ευχαριστούμε θερμά τους συγγραφείς των κειμένων: *Margdalena Aguiló Victory, María Luisa Lax Cacho, Emili Fernández Miró, Joan Punyet Miró* και *Yvon Taillandier*, που μας παραχώρησαν τα κείμενά τους προκειμένου να δημοσιευθούν σ'αυτών τον κατάλογο. Τα κείμενα αυτά είχαν γραφεί για να συμπεριληφθούν στον γενικό κατάλογο της έκθεσης «Ο Μιρό της Μαγιόρκα», ο οποίος τελικά δε εκδόθηκε. Για τον λόγο αυτόν, υπάρχουν σ' αυτά αναφορές και σε έργα του Μιρό που δεν εκτίθενται στο *Ινστιτούτο Θερβάντες*. Θεωρήσαμε όμως ότι είναι σημαντικά και δίνουν στον αναγνώστη μια ολοκληρωμένη εικόνα για τον Μιρό και το έργο του και κυρίως για την περίοδο της διαμονής του στη Μαγιόρκα.

Ως διευθυντής του Ινστιτούτου Θερβάντες της Αθήνας, αισθάνομαι ιδιαίτερα υπερήφανος που προλογίζω τον κατάλογο αυτής της έκθεσης του καταλανού καλλιτέχνη Joan Miró. Να από τα γλυπτά του Miró – μαζί με την Αφροδίτη με τα σურτάρια του Salvador Dalí - παυσιαστήκε στη Μπιενάλε σύγχρονης γλυπτικής, στον λόφο του Φιλοπάππου, στην Αθήνα, ο φθινόπωρο του 1974. Επιμελητής εκείνης της έκθεσης ήταν ο έλληνας κριτικός τέχνης ο φθινόπωρο του 1974. Το Τελλόγλειο Ίδρυμα παραχώρησε ευγενώς το αρχείο του Σπητέρη σχετιά με τον Νταλί, όπως και μια φωτογραφία που έβγαλαν μαζί, για την έκθεση «Ο Dalí και τα βιβλία», η οποία άνοιξε το περασμένο φθινόπωρο τις πύλες της για το κοινό της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας ενώ τώρα βρίσκεται στην Κύπρο. Έτσι λοιπόν, σαράντα χρόνια αργότερα, Dalí και ο Miró, δύο από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του σουρεαλισμού και της φηρημένης τέχνης, ξανασυναντώνται επί ελληνικού εδάφους, για να αποδείξουν και πάλι η σημαντικότητα συμβολή της ισπανικής τέχνης στα μεγάλα πρωτοποριακά ρεύματα του 20ου αιώνα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ειλικρίνα για τη συνεργασία τους, κατ' αρχήν, το Ίδρυμα Pilar Joan Miró στη Μαγιόρκα και ιδιαίτερα τη διευθύντριά του κυρία Magdalena Aguilo Victory, την επιμελήτρια κυρία María Luisa Lax Cachó για την πολύτιμη βοήθεια και συνεργασία της, πως και την γενική γραμματέα του Τελλόγλειου Ίδρύματος Τεχνών στο Α.Π.Θ., κυρία Αλεάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά και, βεβαίως, τον καλλιτεχνικό διευθυντή της έκθεσης, κύριο Μάιο Ελευθεριάδη.

Δεν πρέπει να παραλείψω εδώ το Institut Ramon Llull και ειδικά τον επικεφαλής του ημιοργικού τμήματος, κύριο Borja Sitjà και τις συνεργάτιδες του κυρίες Sílvia González και Eva Soría, τον πρέσβη της Ισπανίας στην Αθήνα κ. Miguel Fustes και τον διευθυντή της BERIA στην Αθήνα κ. Miguel Navarro, χωρίς την συνεργασία των οποίων αυτή η έκθεση - και κατάλογος που κρατάτε – δεν θα είχαν γίνει πραγματικότητα.

Οφείλω, τέλος, ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη στους συνεργάτες μου στο Ινστιτούτο Θερβάντες της Αθήνας, Νάννα Παπανικολάου, Βαρβάρα Παπαδοπούλου, Μαρία Σταματοπούλου, spretanza Vivanços και Κωνσταντίνο Χαντζόπουλο, που δούλεψαν με αυταπάρνηση ώστε α υλοποιηθεί αυτή η έκθεση.

Eusebi Ayensa Prat

Διευθυντής του Ινστιτούτου Θερβάντες της Αθήνας

Με αυτή την έκθεση που είναι αφιερωμένη στον Joan Miró, το Ινστιτούτο Θερβάντες της Αθήνας, σε συνεργασία με το Τελλόγλειο Ίδρυμα, το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró, το Ινστιτούτο Ramon Llull και την Πρεσβεία της Ισπανίας, αποκαλύπτει την πιο άγνωστη πλευρά του καλλιτέχνη που άσκησε σημαντική επιρροή στην αφηρημένη τέχνη, μέσα από εξαιρετικές λιθογραφίες, σχέδια και μακέτες που ανήκουν στις σειρές *Ubu aux Baléares* [Υμπύ εν Βαλεαριδαίαις, *Le Lézard aux plumes d'or* [Η Σάυρα με τα χρυσά πούπουλα] και *Gaudi*.

Η έκθεση είναι ακόμα μια επιβεβαίωση του ενδιαφέροντος και της δέσμευσης της Ελλάδας και της Ισπανίας για τη διάδοση και τη γνωριμία της σύγχρονης ισπανικής τέχνης μέσα από το έργο σημαντικών καλλιτεχνών της παγκόσμιας σύγχρονης τέχνης. Έτσι, τα τελευταία χρόνια διάφοροι ισπανικοί και ελληνικοί φορείς κατέβαλαν προσπάθειες για να διαδώσουν την παγκόσμια κληρονομιά των κυριοτέρων εκπροσώπων των πρωτοποριακών κινήματων τον κυβισμό του Πικάσσο, τον σουρεαλισμό του Νταλί και την αφαίρεση του Μιρό.

Η νέα έδρα του Ινστιτούτου Θερβάντες της Αθήνας, απόρροια του τεράστιου ενδιαφέροντος για την ισπανική γλώσσα και τον πολιτισμό στην Ελλάδα, είναι αναμφίβολα ο πιο κατάλληλος χώρος για τη φιλοξενία αυτής της εξαιρετικής έκθεσης.

Miguel Fuerte

Πρέσβυς της Ισπανίας

Ο «Miró της Μαγιόρκα» ταξιδεύει

Όταν μου τηλεφώνησε για πρώτη φορά η Αλεξάνδρα Γουλάκη Βουτυρά για το ενδεχόμενο μιας έκθεσης Miró στο Τελλόγλειο Ίδρυμα με υλικό από τη Μαγιόρκα, η πρώτη ιδέα ήταν μια συμβατική έκθεση, κυρίως χαρακτηρισμών, μαζί με έναν μικρό αριθμό πινάκων και ένας κάποιος γλυπτός. Ο Miró, με εξαίρεση την έκθεση του 2002 στην Άνδρα, δεν παρουσιάστηκε ποτέ με ικανοποιητικό τρόπο στην Ελλάδα. Τη γνωριμία μας από κοντά στο Παρίσι, κολούθησαν πολλές συναντήσεις, όπου συζητούσαμε προτάσεις για «κάτι» περισσότερο. Ίδέα από μια πρώτη διαμόρφωση και οργάνωση της αρχικής ιδέας, ήταν απαραίτητη μια ουσιαστική επίσκεψη στη Μαγιόρκα για να διερευνήσουμε επί τόπου τις δυνατότητες μιας τέτοιας έκθεσης. Ένα σημαντικό πλεονέκτημα ήταν η σχέση που είχα με τον χώρο, λόγω του χαρακτήρα του Ίδρυματος αυτού, που βασίζεται στο όνειρο και στη θέληση του ίδιου του Miró. Ο Ίδρυμα Pilar i Joan Miró άνοιξε στο κοινό το 1981, στο μεγάλο οικόπεδο όπου ήταν τα δύο εργαστήρια του Miró: το παλιότερο, το Son Botet, ένα πέτρινο παραδοσιακό κτίσμα του 6^{ου} αι., το νεότερο εργαστήριο που κτίστηκε σε σχέδια του Sert το 1957 και το σημερινό μουσείο του Ίδρυματος, σχεδιασμένο πολύ εντυπωσιακά από τον Rafael Moneo. Σε μικρότερα προσκτίσματα σύμφωνα με τη θέληση του Miró ιδρύθηκαν εργαστήρια χαρακτηριστικής και διαφορετικής γραφιάς, τα οποία τους θερινούς μήνες φιλοξενούν για σεμινάρια παλιούς δασκάλους και νέους δημιουργούς. Σε επίσημους διαγωνισμούς οι *Sothebys-Pilar Juncosa Grant* βραβεύουν το καλύτερο έργο της χρονιάς που παραμένει στο Ίδρυμα της Μαγιόρκα. Το 2001 μου πονημήθηκε το βραβείο, εργάστηκε μέσα στα εργαστήρια του Miró, ανακάλυψα την αύρα στον χώρο του, γνώρισα όλη την συλλογή του μουσείου, συνεργάστηκα με τους εργαζομένους του και έτσι ξεκίνησε μια διαρκής επαφή με το Ίδρυμα και μια σχέση φιλίας με τους ανθρώπους του, που κρατάει ως σήμερα.

Η έκθεση «Ο Miró της Μαγιόρκα», όπως ενδεικτικά αναφέρει και ο τίτλος, περιλαμβάνει έργα της περιόδου της διαμονής του Miró στο νησί. Προϊκείται για μια περίοδο απεριόριστης ανεξαρτησίας. Η πρόταση που μου έκαναν τα δύο Ίδρύματα ήταν να επιμεληθώ και να σκηνογραφήσω μια έκθεση που θα παρουσιάζε τον Miró και το έργο του μέσα στο εργαστήριο του, με τα μικροαντικείμενά του, τα φετίχ του, την τάξη και την αταξία του, τα ρούχα του, τα θυμιάματα, τα μικροαντικείμενα-αφηρητές έργων του, τα έπιπλα. Δέχτηκα λοιπόν και θέλησα να αναδείξω – επί πλάεον – τη σχέση του με τη μουσική και το θέατρο, με δείγματα από μεγάλη γλυπτική, από καμένα έργα και από ταπισερί, ένα πλούσιο υλικό σε σχέδια, μακέτες και αρχεία από τις αποθήκες της Μαγιόρκας. Όλ' αυτά θα αποτελούσαν τον πυρήνα της έκθεσης που θα έφερνε τον Miró κοντά στο ευρύ κοινό.

Εργαλείο ήταν το ίδιο το εργαστήριο του, αυτό που σχεδίασε ο Sert, το οποίο με το μπλόκόνι του και τη διάταξή του σε επίπεδα μπορούσα να το προσομοιάσω σκηνογραφικά, ώστε α μεταφέρω την ατμόσφαιρα του εργαστηρίου και την αίσθηση που αυτό αποπνέει και να προσαρμόσω στο δύσκολο πολυεπίπεδο εσωτερικό του Τελλόγλειου Ίδρυματος.

Με άδονες τη λιτότητα, την ηρεμία, τις εντάσεις, τις συνοχές στην σκηνογραφία και την ευθερία στον θεατή να διαλέξει την περιήγησή του, πίστεψα ότι ήταν δυνατόν να αναδειχτεί η εσωτερική πλευρά της δημιουργικής σκέψης του Miró.

Το γυμνάσιο παρουσίασε τεράστιες δυσκολίες: από τα οικονομικά εμπόδια και τον μεγάλο αριθμό συνεργατών, έως τις πιο πρακτικές ανάγκες, που αφορούσαν πλέον τους χώρους, αλλά και τη συνοχή των αντικειμένων στη σκηνογραφική παρουσίαση.

Η διεύθυνση της έκθεσης με τμήματα των σύγχρονων εργαστηρίων, χαρακτηριστικά έργα και φωτογραφίες σε άλλα Μουσεία και αίθουσες της Θεσσαλονίκης, η συνεργασία με τον Δήμο της Μαγιόρκα και η μεταφορά της έκθεσης το 2010 στην Αθήνα και την Λευκωσία, έδωσε τελειώς άλλες διαστάσεις στην αρχική ιδέα.

Η έκθεση Miró στο Τελλόγλειο συνέπεσε με την Κίνηση των Πέντε Μουσείων, μια κοινή προσπάθεια πέντε μουσείων της Θεσσαλονίκης: του Αρχαιολογικού, του Βυζαντινού, του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και του Τελλόγλειου Ίδρυματος να συνεργαστούν στενότερα για την προώθηση του πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη. Έτσι, στον χώρο του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στο Λιμάνι φιλοξενήθηκε η έκθεση «Εργαστήρια του Joan Miró», στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης μια σειρά φωτογραφιών από τον σπουδαίο φωτογράφο που απαθανάτισε τον Miró σε ώρες εργασίας, τον Francesc Català-Roca και σε αντίστοιχη χειρονομία συνεργασίας των Αρχαιολογικό και το Βυζαντινό Μουσείο φιλοξενήθηκαν επίσης από ένα ζωγραφικό έργο του Miró. Το άπλωμα της έκθεσης Miró στην πόλη συμπληρώθηκε με τη συνεργασία των 500 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με το ντοκιμαντέρ "Τα φωσφορίζοντα Ίνστιτούτων σαλιγκαριών" του Cesc Mulet σε πρώτη προβολή, καθώς και του Δήμου Θεσσαλονίκης που φιλοξένησε, στο πλαίσιο των 44ων Δημητηρίων, παράλληλα με την έκθεση Miró, εκδηλώσεις πολιτισμού, μουσικής, λόγου, δρώμενων και γαστρονομίας, ενισχύοντας ουσιαστικά σχέσεις πολιτιστικών ανταλλαγών.

Οι εκθέσεις έμειναν στη Θεσσαλονίκη έξι μήνες και μπόρεσαν να τις επισκεφθούν χιλιάδες άνθρωποι, ανάμεσα τους και ο πρόεδρος της Δημοκρατίας Κároλος Παπούλιας, η βασίλισσα της Ισπανίας Σοφία, ο υπουργός Πολιτισμού Παύλος Γεωργιάδης, διευθυντές μουσείων απ' όλην τον κόσμο, καλλιτέχνες, φιλότεχνοι, μαθητές από την Θεσσαλονίκη, την Ελλάδα και την Ευρώπη. Και τώρα, ο Miró της Μαγιόρκα», ταξιδεύει και μοιράζεται στην Αθήνα και στην Κύπρο.

Πολλά από τα έργα που φιλοξενήθηκαν στη Θεσσαλονίκη, ζωγραφικά, χαρακτηριστικά, λιθογραφίες, και σχέδια παρουσιάζονται στο Ινστιτούτο Θερβάντες και στο Κέντρο Πολιτισμού «Ελληνικός Κόσμος», ενώ φωτογραφίες από το εργαστήριο του Καταλανού καλλιτέχνη φιλοξενούνται στο Αεροδρόμιο «Ελευθέριος Βενιζέλος». Τέλος, στο Δημοτικό Κέντρο Τεχνών της Λευκωσίας - Ίδρυμα Περίδη παρουσιάζεται ένας μεγάλος αριθμός έργων και τεκμηρίων τα οποία καλύπτουν όλη τη θεματολογία του και αφορούν: ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτηριστικά σχέδια και σκίτσα για γλυπτά, για δημόσια τέχνη, για μπάλετο και μουσική.

Το σύνολο αυτής της σημαντικής για τα ελληνικά δεδομένα έκθεσης φιλοξενείται τελικά σε εννέα εκθεσιακούς χώρους με αφορμή την συνεργασία του Τελλόγλειου Ίδρυματος Τεχνών του ΑΠΘ, με το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró της Μαγιόρκα και τέλος υπό την αιγίδα του Προέδρου της Ελληνικής Δημοκρατίας Καρόλου Παπούλια, και της Ισπανικής Προεδρίας στην Αθήνα.

Τέτοιου είδους προσπάθειες μεταξύ μουσείων για την προώθηση της τέχνης είναι αδιάλειπτες και αποτελούν δείγμα πολιτισμού. Ο συντονισμός και η καλλιτεχνική επιμέλεια αυτού του εγχειρήματος, ήταν για μένα μια εμπειρία πολύ σημαντική με απρόβλεπτες στιγμές σταθμείας, αλλά και συγκίνησης και ευφορίας.

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών του ΑΠΘ και το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró της Μαγιόρκα που με εμπιστεύθηκαν, όπως και όλους τους υπόλοιπους – ελληνικούς, κυπριακούς και ισπανικούς – φορείς που στήριξαν με ενθουσιασμό το εγχείρημα την προεδρεία της Ελληνικής Δημοκρατίας και της Δημοκρατίας της Κύπρου, τις προεδρείες της Ισπανίας στην Αθήνα και στην Λευκωσία, τα Ινστιτούτα Cervantes και Ramon Llull, το (5M) Μουσεία της Θεσσαλονίκης, το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, το Αεροδρόμιο «Ελευθέριος Βενιζέλος» και το Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας - Ίδρυμα Περίδη.

Μάριος Ελευθεριάδης

Ο επιμελητής καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Λιμιά-Ομπισόν-Γαλλία

Joan Miró, μια σύντομη βιογραφία

της **María Luisa Lax Cacho**

893] Στις 20 Απριλίου, γεννιέται στη Βαρκελώνη ο Joan Miró, πρωτότοκος γιός του φουροσχού Miquel Miró i Adzariés και της Dolores Ferrà i Orromí, κόρης ενός επιπλοπιού από τη Μαγιόρκα.

900] Ξεκινά το Δημοτικό σχολείο και κάνει μαθήματα σχεδίου με τον καθηγητή Civil. Από αυτή τη χρονιά αρχίζει να παραθερίζει με τους παππούδες του από την πλευρά του πατέρα του στην Κορνουδέλα (Παραγόνα) και με τη γιαγιά του από την πλευρά της μητέρας του, τη Μαγιόρκα.

906] Από το 1906 ως το 1909, ενώ παραθερίζει με τους παππούδες του και από τους δύο ονείς, σκিতάρει σ' ένα τεράδιο. Πολλά απ' αυτά τα σκίτσα είναι τοπία που έφτιαξε είτε την Κορνουδέλα είτε στη Μαγιόρκα.

907] Με πρωτοβουλία του πατέρα του, ο Miró σπουδάζει στην Εμπορική Σχολή της αρκελώνης και, επί πλέον, παρακολουθεί μαθήματα στη Σχολή Καλών Τεχνών της Λιότζα και καθηγητές τους Modest Urgell και Josep Pascó.

908] Ζωγραφίζει ένα τοπίο. Είναι η πρώτη ελαιογραφία του Miró που διασώζεται.

910] Κάνει δωρεάν πρακτική ως λογιστής στο κατάστημα ειδών καθαρισμού Dalmau i Oliveres της Βαρκελώνης. Η οικογένεια Miró αποκτά το αγροτόσπιτο του Μοντρούγκ, στην παρχία της Παραγόνα.

911] Παθαίνει νευρικό κλονισμό επειδή δυσφορεί με τη δουλειά του και μετά παρουσιάζει υφοειδή πυρετό. Περνά την περίοδο της ανάρρωσής του στο αγροτόσπιτο του Μοντρούγκ. Στις 20 Ιουλίου, εκθέτει για πρώτη φορά έναν πίνακα στην «6^η Διεθνή Έκθεση Τεχνών» στη αρκελώνη.

912] Σπουδάζει στη Σχολή Τέχνης του Francesc de Galí στην Βαρκελώνη (1912-1915), όπου αθαίνει να σχεδιάζει αφού ψηλαφεί το μοντέλο με κλειστά τα μάτια. Εκεί γνωρίζει τους esep Francesc Ràfols, Enric Cristòfol Ricart, Joan Prats και, πιθανόν, τον Llorens Artigas.

913] Ως το 1918 παρακολουθεί μαθήματα σχεδίου στην Καλλιπχνική Λέσχη του Αγίου ουκά (Círcol Artístic de Sant Lluc). Σχεδιάζει γυμνά, χορεύτριες, χαρακτηρισές του τσίρκου και σκηνές από τον δρόμο και το λιμάνι.

914] Μοιράζεται ένα εργαστήριο μαζί με τον Ricart στην οδό Ark ντε Ζουνκέρες της αρκελώνης. Ζωγραφίζει τοπία και μια νεκρή φύση.

915] Πριν από τις 10 Ιουνίου, ο Miró καλείται να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία.

916] Γνωρίζει τον έμπορο τέχνης Josep Dalmau. Συνεχίζει τη στρατιωτική του θητεία στη αρκελώνη. Μοιράζεται ένα εργαστήριο μαζί με τον Ricart στην οδό Σαν Πέρε Μες Μπίιτς της Βαρκελώνης. Ζωγραφίζει τοπία και νεκρές φύσεις, επηρεασμένος από τους Van Gogh,

Cézanne, Matisse και τους φωβιστές.

1917] Στα τέλη Δεκεμβρίου ολοκληρώνει τη στρατιωτική του θητεία.

1918] Συμμετέχει στην ίδρυση της Ένωσης Κουρμπέτ (Agrupació Courbet), μαζί με τους Ràfols, Ricart, Rafael Sala και Francesc Domingo. Αργότερα προσχωρεί και ο Llorens Artigas. Κάνει την πρώτη ατομική του έκθεση, από τις 16 Φεβρουαρίου ως τις 3 Μαρτίου, στις γκαλερί Dalmau της Βαρκελώνης. Το καλοκαίρι, στο Μοντρούγκ, ζωγραφίζει «αχολαστικά» τοπία.

1919] Συμμετέχει σε εκθέσεις της Ένωσης Κουρμπέτ (Agrupació Courbet), στη Βαρκελώνη. Το καλοκαίρι εγκαθίσταται στο Μοντρούγκ και σχεδιάζει το ταξίδι του στο Παρίσι. Ζωγραφίζει τοπία, ένα γυμνό, μια προσωπογραφία και την αυτοπροσωπογραφία του.

1920] Στα τέλη Φεβρουαρίου ταξιδεύει για πρώτη φορά στο Παρίσι. Στις 2 Μαρτίου επισκέπτεται τον Picasso. Στο Παρίσι επισκέπτεται μουσεία και εκθέσεις και παρακολουθεί μαθήματα. Τον Ιούνιο επιστρέφει στη Βαρκελώνη και παραθερίζει στο Μοντρούγκ, όπου ζωγραφίζει νεκρές φύσεις επηρεασμένες από τον κυβισμό και την *Art Nouveau*. Το φθινόπωρο κάνει εκθέσεις στο Salon d'Automne των Παρισίων και συμμετέχει στη «Exposició d'art francès d'avantguarda» (Έκθεση πρωτοποριακής γαλλικής τέχνης) στη γκαλερί Dalmau της Βαρκελώνης.

1921] Τον Φεβρουάριο επιστρέφει στο Παρίσι. Ζωγραφίζει στο ατελιέ της οδού Μπλομέ, μ γέιτονα τον André Masson. Σίγουρα γνωρίζει τον Pierre Reverdy και τον Tristan Tzara. Στις 2 Απριλίου εγκαινιάζει την πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί La Licorne των Παρισίων. Το καλοκαίρι αρχίζει να ζωγραφίζει τον πίνακα *La masía* (Το αγροτόσπιτο), στο Μοντρούγκ.

1922] Τον Απρίλιο βρίσκεται στο Παρίσι. Μένει και δουλεύει στο ατελιέ της οδού Μπλομέ, όπου τελειώνει το έργο *La masía* (Το αγροτόσπιτο). Γίνεται φίλος με τον Masson και το Roland Tuai. Από τον Ιούλιο ως τον Δεκέμβριο, δουλεύει στο Μοντρούγκ.

1923] Από τον Μάρτιο ως τον Ιούνιο μένει στο ξενοδοχείο Hôtel de la Haute-Loire, που βρίσκεται στη λεωφόρο Ρασπάιγ των Παρισίων, αλλά δουλεύει στο εργαστήριο της οδού Μπλομέ. Από τον Masson γνωρίζει τον Michel Leiris και πιθανόν τους Antonin Artaud, Desnos και Eluard. Το καλοκαίρι στο Μοντρούγκ, τα τοπία του απομακρύνονται από τη εξωτερική πραγματικότητα.

1924] Από τον Μάρτιο ως τον Ιούνιο μένει και δουλεύει στην οδό Μπλομέ, όπου συναντώνται καλλιτέχνες και συγγραφείς. Περνά το καλοκαίρι και το φθινόπωρο στο Μοντρούγκ. Ξεκινά το *Carnaval de Arlequin* (Το καρναβάλι του Αρλεκίνου).

1925] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούλιο μένει και δουλεύει στην οδό Μπλομέ. Συναντά για πρώτη φορά τον Breton. Υπογράφει συμβόλαιο με τον Jacques Viot, ο οποίος, τον Ιούνιο διοργανώνει τη δεύτερη έκθεση του Miró στο Παρίσι. Από τον Ιούλιο ως τον Οκτώβριο μένει στο Μοντρούγκ και δουλεύει τους ονερικούς πίνακες. Τον Νοέμβριο επιστρέφει στο Παρίσι και συμμετέχει στην πρώτη έκθεση σουρεαλιστικής ζωγραφικής στην γκαλερί Pierre.

1926] Τον Φεβρουάριο ταξιδεύει στο Παρίσι και εγκαθίσταται σ' ένα ατελιέ της οδού Τουρλάκ. Ο Ντραγκλιεφ αναθέτει στον Miró και στον Max Ernst τα σκηνικά και τα κοστούμια

του μπαλέτου Ρωμαιοί και Ιουλιέτα. Τον Απρίλιο, ο Μιρό και ο Ernst δουλεύουν με τα Ρωσικά Μπαλέτα για την παράσταση Ρωμαιοί και Ιουλιέτα στο Μοντεκάρλο. Η προεπιέρα γίνεται στις Μαΐου. Στις 18 Μαΐου, οι σουρεαλιστές διακόπουν την προεπιέρα του μπαλέτου Ρωμαιοί και Ιουλιέτα στο θέατρο Sarah Bernhardt των Παρισίων. Ο Pierre Loeb γίνεται ο έμπορος του Μιρό, εις αντικατάσταση του Jacques Viot. Από τον Αύγουστο ως τον Δεκέμβριο ζωγραφίζει φανταστικά τοπία στο Μοντρόνγκ. Από τον Νοέμβριο ως την 1^η Ιανουαρίου του 1927, κηθεύει για πρώτη φορά στις Ηνωμένες Πολιτείες, στην «International Exhibition of Modern Art» (Διεθνής Έκθεση Μοντέρνας Τέχνης) της Société Anonyme, στη Νέα Υόρκη. Στα τέλη εκεμβρίου, ο Μιρό πιθανόν να ταξίδεψε στο Παρίσι.

1927 | Ο Μιρό εκφράζει την επιθυμία του «να δολοφονήσει τη ζωγραφική». Από τον Ιανουαρίου ως τον Ιούνιο, είναι βέβαιο ότι μένει και εργάζεται στην οδό Τουρλάκ, όπου εξακολουθεί να ζωγραφίζει «νεοριτικούς πίνακες». Στις 12 Μαΐου, τα Ρωσικά Μπαλέτα αρουσιάζουν το έργο Ρωμαιοί και Ιουλιέτα στο Theatre del Liceu της Βαρκελώνης. Τον Ιούνιο εγκαθίσταται στο Μοντρόνγκ.

1928 | Από τον Φεβρουάριο μένει στο Παρίσι. Φιλοτεχνεί τους πρώτους πίνακες «ζωγραφικής-ολλαζ», υπό τον τίτλο *Danseuse espagnole (Ισπανίδα χορεύτρια)*. Τον Απρίλιο συμμετέχει στην «Exposition surrealiste» (Έκθεση των σουρεαλιστών) στην γκαλερί Au Sacre du printemps. Τον Μάιο εκθέτει στην γκαλερί Georges Bernheim & Cie και ταξιδεύει στο Βέλγιο και στην Ολλανδία. Η ολλανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα του εμπνέει τη σειρά *Interiores olandeses (Ολλανδικό εσωτερικό χώρο)*, την οποία ζωγραφίζει στο Μοντρόνγκ, μεταξύ Ιουλίου και Δεκεμβρίου. Τον Ιούνιο ταξιδεύει για πρώτη φορά στη Μαδρίτη, όπου επισκέπτεται το Μουσείο του Prado. Τον Δεκέμβριο επιστρέφει στο Παρίσι, όπου γνωρίζει τον Alexander Calder.

1929 | Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο μένει στην οδό Τουρλάκ των Παρισίων, όπου ζωγραφίζει τις «φανταστικές προσωπογραφίες». Τον Μάρτιο συμμετέχει στην «Exposición e pinturas y esculturas de españoles residentes en París» (Έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής Ισπανών κατοίκων Παρισίων) στον Βοτανικό Κήπο της Μαδρίτης. Τον Μάιο παριστάνει στα γκαλερί της έκθεσης «Joan Miró» στην γκαλερί Le Centaure των Βρυξελλών. Τον Ιούνιο ταξιδεύει στη Βαρκελώνη. Πριν από τις 17 Ιουλίου πηγαίνει στην Πάλμα και αρραβωνιάζεται τον Pilar Juncosa. Το καλοκαίρι στο Μοντρόνγκ, δουλεύει μια σειρά από «pariers collés». Στις 2 Οκτωβρίου νυμφεύεται την Pilar Juncosa στην Πάλμα. Από τον Νοέμβριο, ο Μιρό και η Pilar Juncosa μένουν σ' ένα διαμέρισμα της οδού Φρανσουά-Μουτόν των Παρισίων, που αυτοχρόνως χρησιμεύει στον ζωγράφο και ως ατελιέ. Περνούν τα Χριστούγεννα στη Βαρκελώνη.

1930 | Με αίτημα του Christian Zervos, ο Μιρό σχεδιάζει την πρώτη του λιθογραφία για το εριοδικό *Cahiers d'art*. Στις αρχές Ιανουαρίου ο Μιρό επιστρέφει με τη σύζυγό του Pilar στο Παρίσι (στην οδό Φρανσουά-Μουτόν). Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο συμμετέχει με δύο έργα στην έκθεση «Painting in Paris from American Collections» (Ζωγραφική στο Παρίσι από Αμερικανικές Συλλογές), στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Τον Ιανουάριο, ανακοινώνει στον Sebastián Gasch την πρόθεσή του να εγκαταλείψει προσωρινά τη ζωγραφική, για να ασχοληθεί με άλλες τεχνικές, όπως το χαμηλό ανάγλυφο και η γλυπτική. Τον Μάρτιο, η γκαλερί Pierre των Παρισίων εκθέτει τη σειρά *Interiores olandeses (Ολλανδικό εσωτερικό χώρο)* και τις «φανταστικές προσωπογραφίες». Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο συμμετέχει στην έκθεση «La Peinture au défi» (Η ζωγραφική υπό αμφισβήτηση) στην

γκαλερί Goemans των Παρισίων. Γνωρίζει τον Giacomo Matti. Πριν από τις 14 Μαΐου, ο Μιρό και η σύζυγος του, καθ' οδόν προς τη Μαγιόρκα, επιστρέφουν τη Βαρκελώνη, όπου ξεκινά κάποια τετράδια που θα αποτελέσουν την αφηγηρία ορισμένων σχεδίων με μολύβι Conté σ χαρτί Ingres. Από τον Ιούνιο ως τον Σεπτέμβριο συμμετέχει στην «Summer Exhibition (Θερινή Έκθεση) του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Τον Ιούνιο, ο Μιρό και η σύζυγός του πηγαίνουν στη Βαρκελώνη. Εκεί, στις 17 Ιουλίου γεννιέται η κόρη τους Mariá Dolores. Από τον Αύγουστο ως τον Νοέμβριο μένει στο Μοντρόνγκ, όπου δουλεύει μια σειρά σχεδίων σε χαρτί Ingres και τα πρώτα τρισδιάστατα έργα του, με τον τίτλο *Construcción (Κατσακουλές)*. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο γίνεται η πρώτη ατομική έκθεση του Μιρό στις Ηνωμένες Πολιτείες, στην γκαλερί Valentine της Νέας Υόρκης.

1931 | Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο μένει στο Παρίσι. Περνά μια δύσκολη περίοδο λόγω καλλιτεχνικής και οικονομικής πλειυράς. Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο κάνει ατομική έκθεση στην Arts Club (Λέσχη Τεχνών) του Σικάγου. Τον Απρίλιο και τον Μάιο συμμετέχει στην έκθεση «L'Art vivant en Europe» (Η ζώσα τέχνη στην Ευρώπη) στο Palais des Beaux-Arts (Μέγαρο Καλών Τεχνών) των Βρυξελλών. Στις 9 Ιουνίου βρίσκεται στη Βαρκελώνη. Το Ιούλιο πηγαίνει για λίγο στην Πάλμα. Από τα μέσα ή τα τέλη Ιουλίου ως τα τέλη Νοεμβρίου μένει στο Μοντρόνγκ, όπου ξεκινά πίνακες ζωγραφικής σε χαρτί Ingres και ζωγραφικά αντικείμενα. Τον Δεκέμβριο στο Παρίσι, ετοιμάζει μια έκθεση για την γκαλερί Pierre. Επιστρέφει στη Βαρκελώνη για τα Χριστούγεννα.

1932 | Ο Joan Prats γνωρίζει τον Joan Miró στον Josep Lluís Sert. Η οικονομική κρίση υποχρεώνει τον Μιρό να μείνει στη Βαρκελώνη. Ζει και εργάζεται στο πατρικό του σπίτι, στο αριθμό 4 της οδού Πασάτζε ντελ Κρέντιτ. Τον Ιανουάριο, ο Boris Kochno του προτείνει να αναλάβει τα σκηνικά του μπαλέτου *Jeux d'enfants (Παιδικά παιχνίδια)*. Τον Φεβρουάριο πηγαίνει το Μοντεκάρλο για να σχεδιάσει την αυλαία, τα σκηνικά, τα κοστούμια και τα αντικείμενα της παράστασης *Jeux d'enfants*, η προεπιέρα της οποίας θα γίνει από τα Ρωσικά Μπαλέτα στις 14 Απριλίου στο Théâtre de Montecarlo και αργότερα στο Παρίσι. Περνάει το καλοκαίρι στο Μοντρόνγκ, όπου τον επισκέπτεται ο Alexander (Sandy) Calder, ο οποίος παρουσιάζει τότε το *Le Cirque (Το Τσίρκο)*. Τον Νοέμβριο γίνεται η πρώτη ατομική έκθεση του Μιρό στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης και ακολουθεί, τον Δεκέμβριο, η ατομική έκθεση στη γκαλερί Pierre Colle των Παρισίων. Τον Δεκέμβριο και τον Ιανουάριο συμμετέχει στην έκθεση «Neuere spanische Kunst» (Σύγχρονη Ισπανική Τέχνη), στη γκαλερί Flechtheim του Βερολίνου. Στα τέλη του χρόνου συμμετέχει στην «Exposition de la confédération des artistes d'avant-garde Paris-Tokio» (Έκθεση της συνομοσπονδίας των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας Παρίσι-Τόκιο) που γίνεται σε διάφορες πόλεις της Ιαπωνίας.

1933 | Από τον Ιανουάριο ως τον Απρίλιο, μένει και δουλεύει στην οδό Πασάτζε ντελ Κρέντιτ της Βαρκελώνης. Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο δουλεύει μια σειρά από 18 κολλάζ, οποία αποτελεί αφηγηρία για κάποιες ελαιογραφίες σε καμβά που φιλοτεχνεί μεταξύ Μαρτίου και Ιουνίου. Στις 16 Μαΐου γίνεται η προεπιέρα του μπαλέτου *Jeux d'enfants (Παιδικά παιχνίδια)* στο Theatre del Liceu της Βαρκελώνης. Τον Ιούλιο εκδίδεται το βιβλίο του Georges Hugnet *Enfances (Παιδικά χρόνια)*, εικονογραφημένο με οζυγραφίες του Μιρό και στη γκαλερί The Mayor Gallery του Λονδίνου εγκαινιάζεται μια ατομική έκθεση ζωγραφικής. Από το Αύγουστο ως τον Οκτώβριο μένει στο Μοντρόνγκ, όπου δουλεύει κάποια σχέδια-κολάζ και κάποια τοιχογραφίες για τον Pierre Loeb. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο μένει στο Παρίσι συμμετέχει με μια ομάδα σουρεαλιστών στην έκθεση «Surindépendants» (Υπερανεξάρτητοι) και κάνει μια ατομική έκθεση στη γκαλερί Georges Bernheim των Παρισίων. Τον Νοέμβριο

ε αίτημα του Tériade (Στρατής Ελευθεριάδης) φιλοτεχνεί ένα χαρακτηριστικό με την τεχνική της ηρης χάραξης, με τον τίτλο *Dafnis y Cloe* (Δάφνης και Χλόη). Στα τέλη του φθινοπώρου άλλων, φιλοτεχνεί κάποιες ελαιογραφίες για τμήτες τοίχου, που του είχε αναθέσει η Marie Uttoli. Τον Δεκέμβριο, το μπαλέτο *Jeux d'enfants* (Παιδικά παιχνίδια) παρουσιάζεται στο θέατρο St. James της Νέας Υόρκης. Τον Δεκέμβριο του 1933 και τον Ιανουάριο του 1934 άνει έκθεση στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης.

934] Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο βρίσκεται, κατά πάσα πιθανότητα, στη Βαρκελώνη και εξακολουθεί να ζωγραφίζει τα σχέδια για τους τμήτες. Παράλληλα, χρησιμοποιεί νέες ελαστικές και νέα υλικά, φιλοτεχνεί πολλά σχέδια και μερικά κολλάζ. Περιτὰ τέλη Φεβρουαρίου ρος μέσα Μαρτίου μένει στο Παρίσι. Τον Μάρτιο εκθέτει στη Λέσχη Τεχνών του Σικάγου. ρχεται σε οικονομική συμφωνία με τον έμπορο τέχνης Pierre Matisse. Τον Μάιο κάνει τομική έκθεση στην γκαλερί Cahiers d'art των Παρισίων και το περιοδικό *Cahiers d'art* του φερώνει ένα τεύχος που χρησιμεύει και ως κατάλογος της έκθεσης. Στις 14 Μαΐου, γκαλκαινάζεται μια έκθεσή του στη γκαλερί East-West του Σαν Φρανσίσκο. Τον Ιούλιο κάνει α σύντομο ταξίδι στην Πάλμα και μετά στο Μοντρόικ. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο ζωγραφίζει κρητιδογραφίες (παστέλ) σε χαρτί και ονομάζει τη σειρά «άγριες ζωγραφίες». Το ριστουγενιιάτικο τεύχος του περιοδικού *D'Ací d'Allà* κυκλοφορεί με αφιέρωμα στη ύγχρονη τέχνη και με εξώφυλλο που σχεδίασε ο Miró.

935] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο, μένει στη Βαρκελώνη. Ζωγραφίζει πίνακες σε αρτόνι. Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο εκθέτει στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Τον Ιανουάριο συμμετέχει στην «International Kunststudstillung Kubisme-urrealismes» στην Den Frie Udstillings Bygning της Κοπεγχάγης. Στις 5 Απριλίου, στο Θέατρο arcelona της μεσαιωνικής πόλης, γίνεται η πρεμιέρα του μπαλέτου *Arlequí* (Αρλεκίνος), με οστόμια που έχει σχεδιάσει ο Miró. Τον Μάιο συμμετέχει στη «Exposición Surrealista» Σουρεαλιστική Έκθεση) στο Αθηναιον της Σάντα Κρους της Τενερίφης. Πριν από τις 18 νουνίου ταξιδεύει στο Παρίσι και εκεί, μαζί με Josep Lluís Sert επισκέπτεται τον Kandinsky. Τον Ιούλιο, το περιοδικό *Minotaure* κυκλοφορεί με εξώφυλλο που έχει σχεδιάσει ο Miró. Από τον Ιούλιο ως τον Οκτώβριο δουλεύει μάλλον στο Μοντόικ και φιλοτεχνεί πίνακες γραφικής σε χαλκό και σε μασσινή. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο κάνει ατομική κθεση στη γκαλερί Stanley Rose του Λος Άντζελες. Τον Νοέμβριο πηγαίνει στην Πράγα για α συμμετάσχει στη συλλογική έκθεση «Mezinárodní Výstava I» (Διεθνής Έκθεση I) στη γκαλερί Spolek výtvarných umelcu Mánes. Στις 11 Δεκεμβρίου βρίσκεται στη Βαρκελώνη.

936] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο μένει στη Βαρκελώνη και εξακολουθεί να ζωγραφίζει πίνακες σε μασσινή. Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο παρουσιάζεται στο Μουσείο Μοντέρνας Έγχνης της Νέας Υόρκης, η έκθεση «Cubism and Abstract Art» (Κυβισμός και Αφηρημένη Έγχνη), στην οποία περιλαμβάνονται και έργα του Miró. Στις 21 Μαΐου εγκαινιάζεται το «Saló 'Artistes Decoradors» (1^ο Σαλόνι Διακοσμητικών Καλλιτεχνών). Ο Miró συνεργάζεται με την ATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura ontemporània – Ομάδα Καταλανών Αρχιτεκτόνων και Τεχνικών για την Προώθηση της ύγχρονης Αρχιτεκτονικής), φιλοτεχνεί μια ελαιογραφία σε ινοσκυρόδεμα (1935), για τη ακόσμηση ενός δωματίου και ενός εξώστη, σε μια οικοδομή των Josep Lluís Sert, Josep orres Clavé και Antoni Bonet. Τον Μάιο, εκθέτει ένα αντικείμενο, που είχε φιλοτεχνήσει το 931, στην έκθεση «Exposition surréaliste d'objets» (Σουρεαλιστική Έκθεση Αντικειμένων) την γκαλερί Charles Ratton των Παρισίων. Στις αρχές Ιουνίου κατά πάσα πιθανότητα, πηγαίνει στο Παρίσι με όλα τα πρόσφατα έργα του. Τον Ιούνιο ταξιδεύει και στο Λονδίνο, με

αφορμή την «International Surrealist Exhibition» (Διεθνή Έκθεση Σουρεαλιστών) στις γκαλερί New Burlington. Από τις 14 Ιουλίου ως τα τέλη Σεπτεμβρίου, βρίσκεται σίγουρα στη Μοντρόικ. Στις 18 Ιουλίου αρχίζει ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος. Πριν από τις 28 Οκτωβρίου μετακομίζει στο Παρίσι με τα τελευταία έργα του. Η Pilar Juncosa και η κόρη τους, συναντώνται με τον Miró στο Παρίσι, κατά πάσα πιθανότητα στις 16 Δεκεμβρίου. Τον Δεκέμβριο και τον Ιανουάριο συμμετέχει στην έκθεση «Fantastic Art, Dada, Surrealism» (Φανταστική Τέχνη Νταντά και Σουρεαλισμός) στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.

1937] Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο μένει σ' ένα ξενοδοχείο των Παρισίων. Από τον Ιανουάριο ως τον Μάρτιο, σίγουρα χρησιμοποιεί ως ατελιέ ένα δωμάτιο της γκαλερί Pieree Αρχίζει να ζωγραφίζει το *Naturaleza muerta con zarzato viejo* (Μεκρά φύση με παλιό παπούτσι). Τον Μάρτιο μετακομίζει στο διαμέρισμα της λεωφόρου Ογκύστ-Μπλανκί των Παρισίων. Φιλοτεχνεί το *Aidez l'Espagne* (Βοηθείστε την Ισπανία), ένα «prochoir» για την υποστήριξη της Ισπανικής Δημοκρατίας. Παρακολουθεί μαθήματα σχεδίου για γυνιά στην Académie de la Grande Chaumière (Ακαδημία της Μεγάλης Επαύλεως). Η Ισπανική κυβέρνηση του ζητά να συνεργαστεί στη διακόσμηση του ισπανικού περιπτέρου στην Διεθνή Έκθεση των Παρισίων το 1937 και, μεταξύ Ιουνίου και Ιουλίου, ζωγραφίζει το έργο *El segador* (Ο Θεριστής). Αύγουστο, ο Miró και η σύζυγός του πηγαίνουν στην Βαρανζβίλ της Νορμανδίας. Στις αρχές Νοεμβρίου, ο Miró εξακολουθεί να δουλεύει την αυτοπροσωπογραφία του. Τον Δεκέμβριο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre Matisse των Παρισίων.

1938] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο ή Ιούλιο μένει και εργάζεται στην λεωφόρο Ογκύστ-Μπλανκί στο Παρίσι. Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο συμμετέχει στην «Exposition internationale du surréalisme» (Διεθνή Έκθεση Σουρεαλισμού) στην γκαλερί Beaux-Arts των Παρισίων. Τον Μάρτιο δουλεύει την αυτοπροσωπογραφία του, σχεδιαστικαυδροκομιογραφία (γκουάζ). Εξακολουθεί να μαθαίνει τεχνικές χαρακτηριστικές. Τον Απρίλιο και τον Μάιο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Τον Μάιο, το περιοδικό *XX siècle* δημοσιεύει το κείμενο με τον τίτλο «Le rêve d'un gran atelier» (Ονειρεύομαι ένα μεγάλο ατελιέ), στο οποίο εκφράζει την επιθυμία του να αποκτήσει ένα μεγάλο εργαστήριο. Το Μάιο κάνει και ατομική έκθεση στην γκαλερί Mayor του Λονδίνου. Περνά το καλοκαίρι στη Βαλανζβίλ-συρ-Μερ της Νορμανδίας, όπου πιθανώς ξεκινά τις τοιχογραφίες στο σπίτι της οικογενείας Nelson. Τον Σεπτέμβριο τελειώνει τον πίνακα για τα παιδιά του Pierre Matisse του τελευταίου τέσσερις μήνες του χρόνου μένει σίγουρα στο Παρίσι. Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί Pierre των Παρισίων.

1939] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούλιο μένει στο Παρίσι. Το τεύχος Ιανουαρίου-Μαρτίου του περιοδικού *Verve* δημοσιεύει κείμενο του Miró με τον τίτλο «Carnaval d'Arlequin» (Το καρναβάλι του Αρλεκίνου). Τον Μάρτιο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre στο Παρίσι. Την 1^η Απριλίου τελειώνει ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος και αρχίζει η δικτατορία του Φράνκο. Τον Απρίλιο και τον Μάιο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Από τον Απρίλιο ως τον Ιούνιο συμμετέχει στη συλλογική έκθεση «Twenty Selected Paintings by Twentieth Century French Moderns» (Είκοσι επιλεγμένοι ζωγραφικοί πίνακες γάλλων μοντέρνων ζωγράφων του Εικοστού Αιώνα), στη γκαλερί Valentine της Νέας Υόρκης. Πριν από τις 25 Αυγούστου, φεύγει από το Παρίσι και ενοικιάζει την οικία «Clos des Sansonnettes», στην Βαρανζβίλ της Νορμανδίας, όπου μένει ως τα τέλη Μαΐου του 1940. Στη Βαρανζβίλ φιλοτεχνεί δυο σειρές ζωγραφικής, μία με φόντα σε χρώμα βατόμουρου και μία σε καναβάτσο. Επίσης, αρχίζει και πάλι ν' ασχολείται με τη λιθογραφία. Στις 3 Σεπτεμβρίου ξεκινά ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος.

940] Ο άπλωνας συγγραφέας Σούζο Τακιγκούτσι δημοσιεύει στο Τόκιο την πρώτη ονογραφία για τον Μιρό. Ως τον Μάιο, ο Μιρό μένει στην Βαρανζβίλ. Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο συμμετέχει στην «Exposición Internacional del Surrealismo» (Διεθνής Έκθεση του Σουρεαλισμού) στην γκαλερί Arte Mexicano της Πόλης του Μεξικού. Στις 12 Ιανουαρίου χει ήδη ξεκινήσει μια σειρά από 23 υδροκομμιογραφίες με τον τίτλο *Constelaciones (Αστερισμοί)*. Τον Μάρτιο, η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει έργα της πρώτης περιόδου του Μιρό. Ο πόλεμος υποχρεώνει τον Μιρό, τη σύζυγό του και την κόρη του να εγκαταλείψουν τη Γαλλία και να επιστρέψουν στην Ισπανία. Πριν από τα τέλη Ιουλίου, ο Μιρό εγκαθίσταται στην Πάλμα, όπου μένει με την οικογένεια της γυναικάς του. Από τον Σεπτέμβριο ως τον Δεκέμβριο συνεχίζει να δουλεύει τη σειρά *Constelaciones (Αστερισμοί)*.

941] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο μένει στην Πάλμα και συνεχίζει να δουλεύει τη σειρά *Constelaciones (Αστερισμοί)*. Τον Μάρτιο γίνεται η έκθεση «Joan Miró: Paintings, Gouaches, Drawings» (Joan Miró: Ζωγραφική, Υδροκομμιογραφίες, Σχέδια) στην γκαλερί Pierre Matisse. Τον Ιούλιο, ο Μιρό βρίσκεται στο Μοντρόνγκ, όπου τελειώνει τη σειρά *Constelaciones (Αστερισμοί)*. Γράφει σημειώσεις σχετικά με τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τις γραφικές σχέσεις. Πριν από τις 15 Σεπτεμβρίου βρίσκεται στην Πάλμα. Από τις 18 Νοεμβρίου ως τις 11 Ιανουαρίου 1942, γίνεται η πρώτη αναδρομική έκθεση του Μιρό στο Μουσείο Μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης, που διοργάνωσε ο James Johnson Sweeney.

942] Μένει στην Πάλμα ως τον Ιούνιο. Τον Ιούλιο περνά από τη Βαρκελώνη, καθ' οδόν προς το Μοντρόνγκ. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο συμμετέχει στην έκθεση «First Papers of Surrealism» στη Νέα Υόρκη. Στις 20 Οκτωβρίου, η Peggy Guggenheim εγκαινιάζει την καλερί της Art of This Century στη Νέα Υόρκη, έκθεση με έργα της προσωπικής της υλλογής, η οποία περιλαμβάνει δύο έργα του Μιρό, *Interior holandés II (Ολλανδικός σαρωπερκός χώρος II)* και *Mujer sentada II (Καθιστή γυναίκα II)*. Πριν από τις 29 Οκτωβρίου, ο Μιρό πάει να ζήσει μόνιμα στην οδό Πασάτζε ντελ Κρέντιτ στη Βαρκελώνη. Τον Δεκέμβριο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης.

943] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο μένει στη Βαρκελώνη. Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο συμμετέχει στην έκθεση «War and the Artist» (Ο Πόλεμος και ο Καλλιτέχνης) στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης και κάνει ατομική έκθεση στην Λέσχη Τεχνών του Σικάγο. Ο Μιρό ζωγραφίζει και δουλεύει μια σειρά από λιθογραφίες. Έχει προγραμματίσει να κάνει ένα κεραμικό έργο με τον Josep Llorens Artigas και το καλοκαίρι, εν όσω παραθερίζει στο Μοντρόνγκ, σχεδιάζει να ασχοληθεί με τη γλυπτική. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί Jeanne Bucher στο Παρίσι.

944] Από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο, πρέπει να βρίσκεται στη Βαρκελώνη. Φιλοτεχνεί κεραμικά με τον Artigas. Τελειώνει την *Serie Barcelona (Σειρά Βαρκελώνη)*. Τον Μάιο και τον Ιούνιο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Στις 27 Μαΐου, εθεβαίνει η μητέρα του Μιρό. Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού, μένει στο Μοντρόνγκ. Κάνει σχέδια για κεραμικά έργα. Το φθινόπωρο επιστρέφει στη Βαρκελώνη. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο συμμετέχει με τη σουρεαλιστική ομάδα στο Salon d'Automne (Σαλόνι του Φθινοπώρου) στο Μουσείο Palais de Tokio (Μέγαρο του Τόκιο) των Παρισίων.

945] Από τον Ιανουάριο ως τις αρχές Ιουλίου βρίσκεται σίγουρα στη Βαρκελώνη. Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης, στην οποία συμπεριλαμβάνει και τη σειρά *Constelaciones (Αστερισμοί)*. Αυτή η έκθεση αποτελεί την πρώτη παρουσίαση της ευρωπαϊκής σύγχρονης τέχνης στη Νέα Υόρκη,

μετά την απομόνωση που είχε προκαλέσει στην Ευρώπη ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Το Φεβρουάριο κάνει ατομική έκθεση με λιθογραφίες στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Vendôme των Παρισίων. Τον Μάιο η Γερμανία παραδίδεται στις συμμαχικές δυνάμεις. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Μιρό διατηρεί την ισορροπία του χάρη στην αφοσίωσή του στη δουλειά του. Ετοιμάζει μια έκθεση στο Παρίσι για να παρουσιάσει το έργο του κατά τη διάρκεια αυτής της τραγικής περιόδου: λιθογραφίες, κεραμικά, γλυπτά, σχέδια υδατογραφίες, κρητιδογραφίες και ζωγραφικοί πίνακες όλων των μεγεθών. Παραθερίζει στο Μοντρόνγκ, όπου τον Σεπτέμβριο δέχεται την επίσκεψη του ζευγους Sert, του Joaquin Gomis και του Joan Prats. Τον Δεκέμβριο φτιάχνει μακέτες από ψημένη άργιλο για τις πρώτες εκδοχές του γλυπτού σε ορείχαλκο με τον τίτλο *Oiseau (Πουλί) [Oiseau solaire (Ηλιακό πουλί και Oiseau lunaire (Σεληνιακό πουλί))]*.

1946] Από τον Ιανουάριο ως τα τέλη Ιουλίου μένει στη Βαρκελώνη. Από τον Ιανουάριο τον Μάρτιο συμμετέχει στην έκθεση «Four Spaniards: Dalí, Gís, Miró, Picasso» (Τέσσερις Ισπανοί: Dalí, Gís, Miró, Picasso) στο Ινστιτούτο Μοντέρνας Τέχνης της Βοστώνης. Από τον Απρίλιο ως τον Νοέμβριο φιλοτεχνεί τα πρώτα του γλυπτά σε ορείχαλκο, *Oiseau (Πουλί) Oiseau solaire (Ηλιακό πουλί)* και *Oiseau lunaire (Σεληνιακό πουλί)*. Τον Ιούνιο, ο Tristan Tzara ζητά τη συνεργασία του Μιρό σε μια συλλεκτική έκδοση του έργου *Antitête (Αντικεφαλή)*. Το Ιούλιο, η Alexina Matisse (σύζυγος του P. Matisse) συναντά τον Μιρό στη Βαρκελώνη, για να συζητήσουν σχετικά με ένα νέο συμβόλαιο. Ο Μιρό περνά το καλοκαίρι στο Μοντρόνγκ. Οκτώβριο, ο Pierre Matisse προτείνει στον Μιρό να αναλάβει μια διακοσμητική σύνθεση για ένα ξενοδοχείο στο Σινισνάτι, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στις Ηνωμένες Πολιτείες

1947] Στις 8 Φεβρουαρίου ξεκινά από τη Λισβόνα για τη Νέα Υόρκη, όπου μένει ως τον Οκτώβριο και φιλοτεχνεί την τοιχογραφία στο Ξενοδοχείο Terrace Plaza του Σινισνάτι. Σε αυτό το πρώτο του ταξίδι στις Ηνωμένες Πολιτείες, συντάζει στο Atelier 17, εργαστήριο του Stanley William Hayter, όπου μεταξύ άλλων δουλεύει την εικονογράφηση του *Antitête (Αντικεφαλή)*. Εκεί γνωρίζει τον Jackson Pollock και την Louise Bourgeois. Στις Ηνωμένες Πολιτείες συναντά επίσης τους Pierre Matisse, Sert, Calder, Sweeney, Tanguy, Thomas Bouchard, Edgard Varèse, Peggy Guggenheim και Clement Greenberg. Τον Μάρτιο, ο ελβετός εκδότης Gérald Cramer προτείνει στον Μιρό να εικονογραφήσει το βιβλίο του Paul Eluard, *A toute épreuve (Αντέχοντας κάθε δοκιμασία)*. Ο Μιρό και ο Matisse πηγαίνουν στο Σινισνάτι για να δουν πού θα τοποθετηθεί η τοιχογραφία και στις 15 Απριλίου συντάσσεται ένα συμβόλαιο που προβλέπει την παρουσίαση ενός προσχεδίου. Τον Μάιο και τον Ιούνιο στην γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης, γίνεται ατομική έκθεση του Μιρό με ζωγραφικούς πίνακες και έργα σε χαρτί. Από τις 7 Ιουλίου συμμετέχει στην έκθεση «Le Surrealisme en 1947: Exposition Internationale du Surrealisme» (Ο σουρεαλισμός το 1947: Διεθνής Έκθεση Σουρεαλισμού), στην γκαλερί Maeght στο Παρίσι. Τον Αύγουστο πρέπει να μετακομίσει στο διαμέρισμα του Sert, όπου μένει καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής του στη Νέα Υόρκη. Στα τέλη Οκτωβρίου φτάνει στην Ευρώπη. Περνά τα Χριστούγεννα στη Μαγιόρκα.

1948] Τον Ιανουάριο και ως τις αρχές Φεβρουαρίου μένει και δουλεύει στη Βαρκελώνη. Το Φεβρουάριο, το περιοδικό *Partisan Review* δημοσιεύει μια συνέντευξη του Μιρό, στην οποία εξηγεί τη δημιουργική του διαδικασία. Τον Φεβρουάριο και τον Μάρτιο μένει στο Παρίσι. Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο το Museum of Modern Art (Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης) της Νέας Υόρκης εκθέτει την τοιχογραφία του Σινισνάτι και γίνεται και μια ατομική έκθεση το

Miró στη γκαλερί Pierre Matisse, στην ίδια πόλη. Περί τα τέλη Σεπτεμβρίου με αρχές Οκτωβρίου, ο Miró πηγαίνει το Παρίσι, όπου προετοιμάζει την επόμενη έκθεσή του στην γκαλερί Maeght και δουλεύει την εικονογράφηση του βιβλίου του Tristan Tzara, *Parler seul (Μιλώντας μόνος)*. Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο ο Miró κάνει την πρώτη του ατομική έκθεση στη γκαλερί Maeght στο Παρίσι. Ο Aimé Maeght γίνεται ο γκαλερίστας του Miró στη αλλία.

1949] Το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου μένει στη Βαρκελώνη, αλλά κάνει ταξίδια στο Παρίσι, στο Μοντρινγκ και στην Πάλμα. Πέραν της ζωγραφικής, ασχολείται και με τις γραφικές τέχνες, την κεραμική και τη γλυπτική. Τον Απρίλιο και τον Μάιο εκθέτει στην γκαλερί Blanche της Στοκχόλμης και η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró, 1923-1927». Το ίδιο διάστημα, γίνεται έκθεση-αφιέρωμα στον Miró στις γκαλερί Layetanas της Βαρκελώνης. Από τις 26 Ιουνίου βρίσκεται στο Παρίσι, όπου έχει προγραμματιστεί να δουλέψει με τους Gérald Cramer και Paul Eluard την εικονογράφηση του βιβλίου *À toute épreuve (Αντέχοντας κάθε δοκιμασία)*, την μακέτα του οποίου τελειώνει τον Οκτώβριο στο Μοντρινγκ. Στις 11 Νοεμβρίου, ο αρχιτέκτονας Walter Gropius ζητά τη συνεργασία του Miró για τη διακόσμηση μιας τραπεζαρίας του Κέντρου Αποφίτων του ανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Στις 19 Νοεμβρίου πηγαίνει στο Παρίσι για να δουλέψει την εικονογράφηση του *À toute épreuve (Αντέχοντας κάθε δοκιμασία)*. Τον Δεκέμβριο, η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Pastels, Gouaches, Drawings, Sculptures. 1933-1943» (Joan Miró: Κρητιδογραφίες, Υδροκομμογραφίες, Σχέδια, Γλυπτά. 1933-1943). Τον ίδιο μήνα, ταξιδεύει στην Πάλμα.

1950] Από τον Ιανουάριο ως τον Μάιο μένει στη Βαρκελώνη. Στις 22 Φεβρουαρίου, ο Miró την ημερώνει τον Sert ότι μόλις έστειλε στον Walter Gropius τη μακέτα για την τοιχογραφία του Χάρβαρντ. Στις 2 Ιουνίου, η γκαλερί Maeght στο Παρίσι εγκαινιάζει μια έκθεση με πρόσωπα έργα του Miró. Το καλοκαίρι, ο Miró σίγουρα μετακομίζει στον αριθμό 9 της οδού Φολγκαρόλες της Βαρκελώνης, αλλά διατηρεί το εργαστήριό του στο Πασάτζε ντελ Κρέντιτ. Τον Αυγουστο βρίσκεται στο Μοντρινγκ. Τον Οκτώβριο ξεκινά την τοιχογραφία του Χάρβαρντ. Στις 18 Οκτωβρίου, ο Edgard Varèse γράφει στον Miró σχετικά με τη μουσική του ντοκουμαντέρ του Thomas Bouchard, *Around and About Miró (Πάνω και Σχετικά με τον Miró)*. Τον Νοέμβριο γίνεται έκθεση με γλυπτά και γραφικά έργα του Miró στη γκαλερί Blanche της Στοκχόλμης.

1951] Στις 19 Ιανουαρίου, σε μια συνέντευξη στον Georges Charbonnier, ο Miró εκφράζει την επιθυμία του να κάνει την τέχνη του προσιτή στο κοινό και ταυτίζεται με την ανώνυμη και λαϊκή καλλιτεχνική έκφραση. Στις 26 Ιανουαρίου ολοκληρώνει την *Peinture murale (Τοιχογραφία)* για το Χάρβαρντ, η οποία εκτίθεται από τον Μάρτιο ως τον Μάιο στην γκαλερί Maeght των Παρισίων. Τον Μάρτιο, η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεσή του «Paintings and Sculpture, 1946-1950» (Ζωγραφικοί πίνακες και γλυπτική, 1946-1950). Στα τέλη Μαρτίου, περνά μερικές μέρες στο Σεν-Πωλ-ντε-Βαν, όπου, μεταξύ άλλων, συναντά τους Picasso, Matisse και Jacques Prévert. Ο Miró μένει στη Γαλλία ως τον Ιάδιο. Επιστρέφει στην Ισπανία τον Ιούλιο και πηγαίνει στο Μοντρινγκ. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο γίνεται στην Ένωση Σύγχρονης Τέχνης του Χιούστον, η έκθεση «Caldes-Miró». Τον Οκτώβριο βρίσκεται στις Βαλεαρίδες. Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο κάνει ατομική έκθεση στην γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης.

1952] Τον Μάρτιο πηγαίνει στο Παρίσι, όπου μάλλον επισκέπτεται την πρώτη ατομική έκθεση του Jackson Pollock στη γαλλική πρωτεύουσα, στο Studio Paul Facchetti. Στις 19

Μαρτίου του προτείνουν μια πιθανή ανάθεση της διακόσμησης της Αίθουσας των Αντιπροσώπων των Ηνωμένων Εθνών στη Νέα Υόρκη. Τον Απρίλιο και τον Μάιο κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Τον Μάιο ο Miró πηγαίνει στο Παρίσι και τον Ιούνιο πετάει για τη Νέα Υόρκη, προκειμένου να δει πού θα τοποθετηθεί το έργο του στην έδρα των Ηνωμένων Εθνών. Επισκέπτεται το Σινινατί και το Κέμπριτζ και περνά μερικές μέρες με τον Sert στο Λονγκ Άιλαντ, δουλεύοντας τη μακέτα για τη τοιχογραφία των Ηνωμένων Εθνών. Στις 10 Ιουνίου επιστρέφει στη Βαρκελώνη. Στις 1 Νοεμβρίου, η μακέτα της τοιχογραφίας των Ηνωμένων Εθνών έχει ολοκληρωθεί και ο Miró πηγαίνει στο Παρίσι.

1953] Τον Φεβρουάριο, ο Thomas Bouchard πηγαίνει στη Βαρκελώνη για να συνεχίσει τη ντοκουμαντέρ *Around and About Miró (Πάνω και Σχετικά με τον Miró)*, τα γυρίσματα του οποίου είχε ξεκινήσει στη Νέα Υόρκη το 1947. Στις 19 Ιουνίου, η γκαλερί Maeght στο Παρίσι εγκαινιάζει μια ατομική έκθεση του Miró. Πριν από τις 10 Νοεμβρίου, ο Miró και η οικογένειά του περνούν μερικές μέρες στη Μαγιόρκα. Τον Νοέμβριο, ο Miró προτείνει στον Sert να γράψει ένα άρθρο σχετικά με το πώς ξεκίνησε το ενχέριμα της τοιχογραφίας των Ηνωμένων Εθνών και για τις συζητήσεις τους περί την διακόσμηση των τοίχων. Ανταποκρινόμενος προφανώς, ο Sert έγραψε το κείμενο «Joan Miró. A New Approach to Mural Painting» (Joan Miró. Μια νέα προσέγγιση στην τοιχογραφία). Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει ατομική έκθεση του Miró.

1954] Στις 10 Ιανουαρίου 1954, το Kaiser Wilhelm Museum (Μουσείο Βασιλέως Γουλιέλμο του Κρέφελντ εγκαινιάζει μια έκθεση του Miró, ο οποίος θα ταξιδέψει, με την ευκαιρία, στη Στουτγάρδη και στο Βερολίνο. Τον Φεβρουάριο ξεκινούν οι πρώτες φουρνιές κεραμικών του Miró στην Γαλιφία. Πρόκειται για ένα στάδιο στη δουλειά του, που θα διαρκέσει δύομια χρόνια. Τον Μάρτιο βρίσκεται στο Παρίσι. Στις 17 Απριλίου, ενημερώνει τον Matisse για τη πρόθεσή του να μετακομίσει στην Πάλμα. Από τον Ιούνιο ως τον Οκτώβριο συμμετέχει στη 27^η Μπιενάλε της Βενετίας, όπου του απονέμεται το Μέγα Βραβείο Χαρακτηικής. Στις 27^η Σεπτεμβρίου και τον Οκτώβριο, μετά από ένα ταξίδι επιτόπιος επιθεώρησης του οικοπέδου ο Sert ετοιμάζει τα σχέδια για το εργαστήριο του Miró.

1955] Κατά τη διάρκεια των οικοδομικών εργασιών του νέου εργαστηρίου του στη Μαγιόρκα και για μια τετραετία, ο Miró επικεντρώνει τη δραστηριότητά του στην κεραμική και στις γραφικές τέχνες. Τον Απρίλιο, ο Sert ολοκληρώνει τη μακέτα του εργαστηρίου. Τον Ιούνιο, Miró βρίσκεται στην Πάλμα, όπου ολοκληρώνονται οι οικοδομικές εργασίες του εργαστηρίου και του σπιτιού του. Από τον Ιούλιο ως τον Σεπτέμβριο συμμετέχει στην διεθνή έκθεση «Documenta I» στο Κάσσελ. Στις 18 Οκτωβρίου, η UNESCO ζητά τη συνεργασία του Miró στη διακόσμηση της νέας της έδρας στο Παρίσι. Στις 26 Δεκεμβρίου, αφού συναντήθηκε με του αρχιτέκτονες της UNESCO, σχεδιάζει να φιλοτεχνήσει μια κεραμική τοιχογραφία διαστάσεων 15 x 3 m.

1956] Από τον Ιανουάριο ως τον Μάιο μένει στη Βαρκελώνη και ενδιάμεσα ταξιδεύει στη Γαλιφία όπου συνεχίζει να δουλεύει τα κεραμικά. Στις 6 Ιανουαρίου, το Palais des Beaux-Arts (Μέγαρο Καλών Τεχνών) των Βρυξελλών εγκαινιάζει μια έκθεση του Miró, ο οποίος πηγαίνει στο Stedelijk Museum του Άμστερνταμ και στην Kunsthalle της Βασιλείας. Τον Φεβρουάριο δουλεύει την εικονογράφηση του βιβλίου *À toute épreuve (Αντέχοντας κάθε δοκιμασία)* και ετοιμάζει μια έκθεση κεραμικών έργων. Στις 10 Μαΐου, ο Miró και ο Artigas ολοκληρώνουν τα δύομισι χρόνια αφοσιωμένης δουλειάς στην κεραμική στην Γαλιφία. Το

ιούνιο και τον Αύγουστο, η γκαλερί Maeght στο Παρίσι εκθέτει «Terres de Grand Feu» (διάψυρα χώματα), με κεραμικά του Miró και του Artigas. Το φθινόπωρο αρχίζει να ετοιμάζει η μετακόμισή του από τη Βαρκελώνη στην Πάλμα. Τον Σεπτέμβριο βρίσκεται στην Πάλμα. Τον Σεπτέμβριο έχουν ολοκληρωθεί τόσο οι μακέτες για τις δύο κεραμικές τοιχογραφίες του Miró για την UNESCO, όσο και το εργαστήριο που σχεδίασε ο Sert. Τον Δεκέμβριο, η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεση «Sculpture in Ceramic: Terres de Grand Feu» (Γλυπτική σε πηλό: Διάψυρα χώματα).

1957] Ζει και εργάζεται στην Πάλμα, αλλά κάνει και ταξίδια στη Βαρκελώνη, στη Γκαλιφά, στο Μοντρόνγκ και στο Παρίσι. Με σκοπό να εμπλουτίσει τη δημιουργική διαδικασία των φερεαμικών τοιχογραφιών της UNESCO στο Παρίσι, ο Miró ξεκινάει ένα προσκύνημα στις ηγές της έμπνευσής του. Τον Μάρτιο επισκέπτεται τις σπηλιές της Αλταμίρα. Επί πλέον, παρατηρεί τη καταλανική ρομανική ζωγραφική και την αρχιτεκτονική του Gaudí, τον οτανικό κήπο Parc Güell. Τον Απρίλιο, το Μουσείο Haus Lange του Κρέφελντ παρουσιάζει την έκθεση «Miró: Das graphische Werk» (Miró: Το γραφικό έργο), η οποία στη συνέχεια θα αφιέρωσε στο Βερολίνο, στο Μόναχο, στην Κολωνία, στο Αννόβερο και στο Αμβούργο. Στις 4-4 Σεπτεμβρίου βρίσκεται στο Μοντρόνγκ. Στις 19 Οκτωβρίου, ξεκινά για την Πάλμα, αλλά σχεδιάζει να περάσει από την Γκαλιφά για να δουλέψει τις τοιχογραφίες της UNESCO.

1958] Από τον Απρίλιο ως τον Ιούνιο, η γκαλερί Berggruen των Παρισίων εκθέτει το βιβλίο *toute épreune (Αντέχοντας κάθε δοκιμασία)* που εικονογράφησε ο Miró. Πριν από τις 13 Ιουνίου, η *Mural de la luna (Τοιχογραφία της Σελήνης)* βρισκόταν ήδη στο Παρίσι. Κατά τη διάρκεια του Αυγούστου, ο Miró δουλεύει κατά πάσα πιθανότητα με τον Sert στο Σαν-Πωλ-ντε-Βανς, το σχέδιο του Ιδρύματος Maeght. Τον ίδιο μήνα του απονέμεται το Βραβείο Guggenheim για τις τοιχογραφίες της UNESCO, τα αποκαλυπτήρια των οποίων γίνονται στις Νοεμβρίου. Τον Νοέμβριο, η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεση «Peintures Sauvages, 1934 to 1953» (Αγριές ζωγραφίες, 1934-1953).

1959] Μετά από τρία χρόνια αδράνειας στον τομέα της ζωγραφικής, ο Miró ασχολείται και άλι μαζί της και φιλοτεχνεί έργα σε πανί, χαρτόνι, καναβάτσο και ύψλο. Από τον Ιανουάριο τον Μάρτιο, η γκαλερί Berggruen των Παρισίων εκθέτει τα πανομοιότυπα της σειράς *constelaciones (Αστερισμοί)* και μερικές πρωτότυπες υδροκομιογραφίες. Η έκθεση αυτή εταφύρεται τον Μάρτιο και τον Απρίλιο στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Από τον Μάρτιο ως τον Μάιο γίνεται και μια αναδρομική έκθεση του Miró στο Μουσείο Ποντράνς Τέχνης της Νέας Υόρκης. Στις 21 Απριλίου πηγαίνει για τρίτη φορά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στις 18 Μαΐου, ο πρόεδρος Αϊζενχάουερ απονέμει στον Miró το *Διεθνές Βραβείο Guggenheim*, στον Λευκό Οίκο. Αργότερα, ο Miró πηγαίνει στη Βοστώνη και επισκέπτεται την τοιχογραφία του στο Hartness Commons του Κέμπριτζ. Επειδή η τοιχογραφία δεν είναι παρκώς συντηρημένη, προτείνει την αντικατάστασή της με μια κεραμική τοιχογραφία. Από τον Ιούλιο ως τον Οκτώβριο συμμετέχει στην «Documenta II» του Κάσσελ. Στις 9 Οκτωβρίου υπογράφει το Son Boter, ένα σπίτι του 18^{ου} αι., κοντά στο σπίτι που μένει στη Μαγιόρκα, το Son brines. Το Son Boter θα γίνει το εργαστήριό του.

1960] Φιλοτεχνεί πολλά έργα σε πανί, χαρτόνι και χαρτί, με ένα έμπνεο στυλ, γεμάτο κίνηση, που συγγενεύει με τον αφηρημένο αμερικανικό εξπρεσιονισμό. Ορισμένοι πίνακες είναι ροβλημματισμοί πάνω στον χώρο ή στο κενό. Στις 9 Ιουνίου, απονέμεται στον Miró η μνημνητική διάκριση του Μέλους της Εθνικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών και Γραμμάτων των Ηνωμένων Πολιτειών. Ο Miró τελειώνει την κεραμική τοιχογραφία του Χάρβαρντ, η οποία

διαφέρει κατά πολύ από την ζωγραφική τοιχογραφία που είχε αντικαταστήσει.

1961] Στις 30 Ιανουαρίου, η κεραμική τοιχογραφία του Χάρβαρντ εκτίθεται στην Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης, τον Φεβρουάριο στη γκαλερί Maeght των Παρισίων και τον Μάρτιο και τον Απρίλιο, στο Μουσείο Solomon R. Guggenheim της Νέας Υόρκης. Από το Φεβρουάριο ως τον Απρίλιο γίνεται η έκθεση «Alexander Calder, Joan Miró» στις γκαλερίες Perls της Νέας Υόρκης. Στις 4 Μαρτίου, ο Miró ολοκληρώνει το τρίπτυχο *Bleu I, II, III (Κυανό I, II, III)*. Στις 20 Μαρτίου, τελειώνει την τοιχογραφία που προορίζεται για το σπίτι του Josep Lluís Sert στο Κέμπριτζ των Ηνωμένων Πολιτειών. Στις 28 Απριλίου, η γκαλερί Maeght στο Παρίσι εγκαινιάζει μια έκθεση του Miró και τον Ιούνιο μια δεύτερη. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο, ο Miró κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης. Στις 1 Νοεμβρίου πηγαίνει στη Νέα Υόρκη, όπου παρίσταται σε δείπνο της Ακαδημίας Καλών Τεχνών και σχεδιάζει να επισκεφθεί τον Sert στο Κέμπριτζ. Ο Jacques Dupin δημοσιεύει τη μονογραφία *Joan Miró*.

1962] Τον Μάιο ολοκληρώνει την *Peinture murale jaune orange (Πορτοκαλοκίτρινη κίτρινη Τοιχογραφία)*, την *Peinture murale vert (Πράσινη Τοιχογραφία)* και την *Peinture murale rouge (Κόκκινη Τοιχογραφία)*. Τον Μάιο γράφει στον Dupin για τα σχέδιά του να εγκαταστήσει ένα εργαστήριο χαρακτικής στην Πάλμα. Από τον Ιούνιο ως τον Νοέμβριο, γίνεται μια αναδρομική έκθεση του Miró στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης των Παρισίων. Τον Ιούνιο πηγαίνει στο Σεν-Πωλ-ντε-Βανς, όπου προγραμματίζει με τον Sert τη δουλειά τους για το Ίδρυμα Maeght. Τον Σεπτέμβριο περνά μερικές μέρες στο Μοντρόνγκ.

1963] Από το 1962 και όλο το 1963, ο Miró και ο Artigas δουλεύουν τα κεραμικά του *Laberinto (Λαβύρινθος)* του Ιδρύματος Maeght στο Σαν-Πωλ-ντε-Βανς. Πери τα μέσα Φεβρουαρίου, ο Miró πηγαίνει στο Σαν-Πωλ-ντε-Βανς για να δουλέψει εκεί, με τη συνεργασία του Artigas. Στις 13 Ιουνίου, η γκαλερί Maeght των Παρισίων εγκαινιάζει μια έκθεση μνημειακών κεραμικών του Miró και του Artigas. Τον Αύγουστο, ο Διευθυντής του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης αναθέτει στον Miró μια κεραμική τοιχογραφία προς τιμή της Alicia Patterson Guggenheim. Ο Miró περνάει τον Σεπτέμβριο στο Μοντρόνγκ. Στις 21 Οκτωβρίου, η Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης εγκαινιάζει την έκθεση «Joan Miró 'Albun 1919'». Μετά από την επιστροφή του από το Σαν-Πωλ-ντε-Βανς, στις 26 Νοεμβρίου, ο Miró εξηγεί στον Sert τα σχέδιά του σχετικά με τα γλυπτά που θέλει να φιλοτεχνήσει για τους κήπους του Ιδρύματος Maeght και τις εντυπώσεις του για την αρχιτεκτονική. Τον Νοέμβριο πηγαίνει στη Νέα Υόρκη, όπου παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró and Josep Llorens Artigas Ceramics: Terres Nouvelles». Στις 16 Δεκεμβρίου, το γραφείο αρχιτεκτονικών μελετών Skidmore, Owings & Merrill προτείνει στον Miró να φιλοτεχνήσει ένα έργο για την πλατεία του Σικάγο.

1964] Τον Ιανουάριο εξακολουθεί να δουλεύει με τον Artigas στην Γκαλιφά. Τον Μάρτιο ασχολείται με την τοποθέτηση των γλυπτών του Ιδρύματος Maeght. Τον Απρίλιο δουλεύει και μια κεραμική τοιχογραφία για το Handels Hochschule (Πανεπιστήμιο Χάντελς) στο Σαν-Γκαί της Ελβετίας. Από τον Ιούνιο ως τον Οκτώβριο συμμετέχει στην «Documenta III» του Κάσσελ. Στις 28 Ιουλίου εγκαινιάζεται το Ίδρυμα Maeght στο Σαν-Πωλ-ντε-Βανς, το κτήριο που σχεδίασε ο Josep Lluís Sert, με τα μνημειακά γλυπτά του *Laberinto (Λαβύρινθος)* που φιλοτέχνησε ο Miró. Στο Σαν-Πωλ-ντε-Βανς πιθανόν συναντά τον Bruce J. Graham από το γραφείο αρχιτεκτονικών μελετών Skidmore, Owings & Merrill και μιλούν για το έργο στο Σικάγο. Από τον Αύγουστο ως τον Οκτώβριο, γίνεται αναδρομική έκθεση του Miró στην

γκαλερί Tate του Λονδίνου. Ταυτόχρονα, το Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Thirty Years of His Graphic Art» (Joan Miró: Τριάντα χρόνια γραφικών τεχνών). Τον Σεπτέμβριο, ο Miró πηγαίνει στο Λονδίνο. Τον Οκτώβριο έχει πλέον ολοκληρώσει τη μακέτα για το μνημειακό γλυπτό του Σικάγο. Τον Δεκέμβριο γίνονται ρεζι εκθέσεις του Miró στη Βαρκελώνη: στην Αίθουσα Gaspar και στις γκαλερί René Metras και Belarte.

1965] Δουλεύει το έργο για το Σικάγο, αλλά σκοπεύει να επισκεφθεί το μέρος στο οποίο θα τοποθετηθεί, όπως και το μέρος όπου θα τοποθετηθεί η τοιχογραφία του Μουσείου Guggenheim. Πριν από τις 20 Μαΐου, επισκέπτεται τον Miró στην Πάλμα της Μαγιόρκα ο αρχιτέκτονας Bruce Graham και πηγαίνουν μαζί στην Γκαλιφά για να δουν τις μακέτες του έργου για το Σικάγο. Τον Ιούνιο, η γκαλερί Maeght εγκαινιάζει την έκθεση «Miró: Cartons» (Miró: Ζωγραφική σε χαρτόνι). Τον Ιούλιο φιλοτεχνεί τους πίνακες *Oiseau dans l'espace I, II, III* (Πουλί στο διάστημα I, II, III) και επιζωγραφίζει έργα άλλων ζωγράφων. Περνά τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο στο Μοντρόνγκ, αλλά κάνει και ενδιάμεσα ταξίδια στην Γκαλιφά όπου δουλεύει το έργο για το Σικάγο. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο, η γκαλερί Pierre Matisse παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Cartones» (Joan Miró: Ζωγραφική σε χαρτόνι). Στις 23 Οκτωβρίου κατά πάσα πιθανότητα, πετάει για την Νέα Υόρκη. Πηγαίνει στο Σικάγο και μάλλον συναντά τον διευθυντή του Μουσείου Guggenheim, για να μιλήσουν για ένα έργο που του έχει αναθέσει το μουσείο.

1966] Φτιάχνει τα εκμαγεία των πρώτων μνημειακών ορειχάλκινων αγαλμάτων *L'Oiseau volaitre* (Το ηλιακό πουλί) και *L'Oiseau lunaire* (Το σεληνιακό πουλί). Από αυτή τη χρονιά αρχίζει α φτιάχνει πολυάριθμα ορειχάλκινα αγάλματα. Τον Φεβρουάριο ναυαγεί το έργο για το Σικάγο. Ετοιμάζει την έκθεση για το Μουσείο Guggenheim. Τον Απρίλιο και τον Μάιο, η καλερί Marlborough Fine Art του Λονδίνου φιλοξενεί την έκθεση «Joan Miró». Στις 14 Ιουλίου, ο ισπανός συγγραφέας Σούζ Ταγκικούτσι γράφει για πρώτη φορά στον Miró. Δουλεύει την κεραμική τοιχογραφία για το Μουσείο Guggenheim. Από τον Αύγουστο ως τον Οκτώβριο παρουσιάζεται μια αναδρομική έκθεση του Miró στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Τόκιο, η οποία μεταφέρεται τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Κιότο. Με αφορμή αυτές τις δύο εκθέσεις, ο Miró και σύζυγός του ταξιδεύουν στην Ιαπωνία, όπου γνωρίζουν τον Τακιγκούτσι.

1967] Φτιάχνει τα εκμαγεία πολλών ορειχάλκινων γλυπτών στο Χυτήριο Παρελιάδα (Βαρκελώνη) και στα χυτήρια T. Clementi και Susse Fondeur στο Παρίσι. Κάνει τα πρώτα ζωγραφισμένα ορειχάλκινα γλυπτά. Τον Απρίλιο πηγαίνει στο Παρίσι, με αφορμή την έκθεση του «L'Oiseau solaire, l'oiseau lunaire, étincelles» (Ηλιακό πουλί, Σεληνιακό πουλί, Σπίθες) στη γκαλερί Maeght. Τον Μάιο πηγαίνει στη Νέα Υόρκη για τα εγκαίνια της κεραμικής τοιχογραφίας στο Μουσείο Solomon R. Guggenheim. Μαζί με τον Artigas φιλοτεχνεί ένα κεραμικό δύο μέτρων, με τον τίτλο *La Déesse de la Mer* (Η Θεά της Θάλασσας), για να το υψώσει στην Cathédrale de la Fourmigue, μια υποθαλάσσια σπηλιά στο Ακρωτήριο των Αντιπών. Του απονέμουν το Μέγα Διεθνές Βραβείο Ζωγραφικής Κόρνενκι. Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο, η γκαλερί Pierre Matisse παρουσιάζει την έκθεση «L'Oiseau solaire, oiseau lunaire, étincelles» (Ηλιακό πουλί, Σεληνιακό πουλί, Σπίθες).

1968] Τον Φεβρουάριο πηγαίνει στη Γκαλιφά για να δουλέψει την τοιχογραφία του ρουμάτος Maeght. Από τον Μάρτιο ως τον Ιούνιο συμμετέχει στην έκθεση «Dada, Surrealism, and Their Heritage» (Νταντά, σουρεαλισμός και η κληρονομιά τους), που οργάνωσε το

Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Στη συνέχεια, η έκθεση μεταφέρεται στο Λο Αντζελες και στο Σικάγο. Τον Μάιο έχει ήδη αποφασίσει να προσφέρει στη Βαρκελώνη τη μνημειώδες γλυπτό που είχε ετοιμάσει για το Σικάγο. Τον Ιούνιο πηγαίνει για τελευταία φορά στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου ανακηρύσσεται επίτιμος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Από τον Ιούλιο ως τον Σεπτέμβριο, το Ίδρυμα Maeght διοργανώνει αναδρομική έκθεση για τα 75 χρόνια του Miró. Το γλυπτό *La Déesse de la Mer* (Η Θεά της Θάλασσας) βυθίζεται στην Cathédrale de la Fourmigue. Ξεκινούν οι διαδικασίες για τη σύσταση του μελλοντικού Ίδρυματος στη Βαρκελώνη και εξετάζεται η πιθανότητα να έχει έδρα στο Μοντζουίκ. Από τον Νοέμβριο του 1968 ως τον Ιανουάριο του 1969, γίνεται αναδρομική έκθεση του Miró στο Antic Hospital de la Santa Creu (Παλαιό Νοσοκομείο του Αγίου Σταυρού) στη Βαρκελώνη.

1969] Εντείνει την παραγωγή ορειχάλκινων γλυπτών και ορειχάλκινων ζωγραφισμένων αγαλμάτων. Οι γραφικές τέχνες επίσης έχουν εξήχουσα θέση στη ζωή του. Από τον Μάρτιο ως τον Μάιο, γίνεται μια αναδρομική έκθεση με τον τίτλο «Joan Miró» στο Haus der Kuns (Οίκος της Τέχνης) του Μονάχου. Από τον Μάιο ως τον Ιούλιο συμμετέχει στην έκθεση «Spanish Artists: Gris, Picasso, Miró, Chillida, Tàpies» (Ισπανοί Καλλιτέχνες: Gris, Picasso, Miró, Chillida, Tàpies) στην γκαλερί Beyeler της Βασιλείας. Τον Μάιο διοργανώνεται η έκθεση «Miró στο» (Miró άλλος) στο Col·legi d'Arquitectes (Κολέγιο Αρχιτεκτονικής) της Βαρκελώνης για την πρόσοψη του οποίου ο Miró ζωγραφίζει ένα προσωρινό έργο. Τον Νοέμβριο πηγαίνει για δεύτερη φορά στην Ιαπωνία, με αφορμή μια ανάρθεση που έχει για το περίπτερο της Εταιρείας Υγραερίου στη Διεθνή Έκθεση της Οσάκα (1970). Εκτός από μια κεραμική τοιχογραφία, ο Miró ζωγραφίζει και μια προσωρινή τοιχογραφία με τον τίτλο «Risa inocente» (Αβώο γέλιο) και παρουσιάζει ζωγραφισμένα ορειχάλκινα αγάλματα και μερικά «κατοικημένες κολυμβές». Στα τέλη αυτής της χρονιάς, ο Miró ενδιαιρείται για το τάπητες τοίχου του Josep Royo και αποφασίζουν να συνεργαστούν για το *Tapis de Tarragona* (Τάπητας της Ταρραγόνα).

1970] Σε συνεργασία με τον Royo, ο Miró αρχίζει τον Μάρτιο να δουλεύει το *Tapis d Tarragona* (Τάπητας της Ταρραγόνα). Αυτός ο πρώτος τάπητας που φτιάχνουν από κοινού εκτίθεται τον Σεπτέμβριο στην Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης. Από τον Μάρτιο ως τον Μάιο, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró Fifty Recent Prints» (Joan Miró: Πενήντα πρόσφατες εκτυλώσεις). Στις 15 Μαρτίου εγκαινιάζεται η Διεθνής Έκθεση της Οσάκα. Τον Μάιο και τον Ιούνιο, η γκαλερί Pierre Matisse της Νέας Υόρκης εκθέτει «Sculpture in Bronze and Ceramic, 1967-1969, Recent Etchings and Lithographs» (Γλυπτική σε Ορείχαλκο και Κεραμική, 1967-1969, Πρόσφατα Χαρακτικά και Λιθογραφίες). Την άνοιξη, ο Seft τελειώνει το προσχέδιο και τη μακέτα του Ίδρυματος Joan Miró της Βαρκελώνης. Τον Ιούνιο γίνεται ατομική έκθεση γλυπτικής του Miró στη γκαλερί Maeght. Εκδίδεται το εικονογραφημένο βιβλίο *Proverbes à la main* (Παροιμίες στο χέρι) καρπός της συνεργασίας του Miró με τον Τακιγκούτσι. Τον Σεπτέμβριο γίνονται τα αποκαλυπτήρια της κεραμικής τοιχογραφίας στο αεροδρόμιο της Βαρκελώνης. Στις Οκτωβρίου, η Αίθουσα Relaires της Πάλμα εγκαινιάζει μια έκθεση γραφικών έργων και υδροκομιογραφιών του Miró. Τον Δεκέμβριο και τον Ιανουάριο του 1971, ο Miró κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί Arte Borgogna του Μιλάνου.

1971] Τον Φεβρουάριο, ο Miró δωρίζει στην πόλη της Βαρκελώνης την κεραμική τοιχογραφία για το αεροδρόμιο. Τον Ιούλιο δουλεύει τη μακέτα του τάπητα για το Κέντρο Παγκοσμίου Εμπορίου της Νέας Υόρκης. Τον Σεπτέμβριο και τον Οκτώβριο κάνει μια ατομική έκθεση

την Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης, με τίτλο «Homenatge a Joan Prats» (Φόρος τιμής στον Joan Prats). Τον Οκτώβριο του ανατίθεται ένα μνημειακό γλυπτό για το Μουσείο Αρχαίων της Κομητείας του Λος Άντζελες. Τον Οκτώβριο, το Κέντρο Τεχνών Walker στη Πενεάπολη εγκαινιάζει την έκθεση «Miró: Sculptures» (Μιρό: Γλυπτά), η οποία στη συνέχεια μεταφέρεται στο Μουσείο Τεχνών του Κλιβέλαντ και στο Ινστιτούτο Τεχνών του Σικάγο. Τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο, η γκαλερί Maeght εκθέτει στο Παρίσι «Miró: Peintures sur papier - Dessins» (Μιρό: Ζωγραφική σε χαρτί – Σχέδια). Τον Νοέμβριο, στην γκαλερί Berggruen των Παρισίων, παρουσιάζεται το *Le Lézard aux plumes d'or* (Η Σαύρα με τα χρυσά ουρπυλιά).

1971 Ολοκληρώνει την κεραμική τοιχογραφία για τον Kunsthau (Οίκος των Τεχνών) της Ουρίχχ. Φιλοτεχνεί άλλη κεραμική τοιχογραφία για την Κινηματογραφική Λέσχη του Palais de haillot των Παρισίων. Τον Φεβρουάριο και τον Μάρτιο εκτίθενται στην γκαλερί Hayward του ονδούου τα «Miró Bronzes» (Μιρό ορειχάλκινα) και στο Μουσείο Τεχνών του Κλιβέλαντ τα «Miró Sculptures» (Μιρό γλυπτά). Τον Φεβρουάριο, η Αίθουσα Pelaires της Πάλμα εγκαινιάζει την έκθεση «Homenatge a Joan Prats» (Φόρος τιμής στον Joan Prats) και το Artelevi του Αιλάνου την έκθεση «Joan Miró: Opere scelte dal 1924 al 1960» (Joan Miró: επιλεγμένα έργα από το 1924 ως το 1960). Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο, παρουσιάζεται στην γκαλερί Pierre Matisse η έκθεση «Miró: Sobre Papel» (Μιρό: Σε χαρτί). Στις 10 Απριλίου, το Πολιτειακό ανεπιστήμιο της Γουατάπα προτείνει στον Μιρό να φιλοτεχνήσει ένα ψηφιδωτό. Τον Απρίλιο και τον Μάιο το Ινστιτούτο Τεχνών του Σικάγο εκθέτει «Miró: Sculptures» (Μιρό: Γλυπτά). Τον Οκτώβριο και τον Ιούνιο, η Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Sobretreixims i escultures» (Joan Miró: Τάπητες με πρόσθετα αντικείμενα και γλυπτά). Τον Ιούλιο, το Πολιτιστικό Συμβούλιο του Δήμου της Νέας Υόρκης προτείνει στον Μιρό να φιλοτεχνήσει ένα μνημειακό άγαλμα για τη Νέα Υόρκη, σχέδιο που δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Τον Οκτώβριο και τον Οκτώβριο γίνεται μια αναδρομική έκθεση του Μιρό στο κέντρο τεχνών «Konsthal der Stochölms» και τον Οκτώβριο το Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης εγκαινιάζει την έκθεση «Joan Miró: Magnetic Fields» (Joan Miró: Μαγνητικά Πεδία).

1973 Τον Ιανουάριο τελειώνει η μακέτα για το μνημειακό γλυπτό του Μουσείο Τεχνών της Κομητείας του Λος Άντζελες. Ο Μιρό επισκέπτεται στη Ρώμη μια έκθεση του ποιητή Rafael Alberti. Τον Μάρτιο ζωγραφίζει σε σχισμένα ή τρυπημένα πανιά. Τον Απρίλιο, γίνεται στην γκαλερί Maeght η έκθεση «Sobretreixims et sacs» (Τάπητες με πρόσθετα αντικείμενα και σακιά). Από τον Απρίλιο ως τον Ιούνιο, το Ίδρυμα Maeght εκθέτει «Sculptures de Miró, éramiques de Miró et Llorens Artigas» (Γλυπτά του Μιρό, κεραμικά του Μιρό και του Llorens Artigas). Τον Μάιο, η γκαλερί Pierre Matisse παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Paintings, sculptures, Sobretreixims, Sculpture, Etchings» (Joan Miró: Ζωγραφική, Υδροκοιμιονογραφίες, Τάπητες με πρόσθετα αντικείμενα, Γλυπτά, Χαρακτικά). Τον Μάιο, η Βαρκελώνη γιορτάζει τα 50^α γενέθλια του Μιρό. Παρουσία του καλλιτέχνη, εγκαινιάζονται 4 εκθέσεις στις γκαλερί ené Metras, Nova, Adirià και Αίθουσα Gaspar. Τον Ιούνιο και τον Ιούλιο, το Μουσείο του Τελ Αβίβ φιλοξενεί την έκθεση «Joan Miró: His Graphic Work» (Joan Miró: Το γραφικό έργο). Τον Ιούλιο, ο Rafael Alberti του στέλνει το κείμενο *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* (Θαύματα με εκδοχές ακροστιχίδων στον κήπο του Μιρό), με την ιδέα να φιλοτεχνήσει ένα εικονογραφημένο βιβλίο. Από τον Οκτώβριο του 1973 ως τον Ιανουάριο του 1974, γίνεται στη Νέα Υόρκη η έκθεση «Miró in the Collection of The Museum of Modern Art» (Ο Μιρό στη Συλλογή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης). Τον Οκτώβριο, η γκαλερί Pierre Matisse εγκαινιάζει την έκθεση «Joan Miró: Sobretreixims» (Joan Miró: Τάπητες με πρόσθετα αντικείμενα). Τον Δεκέμβριο, ο Μιρό «εκτελεί» 5 Καμένους Καμβάδες (*Toiles brülées*).

1974 Στις 9 Φεβρουαρίου τελειώνει δυο τρίπτυχα, *Feux d'artifice I, II, III* (Πυροτεχνήματα I, II, III) και *L'Espoir du condamné a mort I-II-III* (Η ελπίδα του θανατοποινίτη I, II, III). Τον Μάιο, η Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης και η γκαλερί 4 Gats της Πάλμα εγκαινιάζουν «Obra gràfica Série Barcelona. 1972-73» (Γραφικά Έργα. Σειρά Βαρκελώνη, 1972-73). Τον Μάιο, κατά πάσα πιθανότητα ταξιδεύει στο Παρίσι, όπου επιβλέπει το στήσιμο της έκθεσής του που εγκαινιάζεται στο Grand Palais στις 17 του μηνός. Την ίδια μέρα, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Δήμου Παρισίων εγκαινιάζει την έκθεση «Miró: L'Oeuvre graphique» (Μιρό: Γραφικό έργο). Τον Αύγουστο παρίσταται στον εορτασμό της 10^{ης} επετείου του Ίδρυμάτος Maeght, στο Σαν-Πωλ-ντε-Βανς.

1975 Τον Απρίλιο και τον Μάιο, η γκαλερί Pierre Matisse παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Paintings and Sculptures, 1969-1974» (Joan Miró: Πίνακες ζωγραφικής και γλυπτά 1969-1974). Στο ίδιο διάστημα, παρουσιάζονται τα εικονογραφημένα βιβλία *Càntic del Sac* (Το Άσμα του Ήλιου) και *Quatre colors arabiens el món* (Τέσσερα χρώματα εμφανίζονται τον κόσμο). Στις 10 Ιουνίου, σε ένα κτήριο που σχεδίασε ο Josep Lluís Sert, εγκαινιάζεται ανεπίσημα το Fundació Joan Miró (Ίδρυμα Joan Miró) της Βαρκελώνης, με την έκθεση «Pintura, escultura i sobretreixims de Miró a la Fundació» (Ζωγραφική, γλυπτική και τάπητες με πρόσθετα αντικείμενα του Μιρό στο Ίδρυμα). Τον Δεκέμβριο του 1975 και τον Ιανουάριο του 1976, η γκαλερί Maeght της Βαρκελώνης παρουσιάζει την έκθεση «Un camí compartit Miró-Maeght» (Μια κοινή πορεία: Μιρό-Maeght).

1976 Φιλοτεχνεί το ψηφιδωτό οδόστρωμα για τη Rambla της Βαρκελώνης. Στις 28 Μαρτίου τελειώνει το *Personnages oiseaux* (Πρόσωπα πουλιά), τη μακέτα για το ψηφιδωτό του Πολιτειακού Πανεπιστημίου της Γουατάπα, όπως και τη μακέτα *Femme* (Γυναίκα) για το τάπητα της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουάσινγκτον. Τον Απρίλιο και τον Μάιο, στη γκαλερί Pierre Matisse παρουσιάζεται η έκθεση «Miró: Sculpture» (Μιρό: Γλυπτική). Τον Ιούνιο και τον Ιούλιο, η γκαλερί Maeght φιλοξενεί την έκθεση «Miró: Eaux-fortes et lithographies récentes de grand format» (Μιρό. Πρόσφατα χαρακτικά και λιθογραφίες μεγάλων διαστάσεων). Στις 18 Ιουνίου εγκαινιάζεται επισήμως το Ίδρυμα Joan Miró, με σχέδια του Μιρό. Τον Ιούνιο, η Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον αναθέτει στον Μιρό, με βάση τη μακέτα που προτείνει ο Μιρό, έναν τάπητα τοίχου, που θα υφάνει ο Royo. Τον Νοέμβριο, η γκαλερί Pierre Matisse εγκαινιάζει την έκθεση «Joan Miró. Aquatints: Grands Formats, 1974-1975» (Joan Miró: Τονικές οξυγραφίες: Μεγάλες διαστάσεις, 1974-1975). Τον Δεκέμβριο, το θέατρο La Claca αρχίζει να προετοιμάζει τους χαρακτήρες για το έργο *Mori el Merma* (Θάνατος στον Μέρμα), που είχε ως έμπνευση τον Υμπύ.

1977 Τον Μάρτιο συνεργάζεται με το θέατρο La Claca, ζωγραφίζει τους χαρακτήρες, τα σκηνικά και τα αντικείμενα της παράστασης του έργου *Mori el Merma* (Θάνατος στον Μέρμα) στο Σαν Εστέβε της Παλαουτνόντερα. Από τον Ιούλιο ως τον Σεπτέμβριο κάνει ατομικές εκθέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και γραφικών έργων στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Σπρέ. Τον Οκτώβριο, ο Royo τελειώνει τον τάπητα για την Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον και ο τάπητας εκτίθεται στο Ίδρυμα Joan Miró. Στις 20 Δεκεμβρίου ολοκληρώνεται και η ψηφιδωτή τοιχογραφία για το Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Γουατάπα.

1978 Τελειώνει την κεραμική τοιχογραφία για το κτήριο της I.B.M. στη Βαρκελώνη. Τον Φεβρουάριο, ο Roland Pentose ξεκινά ένα ντοκιμαντέρ για τον Μιρό με ένα συνενέριο του BBC. Στις 7 Μαρτίου γίνεται η προεμιέρα του *Mori el Merma* (Θάνατος στον Μέρμα) στο Teatro Principal της Πάλμα. Στις 19 Απριλίου, ο Δήμος της Βαρκελώνης απονέμει στον Μιρό, την

μέρα των 85^{ων} γενεθλίων του, το Χρυσό Μετάλλιο της Πόλης. Το Συμβούλιο της Κυβέρνησης του απονέμει επίσης το πρώτο Χρυσό Μετάλλιο. Στις 4 Μαΐου εγκαινιάζονται δύο εκθέσεις του Miró στη Μαδρίτη. Το Ισπανικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης παρουσιάζει την έκθεση Joan Miró: Pintura» (Joan Miró: Ζωγραφική) και οι Αίθουσες Τέχνης της Γενικής Διεύθυνσης αλληλεχνικής Κληρονομιάς φιλοξενούν την έκθεση «Joan Miró: Obra gráfica» (Joan Miró: Γραφικά έργα). Τον Ιούνιο γίνεται η προεπίερα του *Mori el Merita (Θάνατος στον Μέριμα)* στο theatre del Liceu της Βαρκελώνης. Στις 28 Ιουλίου το Μουσείο και Κήπος Γλυπτικής Hirshhorn της Ουάσιγκτον ενδιαφέρει για τη μακέτα του γλυπτού *Femme devant la foule (Γυναίκα προστά στο πλήθος)* που είχε σχεδιάσει ο Miró για το Μουσείο της Κομητείας του Λος Άντζελες, το οποίο τελικά δεν υλοποιήθηκε. Στις 4 Σεπτεμβρίου εγκαινιάζεται η έκθεση του Miró στη Sa Llotja της Πάλμα, όπου ο βασιλιάς Juan Carlos του απονέμει τον Μεγαλόσταυρο της Ισπαβέλλας της Καθολικής. Στις 20 Σεπτεμβρίου, το Κέντρο Georges Pompidou των Παρισίων εγκαινιάζει μια έκθεση σχεδίων του Miró. Στις 19 Οκτωβρίου, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Δήμου Παρισίων εγκαινιάζει την έκθεση «Miró: Cent Sculptures, 1962-1978» (Miró: Εκατό γλυπτά, 1962-1978). Στις 13 Νοεμβρίου γίνονται τα αποκαλυπτήρια του μνημειακού γλυπτού *Couple d'amoureux (Ζευγάρι ερωτευμένων)* στην Ντεφάνς των Παρισίων.

1979] Τον Μάρτιο, μετά βεβαίωτος, ο Miró δέχεται στην Πάλμα την επίσκεψη του ρχπκτέτονα Ieoh Ming Pei, για να συζητήσουν σχετικά με το μνημειακό έγχρωμο γλυπτό *Femme échevelée (Ξεμαλλιασμένη γυναίκα)* για το Χιούστον του Τέξας. Στις 27 Μαρτίου, ο Δήμος εγκρίνει το Καταστατικό του Δημοσίου Δημοτικού Ιδρύματος Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα. Τον Απρίλιο και τον Μάιο γίνεται έκθεση σχεδίων του Miró στη γκαλερί Hayward του Λονδίνου. Ο Miró δουλεύει το σχέδιο της τοιχογραφίας για το Συνεδριακό και Εκθεσιακό Κέντρο της Μαδρίτης, τις υαλογραφίες (βιτρό) για μια εκκλησία στη γαλλική πόλη Σανλί και να γλυπτό μνημειακών διαστάσεων για το Parque del Mar της Πάλμα. Τον Μάιο και τον Ιούνιο, η γκαλερί Patrick Cramer της Γενεύης παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: 60 Livres illustrés» (Joan Miró: 60 Εικονογραφημένα βιβλία). Από τον Μάιο ως τον Σεπτέμβριο γίνεται έκθεση «Joan Miró: Pittura, 1914-1978» (Joan Miró: Ζωγραφική, 1914-1978) στο μουσείο της εκκλησίας Orsanmichele της Φλωρεντίας. Τον Ιούνιο και τον Ιούλιο, η γκαλερί Maeght της Βαρκελώνης φιλοξενεί την έκθεση «Homenatge a Gaudí: 100 gravats i 4 escultures» (Φόρος τιμής στον Gaudí: 100 χαρακτικά και τέσσερα γλυπτά). Από τον Ιούλιο ως τον Σεπτέμβριο, το Ίδρυμα Maeght παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: Peintures, sculptures, essins, céramiques, 1956-1979» (Joan Miró: Ζωγραφικοί πίνακες, γλυπτά, σχέδια, κεραμικά, 1956-1979). Ο Miró πηγαίνει στο Σεν-Πωλ-ντε-Βανς για τα εγκαίνια αυτής της έκθεσης και για τα αποκαλυπτήρια των υαλογραφιών του Ιδρύματος Maeght. Στις 2 Οκτωβρίου, ανακηρύσσεται επίτιμος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Βαρκελώνης. Τον Οκτώβριο, η γκαλερί Quatre Gats της Πάλμα εγκαινιάζει μια έκθεση γραφικών έργων. Τον Νοέμβριο, το Μουσείο και Κήπος Γλυπτικής Hirshhorn εγκαταλείπει την ιδέα του μνημειακού γλυπτού.

1980] Τον Μάρτιο και τον Απρίλιο, η Σχολή Τεχνών του Πανεπιστημίου Ουάσιγκτον στο εντ Λιούις παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: The Development of a Sign Language» (Joan Miró: Η ανάπτυξη μιας Νοηματικής Γλώσσας). Στις 20 Μαρτίου το Μουσείο και Κήπος Γλυπτικής Hirshhorn εγκαινιάζει την έκθεση «Miró: Selected Paintings» (Miró: Επιλεγμένοι γραφικοί πίνακες). Τον Μάιο και τον Ιούνιο, η γκαλερί Pierre Matisse φιλοξενεί την έκθεση Miró: Ζωγραφισμένα γλυπτά και κεραμικά». Στις 27 Μαΐου, ο Matisse ενημερώνει τον Miró τι το μνημειακό γλυπτό για το Χιούστον δεν θα γίνει με βάση την *Femme échevelée (Ξεμαλλιασμένη γυναίκα)*, αλλά το *Personnage et Oiseau (Πρόσωπο και πουλί)*. Από τον Μάιο

ως τον Αύγουστο, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Μεξικού παρουσιάζει την έκθεση «Miró: una realidad, un arte» (Miró: μια πραγματικότητα, μια τέχνη). Τον Σεπτέμβριο το Σικάγο θέτει και πάλι σε ισχύ το σχέδιο για το μνημειακό γλυπτό του Miró. Το φθινόπωρο ο διευθυντής της Μπιενάλε της Βενετίας ενεργοποιεί ξανά το σχέδιο για το μπάλετο *L'Oiseau Oiseau (Το μάπι-πουλί)*. Τον Οκτώβριο, ο βασιλιάς Juan Carlos του απονέμει το Χρυσό Μετάλλιο Καλών Τεχνών. Τον Νοέμβριο στην Πάλμα παρουσιάζει στους Pierre Matisse και Ieoh Ming Pei τη μακέτα του *Personnage et oiseau (Πρόσωπο και πουλί)* που ετοιμάσε για το Χιούστον.

1981] Στις 7 Μαρτίου ο Miró και η Pilar Juncosa υπογράφουν το πρακτικό της δωρεάς των εργασιών του καλλιτέχνη στο Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα. Στις 20 Απριλίου γίνονται στο Σικάγο τα αποκαλυπτήρια του μνημειακού γλυπτού του Miró, με τον τίτλο *Moon, Sun and One Star (Σελήνη, Ήλιος κι Ένα Άστρο)*. Στις 25 Σεπτεμβρίου, στο Θέατρο L Fenice της Βενετίας, γίνεται η προεπίερα του μπάλετο *L'Uccello Luce (Το πουλί-φως)* που σκηνικά και κοστούμια του Miró. Από τον Οκτώβριο ως τον Δεκέμβριο το Μιλάνο φιλοξενεί την έκθεση «Miró Milano: Pittura, scultura, ceramica, disegni, sobretexims, grafica» (Miró Milano: Ζωγραφική, γλυπτική, κεραμικά, σχέδια, τάπητες με πρόσθετα αντικείμενα, γραφικά έργα), σε επτά διαφορετικές αίθουσες τέχνης. Στις 6 Νοεμβρίου, γίνονται τα αποκαλυπτήρια δύο ορειχάλκινων γλυπτών στην Πάλμα.

1982] Στις 20 Απριλίου γίνονται τα αποκαλυπτήρια του μνημειακού γλυπτού *Personage and Birds (Πρόσωπο και πουλί)*. Από τον Απρίλιο ως τον Ιούνιο, το Μουσείο Καλών Τεχνών του Χιούστον φιλοξενεί την έκθεση «Miró in America» (Ο Miró στην Αμερική). Τον Αύγουστο γίνεται η τοποθέτηση του μνημειακού γλυπτού *Donna i ocell (Γυναίκα και πουλί)* στο Πάρκο Escorxador της Βαρκελώνης.

1983] Τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο, το Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης φιλοξενεί την έκθεση «An Homage to Joan Miró at Ninety» (Αφιέρωμα για τα 90 χρόνια του Joan Miró). Τον Απρίλιο και τον Μάιο, γίνεται στην Αίθουσα Gaspar της Βαρκελώνης έκθεση «90è aniversari de Joan Miró. Obra gráfica 1929-1972» (Τα 90^α γενέθλια του Joan Miró. Γραφικά έργα 1929-1972). Τον Απρίλιο, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης παρουσιάζει την έκθεση «Joan Miró: A Ninetieth-Birthday Tribute» (Joan Miró: Ένα φόρος τιμής για τα 90^α του γενέθλια). Με αφορμή τα 90^α του γενέθλια, και η Ισπανία αποτίει φόρο τιμής στον Miró, με ένα αφιέρωμα που διοργανώνουν ο Δήμος της Βαρκελώνης, Κυβέρνηση της Καταλωνίας, το Υπουργείο Πολιτισμού και το Ίδρυμα Joan Miró της Βαρκελώνης. Στις 20 Απριλίου, το Ίδρυμα Joan Miró εγκαινιάζει την έκθεση «Joan Miró: A vint-Mutació de la realitat» (Joan Miró: Δεκαετία του 20 – η μετάλλαξη της πραγματικότητας), η οποία, στη συνέχεια παρουσιάζεται και στο Ισπανικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Μαδρίτη. Τον Μάιο, η γκαλερί Matisse εγκαινιάζει την έκθεση «Joan Miró: Ninety Years Sculpture, Gouaches, and Mixed Media» (Joan Miró: Ενενήντα χρόνια: Γλυπτική, Υδροκομιογραφίες και Ανάμεικτα Μέσα). Στις 25 Δεκεμβρίου, ο Miró πεθαίνει στο σπίτι του στο Son Abrines, στην Πάλμα.■



Pablo Picasso, ο Josep Lluís Sert και ο Joan Miró.
Δωρεά του Josep Lluís Sert, 1982.

Ο Joan Miró και ο Josep Lluís Sert, στο εργαστήριο του Miró στην Πάλα της Μαγιόρκας.
Δωρεά του Josep Lluís Sert, 1982.



Ο Joan Miró, ο Josep Lluís Sert και κάποιοι άγνωστοι.
Δωρεά του Josep Lluís Sert, 1982.

Καθιστή στο τραπέζι η σύζυγος του Picasso, Jacqueline Roque. Στην πρώτη σειρά, η σύζυγος του Miró, Pilar Juncosa, ο Pablo Picasso με την Montxa Sert, ο Josep Lluís Sert και ο Joan Miró. Στην πίσω σειρά, απριστερά, ο εγγονός του Miró, David Fernández, στη συνέχεια κατά πίσσα πιθανότητα είναι η σύζυγος του Lucien Clergue, η Landa Crommelynck και τέλος ο γραμματέας του Picasso, Miguel Mariano του Josep Lluís Sert, 1982.





Από τα αριστερά: Montcha Sert, Ricardo Ribas, Wells Coates, J.Torres Clave και ο Sert στο Σούνιο. Οι πληροφορίες είναι από το "The Athens Charter" (F51).
Φωτ.: Josep Lluís Sert, 1982. Φωτ.: Erno Goldfinger.

Ο Pablo Picasso, ο Josep Lluís Sert και ο Joan Miró.
Φωτ.: Josep Lluís Sert, 1982.



Ο Joan Miró με την σύζυγό του Pilar, την κόρη τους Dolors και τους γιούς της David και Emili. Στην πίσω όψη γράφει "Desembre 1967" [Δεκέμβριος 1967].
Φωτ.: Josep Lluís Sert, 1982.

Δουλεύω όπως ένας κηπουρός

του **Yvon TAILLANDIER**

Δημοσιεύθηκε στο *XIXe siècle* (Παρίσι), στις 15 Φεβρουαρίου 1959

Είμαι, λέει ο Μιρό, φύση τραγική και ολιγόλογη. Στα νιάτα μου γνώρισα περιόδους αθειας-θλίψης. Τώρα είμαι αρκετά ισορροπημένος, αλλά τα πάντα με δυσχερατούν: η ζωή σου φαίνεται παράλογη. Δεν είναι η λογική που μου τη δείχνει έτσι. Έτσι το αισθάνομαι, είμαι πεισιδοξός: πάντα νομίζω ότι όλα θα έχουν πολύ άσχημο τέλος.

Να υπάρχει κάποιος πνευματώδης αστειασμός στη ζωγραφική μου, δεν τον επεδίωξα συνειδητά. Ο αστειασμός πιθανώς προέρχεται από την ανάγκη που νοιώθω να ξεφύγω από την τραγική πλευρά της ιδιοσυγκρασίας μου. Πρόκειται για μια αντίδραση, αλλά είναι κούσια.

Η πνευματική ένταση, αντιθέτως, είναι εκούσια στην περίπτωση μου. Κατά τη γνώμη μου όμως, είναι βασικό να μην προκαλεί κανείς αυτή την ένταση με χημικά μέσα, όπως το ποτό ή ναρκωτικά.

Την ατμόσφαιρα που ευνοεί αυτή την ένταση τη συναντώ στην ποίηση, στη μουσική, στην αρχιτεκτονική – ο Γαυδί, για παράδειγμα, είναι υπέροχος – στους καθημερινούς μου εριπάτους, σε ορισμένους θορύβους: τον θόρυβο των αλόγων στην εξοχή, το τρίξιμο των γυάλινων τροχών των αμαξιών, τα βήματα, τις κραυγές στη νύχτα, τους γρύλλους.

Το θέαμα του ουρανού με συγκινεί. Αισθάνομαι συγκίνηση όταν βλέπω στον απέραντο ουρανό το φεγγάρι να γεμίζει ή τον ήλιο. Όντως, στους πίνακές μου υπάρχουν πολύ μικρές ορφές σε μεγάλους κενούς χώρους. Οι κενοί χώροι, οι κενοί ορίζοντες, οι κενές πεδιάδες, τιδήποτε το γυμνό, πάντα με εντυπωσιάζει.

Από το σύγχρονο οπτικό πανόραμα, μου αρέσουν τα εργοστάσια, τα νυχτερινά φώτα, κόσμος όπως φαίνεται από το αεροπλάνο. Μια από τις μεγαλύτερες συγκινήσεις της ζωής μου την οφείλω σε μια νυχτερινή πτήση πάνω από την Ουάσινγκτον. Μια πόλη, αν τη δεις τη νύχτα από αεροπλάνο, είναι θαύμα. Κι έπειτα, από το αεροπλάνο φαίνονται τα πάντα. Άλλοι μικρόσωμοι άνθρωποι, ακόμα κι ένα πολύ μικρό σκυλάκι, φαίνονται. Κι αυτό ποκτά τεράστια σημασία, όπως ένα-δύο φωτάκια απ' τα αγροτόσπιτα στο απόλυτο σκοτάδι κατά τη διάρκεια μιας νυχτερινής πτήσης πάνω απ' τον κάμπο.

Ακόμη και τα απλούστερα πράγματα μου δίνουν ιδέες. Προτιμώ ένα πιάτο στο οποίο φέρω τη σούπα του ένας αγρότης, παρά τα γελοιωδώς υπερτολισμένα πιάτα των πλουσίων. Πάντα με συγκινεί η λαϊκή τέχνη. Σ' αυτή την τέχνη δεν υπάρχει ούτε απάτη, ούτε εχθροσάματα. Ήτπυτάει κατ' ευθείαν στον στόχο. Εκπλήσσει και είναι πάμπλουτη σε υνατότητες.

Στα πρώτα μου βήματα, οι ζωγράφοι που μου προκάλεσαν ζωνηρή εντύπωση ήταν ο Van Gogh, ο Cézanne, ο douanier Rousseau. Όταν αγάπησα τον douanier Rousseau, αγάπησα η λαϊκή τέχνη. Όσο προχωρώ στη ζωή, τόσο μεγαλύτερη σημασία αποκτά για μένα αυτή τέχνη. Ένα καλοπελεκημένο από αγρότες δίκρανο, ένα πιρούνι, είναι πολύ σημαντικά για μένα.

Για μένα, τα αντικείμενα είναι ζωντανά. Αυτό το τσιγάρο, αυτό το σπιρτόκουτο περιέχουν μια μυστική ζωή πολύ πιο έντονη από ορισμένων ανθρώπων. Οποτε βλέπω ένα έντρο, συγκινούμαι λες και αναπνέει, λες και μιλάει. Και το δέντρο είναι κάτι το ανθρωπινό.

Η ακινησία με συγκινεί. Αυτή η φιάλη, αυτό το ποτήρι, ένα μεγάλο βότσαλο σε μια έρημη

παράλια είναι πράγματα ακίνητα, αλλά προκαλούν μεγάλες κινήσεις στον νου μου. Αυτά δεν το αισθάνομαι μπροστά σ' ένα ανθρόπινο ον που συνεχώς μετακινείται βλακωδώς. Ο κόσμος που πάει για μπάνιο στην παράλια και κινείται με εντυπωσιάζει πολύ λιγότερο απ' την ακινησία μιας πέτρας. (Τα ακίνητα πράγματα γίνονται μεγαλειώδη, πολύ πιο μεγαλειώδη απ' αυτά που κινούνται.) Η ακινησία με κάνει να σκέφτομαι μεγάλους χώρους, όπου παράγονται κινήσεις που δεν σταματούν κάποια δεδομένη στιγμή, κινήσεις δίχως τέλος. Πρόκειται, όπως έλεγε ο Καντ, για την αφινίδια εισβολή του απείρου στο πεπερασμένο. Ένα βότσαλο, που είναι ένα αντικείμενο πεπερασμένο και ακίνητο, μου εμπνέει όχι απλώς κινήσεις, αλλά κινήσεις δίχως τέλος. Αυτό μεταφράζεται, στους καμβάδες μου, μέσα από μορφές που μοιάζουν με σπίθες που πετάνονται απ' τον πίνακα σαν από ηφαιστείο.

Αν ο θεατής δεν ένιωθε αυτές τις κινήσεις στους πίνακές μου, θα ήταν σαν ηθοποιό που διαβάζει ένα ποίημα, το οποίο του φαίνεται απολύτως παράλογο.

Θα μπορούσε πάντως και να μην τις νοιώθει, αφού για 'κείνον η κίνηση απλώς υπονοείται όπως κατ' εμέ υπονοείται στο βότσαλο.

Αυτό που όντως αναζητώ είναι μια ακίνητη κίνηση, κάτι αντίστοιχο με αυτό που ονομάζεται ευλωττία της σιωπής ή αυτό στο οποίο ο Άγιος Ιωάννης του Σταυρού αναφερόταν, νομίζω, με την έκφραση «βουβή μουσική».

Οι μορφές στους πίνακές μου είναι ταυχροვნς ακίνητες και κινούμενες. Είναι ακίνητες διότι οι καμβάδες είναι ακίνητη βάση. Είναι ακίνητες εξ αιτίας της ευκρίνειας του περιβάλλοντός τους και εξ αιτίας αυτού του είδους πλαισίου στο οποίο τοποθετούνται καμιά φορά. Ακριβώς όμως επειδή είναι ακίνητες, υπονοούν κινήσεις.

Αφού δεν υπάρχει γραμμή του ορίζοντα, ούτε σημείο αναφοράς για το βάθος μετακινούνται στο βάθος. Μετακινούνται και στην επιφάνεια, διότι ένα χρώμα ή μια γραμμή οδηγούν αναπόφευκτα σε μια μετακίνηση της οπτικής γωνίας. Στο εσωτερικό των μεγάλων μορφών, κινούνται κάποιες μικρότερες. Κι όταν κοιτάζει κανείς το σύνολο του πίνακα, οι μεγάλες με τη σειρά τους, κινούνται κι αυτές. Μπορούμε μάλιστα να πούμε ότι σπρώχνονται και διατηρούν απολύτως την αυτόνομη ζωή τους και δεν τροποποιούνται.

Αυτό όμως δεν τις εμποδίζει να διατηρούν μεταξύ τους σχέσεις τόσο ακριβείς, όπως ε δεσμοί των μελών του σώματος. Είναι αρκετό να λείπει ένα κομματάκι από ένα δάχτυλο για να καταστρέψει ολόκληρο το χέρι.

Όπως και το σύνολο του σώματος είναι της ίδιας φύσης με έναν βραχίονα, ένα χέρι, ένα πόδι, έτσι και σ' έναν πίνακα τα πάντα πρέπει να είναι ομοιογενή.

Στους δικούς μου, υπάρχει ένα είδος κυκλοφορίας του αίματος. Αν μετακινηθεί μορφή, η κυκλοφορία σταματά, η ισορροπία διαταράσσεται.

Όταν ένας πίνακας δεν με ικανοποιεί, αισθάνομαι μια παθολογική δυσφορία, σαν να ήμουν άρρωστος, σαν να μη λειτουργούσε καλά η καρδιά μου, σαν να μη μπορούσα πια να ν αναπνεύσω, σαν να πνιγόμουν.

Δουλεύω σε μια κατάσταση πάθους και έκστασης. Όταν ξεκινάω έναν πίνακα, υπακούω σε μια φυσική παρόρμηση, στην ανάγκη να αφεθώ. Είναι σαν φυσική αποφόρτιση.

Ένας πίνακας, βέβαια, δεν μπορεί να με ικανοποιήσει αμέσως. Και στην αρχή αισθάνομαι αυτή τη δυσφορία που σας περιέγραψα. Αλλά επειδή είμαι μαχητής με τέτοια πράγματα ρίχνομαι στον αγώνα.

Πρόκειται για έναν αγώνα ανάμεσα σε μένα και σ' αυτό που κάνω, ανάμεσα σε μένα και στον πίνακα, ανάμεσα σε μένα και στην δυσφορία μου. Αυτός ο αγώνας με ερεθίζει και με παθιάζει. Δουλεύω μέχρι να εκλείψει η δυσφορία.

Ξεκινώ τους πίνακές μου υπό την επήρεια μιας συγκίνησης που αισθάνομαι και η οποία με κάνει να δραπέτεύω από την πραγματικότητα. Αιτία αυτής της συγκίνησης μπορεί να είναι μια κλωστήρα που ξεφεύγει απ' τον καμβά, μια σταγόνα νερού που πέφτει, τούτο το ποτύπωμα που αφήνει το δάχτυλό μου στην γυαλιστερή επιφάνεια του τραπεζιού.

Όπως ή άλλως, χρειάζομαι ένα σημείο εκκίνησης, ακόμα κι αν είναι απλώς ένας κόκκος κόνης ή μια λάμψη φωτός. Αυτή η διαδικασία αναπαράγει μια σειρά πραγμάτων, το ένα πράγμα προκαλεί τη γέννηση του άλλου.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, μια κλωστήρα μπορεί να εκτυλίξει έναν κόσμο. Φτάνω σ' έναν κόσμο ξεκινώντας από κάτι - υποτίθεται - νεκρό. Κι επειδή βάζω έναν τίτλο, ζωντανεύει ακόμα περισσότερο.

Επινοώ τους τίτλους μου ενώ δουλεύω, ενώ συνδέω το ένα πράγμα με το άλλο πάνω στον καμβά. Αφού βρω τον τίτλο, ζω μέσα στη δική του ατμόσφαιρα. Ο τίτλος τότε μετατρέπεται και μένα σε μια πραγματικότητα εκατό τοις εκατό αληθινή, όπως για άλλους το μοντέλο, μια απλωμένη γυναικία, για παράδειγμα. Για μένα, ο τίτλος είναι μια ακριβής πραγματικότητα.

Δουλεύω πάνω στον ίδιο πίνακα για πολύν καιρό, πολλές φορές επί χρόνια. Αλλά κατά τη διάρκεια αυτού του διαστήματος, υπάρχουν περιόδοι, συχνά μακρές, κατά τις οποίες δεν σχολιάζω καθόλου μαζί του.

Το σημαντικό για μένα είναι να γίνεται αισθητό το σημείο εκκίνησης, η συγκίνηση που το αθάρισε.

Το γεγονός ότι κάποιος πίνακας μένει υπό επεξεργασία επί χρόνια στο ατελιέ μου, δεν με ανησυχεί. Αντιθέτως, χαιρόμαι όταν έχω πολλούς καμβάδες με σημείο εκκίνησης αρκετά ζωντανά ώστε να αναπτύξει μια σειρά από αρμονίες, μια νέα ζωή, νέα πράγματα.

Θεωρώ το ατελιέ μου περιβόλι. Εκεί υπάρχουν αγκινάρες. Εδώ πατάτες. Πρέπει να κόψεις α φύλλα για να μεγαλώσουν οι καρποί. Κάποια δεδομένη στιγμή, πρέπει να κλαδέψεις.

Δουλεύω όπως ένας κηπουρός, όπως ένας αμπελοργός. Τα πράγματα συντελούνται ραγιά. Για παράδειγμα, την ποικιλία των μορφών που χρησιμοποιώ, δεν την ανακάλυψα αφενικά. Διαμορφώθηκε σχεδόν παρά τη θέλησή μου.

Τα πράγματα ακολουθούν τη φυσική τους πορεία. Μεγαλώνουν, ωριμάζουν. Πρέπει α απολάσεις. Πρέπει να ποτίσεις, όπως τα λαχανικά. Αυτό ωριμάζει στο νου μου. Επίσης, ουλεύω πάντα ταυτοχρόνως πολλά πράγματα. Και μάλιστα σε διαφορετικούς τομείς: γωγραφική, χαρακτική, λιθογραφία, γλυπτική, κεραμική.

Το υλικό, το εργαλείο, μου υπαγορεύουν μια τεχνική, ένα μέσο ώστε να δώσω ζωή σ' ένα ράγμα.

Όταν επιτίθεται σ' ένα ξύλο με μια σμίλη, αυτό με φέρνει σε μια ορισμένη ψυχική ατάσταση. Όταν επιτίθεται σε μια λιθογραφική πλάκα με μια βούρτσα, ή σε ένα φύλλο αλκού με μια ακίδα, τότε έρχομαι σε άλλου είδους ψυχικές καταστάσεις. Η συνάντηση με το εργαλείο και το υλικό παράγει μια συγκίνηση, η οποία είναι κάτι ζωντανό και πιστεύω ότι θα χει αντίκτυπο στον θεατή.

Όταν επιτίθεται σ' έναν αστραφτερό ορειχάλκο, βρίσκομαι σε κατάσταση διαφορετική π' αυτή την οποία μου επιβάλλει το γεγονός ότι έχω απέναντί μου ένα θαμπό ξύλο. Το στραφτερό δεν μου εμπνέει τις ίδιες μορφές που μου εμπνέει το θαμπό.

Η λάμψη του κεραμικού με έχει γοητεύσει: μοιάζει με σπίθες. Κι επί πλέον, υπάρχει και αγώνας εναντίον των στοιχείων, της γης, της φωτιάς. Όπως ήδη σας είπα, είμαι μαχητής. Πρέπει να ξέρετε να επιβάλλεται στη φωτιά όταν κάνεις κεραμική.

Και το απρόβλεπτο! Κι αυτό έχει γοητεία. Ακόμα κι όταν χρησιμοποιείς την ίδια

δοσολογία, ψήνεις στην ίδια θερμοκρασία, το αποτέλεσμα δεν είναι ποτέ το ίδιο. Το απρόβλεπτο προκαλεί μια ταραχή κι αυτό είναι κάτι που ασκεί έλξη πάνω μου.

Και στη χαρακτηριστική υπέρχουν απρόβλεπτα. Όσο περισσότερα προκύπτουν, τόσο περισσότερο παθιάζομαι.

Στη ζωγραφική μου, μια γραμμούλα με χοντρό τελείωμα είναι ένα απρόβλεπτο. Εγώ είμαι ο πρώτος που εκπλήσσεται.

Πρέπει να μπορούμε ν' ανακαλύπτουμε νέα πράγματα κάθε φορά που κοιτάμε ένα πίνακα. Μπορεί όμως να κοιτάς έναν πίνακα επί μία εβδομάδα και να μην τον ξανασκεφτείς. Μπορεί επίσης να κοιτάξεις έναν πίνακα για ένα δευτερόλεπτο και να τον σκέφτεσαι σε όλο σου τη ζωή. Για μένα, ο πίνακας πρέπει να είναι όπως οι σπίθες. Πρέπει να είναι εκτυφλωτικό όπως το κάλλος μιας γυναικίας ή ενός ποιήματος. Πρέπει να σπινθηρίζει, όπως οι πέτρες που χρησιμοποιούν οι βοσκοί στα Πυρηναία για ν' ανάψουν την πίπα τους.

Περισσότερο από τον ίδιο τον πίνακα μετράει αυτό που εκτέμπει στον αέρα, αυτό που διαχέει. Ελάχιστα ενδιαφέρει αν θα καταστραφεί ο πίνακας. Η τέχνη μπορεί να πεθάνει το σημαντικό είναι να έχει σκορπίσει σπόρο στη γη. Ο σουρεαλισμός μου άρεσε επειδή οι σουρεαλιστές δεν θεωρούν τη ζωγραφική σκοπό. Όντως, μια ζωγραφιά δεν πρέπει να πασχίζει να παραμείνει αναλλοίωτη, αλλά μάλλον ν' αφήσει σπόρο, να σκορπίσει σπόρους για να γεννηθούν άλλα πράγματα.

Ο πίνακας πρέπει να είναι γόνιμος. Πρέπει να προκαλεί τη γέννηση ενός κόσμου. Ελάχιστα ενδιαφέρει αν θα απεικονίζει λουλούδια, ανθρώπους, άλογα, αρκεί να αποκαλύπτει ένα κόσμο, κάτι το ζωντανό.

Δυο και δυο δεν κάνουν τέσσερα. Κάνουν τέσσερα μόνο για τους λογιστές. Δεν πρέπει όμως να μείνουμε σ' αυτό. Ο πίνακας πρέπει να το κάνει κατανοητό: πρέπει να γονιμοποιήσει τη φαντασία.

Δεν αποκλείω την πιθανότητα, ένας επιχειρηματίας να ανακαλύψει τον τρόπο για να κάνει μια δουλειά, ή ένας σοφός να βρει το μέσο για να λύσει ένα πρόβλημα, βλέποντας κάποιον πίνακά μου.

Η λύση που προσφέρει ένας πίνακας είναι λύση γενικής φύσης, εφαρμόσιμη σε μεγάλα εύρος διαφορετικών τομέων.

Αισθάνομαι την ανάγκη να πετύχω την μέγιστη ένταση με ελάχιστα μέσα. Αυτό με οδήγησε στο να δώσω στη ζωγραφική μου έναν πιο απογυμνωμένο χαρακτήρα.

Η τάση μου προς απογύμνωση, προς απλοποίηση, εκφράστηκε σε τρεις τομείς: τα πρότυπα, τα χρώματα και την απεικόνιση των προσώπων.

Το 1935, στους πίνακές μου, ο χώρος και η μορφή ακολουθούσαν τα πρότυπα. Υπήρχε ακόμα φωτοσκίαση στους πίνακές μου. Σιγά-σιγά, όμως, όλ' αυτά εξαφανίστηκαν. Πери το 1940, τα πρότυπα και η φωτοσκίαση εξαφανίστηκαν τελείως.

Μια μορφή που συμφωνεί με τα πρότυπα είναι λιγότερο εντυπωσιακή από κάποια που δεν συμφωνεί. Το πρότυπο εμποδίζει τη σύγκρουση και περιορίζει την κίνηση στην οπτικό βάθος. Χωρίς πρότυπο και φωτοσκίαση, το βάθος δεν έχει όρια: η κίνηση μπορεί να επεκταθεί στο άπειρο.

Σιγά-σιγά, έφτασα να χρησιμοποιώ μόνο περιορισμένον αριθμό μορφών και χρωμάτων. Δεν είναι πρωτοφανές στη ζωγραφική να ζωγραφίζει κανείς με περιορισμένη ποικιλία χρωμάτων. Οι νωπογραφίες του 10^{ου} αιώνα είναι ζωγραφισμένες έτσι και εμένα να φαίνονται υπέρχους. Οι χαρακτήρες μου υπέστησαν την ίδια απλοποίηση που υπέστησαν και τα χρώματα. Απλοποιημένοι έτσι, μοιάζουν πιο ανθρώπινοι και πιο ζωντανοί απ' ότι α

ήχαν απεικονιστεί με όλες τις λεπτομέρειες. Αν είχαν απεικονιστεί με όλες τις λεπτομέρειες, α τους έλειπε αυτή η φανταστική ζωή που όλα τα μεγαλώνει.

Όταν ένας θεατής αναγνωρίζει τον εαυτό του σε κάποιο από τους χαρακτήρες μου, δεν αισθάνεται αυτό που τον χωρίζει, αλλά αυτό που τον προσεγγίζει σε όλους τους άλλους ανθρώπους, είτε είναι λευκός είτε είναι μαύρος, είτε κατάγεται από τον βορρά ή τον νότο, είτε είναι νέγρος είτε είναι κινέζος.

Μια φράση του Κομφούκιου μου έχει κάνει μεγάλη εντύπωση: «Όλοι οι άνθρωποι είναι ίδιοι», λέει, «μόνο η συμπεριφορά τους διαφοροποιεί».

Αυτές οι ιστορίες περί εθνών είναι γραφειοκρατία. Το θέμα δεν είναι να είσαι γραφειοκράτης, αλλά άνθρωπος. Όταν γίνεσαι πράγματι άνθρωπος, καταφέρνεις ν' αγγίξεις όλους τους ανθρώπους, τόσο έναν νέγρο όσο κι έναν κινέζο, τόσο έναν τύπο απ' τον νότο, όσο και έναν τύπο απ' τον βορρά.

Για να γίνεις όμως πραγματικά άνθρωπος, πρέπει ν' απαλλαγείς απ' το ψεύτικο εγώ. Την περίπτωση μου, πρέπει να είμαι ο Μιρό, δηλαδή, ένας ισπανός ζωγράφος που ανήκει σε μια κοινωνία περιορισμένη από σύνορα, κοινωνικές και γραφειοκρατικές υμβατικότητες.

Με άλλα λόγια, πρέπει να κατευθυνθείς προς την ανωνυμία.

Πάντα η ανωνυμία βασίλευε στις μεγάλες εποχές. Και σήμερα, η αναγκαιότητά της είναι ολοένα και πιο αισθητή.

Ταυτοχρόνως όμως, αισθανόμαστε και την ανάγκη μιας κίνησης απολύτως ατομικής, ελεύθως αναρχικής από κοινωνικής πλευράς.

Γιατί; Διότι μια εκ βαθέων ατομική κίνηση είναι ανώνυμη. Το ανώνυμο μας επιτρέπει να υναντήσουμε το οικουμενικό, είμαι πεπεισμένος: όσο πιο τοπικό είναι κάτι, τόσο και πιο οικουμενικό.

Εξ ου και η σημασία της λαϊκής τέχνης: υπάρχει μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στις φυχίτρες της Μαγιόρκα και τα ελληνικά ειδώλια.

Η τοιχογραφία με προκαλούν διότι απαιτούν την ανωνυμία, διότι φτάνουν ευθέως στις άζες και διότι παίζουν ρόλο στην αρχιτεκτονική.

Τα μεγάλα επιτεύγματα της αρχιτεκτονικής, όπως για παράδειγμα, η πόλη της Ιμπίθα (Σ.Τ.μ. Ιμπίθα), είναι ανώνυμα.

Αυτή η ανωνυμία δεν στέκεται εμπόδιο στην ανθρωπότητα. Αντιθέτως. Ένας φίλος ου αρχιτέκτων μου έδειξε πάνω σε κάποιους τοίχους στην Ιμπίθα, λευκούς λεκέδες γύρω π' τα παράθυρα. Αυτούς τους λεκέδες, οι οποίοι σχηματίζουν ένα πλαίσιο γύρω από κάθε αράθυρο, τους είχε βάψει κάποιος που στεκόταν μέσα στο σπίτι και έγερνε έξω από το αράθυρο, ώστε να βλέπει τον τοίχο όσο πιο μακριά μπορούσε να φτάσει το πινέλο στην κρη του χεριού του.

Αυτό έδινε σ' αυτά τα πλαίσια μια ανθρωπινή διάσταση.

Ένας μογοματζής κτηρίων δεν θα μπορούσε να το κάνει. Θα είχε βάψει, όχι από μέσα, αλλά απ' έξω, αφού είχε φτιάξει μια σκαλωσιά. Θα τα είχε χαλάσει όλα.

Όταν προτιμάς την ανωνυμία οδηγείσαι στη συλλογική δουλειά. Γι' αυτό η κεραμική με τον Artigas με παθιάζει έτσι. Δουλεύω τα χαρακτηριστικά μου ομαδικά, με τεχνικούς και εργάτες, που δίνουν ιδέες και τους εμπιστεύομαι πλήρως. Αν όμως θέλετε να είστε η βεντέτα, είναι δύσβατον.

Δουλεύοντας έτσι, ομαδικά, δεν δημιουργώ ένα μικρό έθνος. Κι αν το δημιουργώ, είναι ικομηνικής εμβέλειας.

Η ανώνυμη δουλειά πρέπει να είναι ταυτοχρόνως συλλογική και πολύ προσωπική. Ο καθ' ένας πρέπει να κάνει ό,τι θέλει, τόσο φυσικά όσο αναπνέει. Δεν πρέπει όμως να έχει απώτερες προθέσεις και να θέλει να υπογράψει την ίδια του την ανάσα.

Η πορεία του κόσμου οδηγεί στη συλλογικότητα. Είναι αδιανόητο ένα απομονωμένο σπίτι. Είναι πια αδιανόητο ένας κύριος να παραγγέλει να του χτίσουν μια βίλλα. Σήμερα χτίζονται πολύ μεγάλα κτήρια, με αποτέλεσμα να καταφεύγουμε, πολύ φυσικά, να ζητάμε τη συνεργασία του μογοματζή.

Η ανωνυμία μου επιτρέπει να παρατηρώ από τον ίδιο μου τον εαυτό, αλλά παρατιπούμενο από τον ίδιο μου τον εαυτό καταλήγω να επιβεβαιώνομαι περισσότερο. Κατά τον ίδιο τρόπο που η σιωπή είναι άρνηση του θορύβου. Αλλά και ο παραμικρός θόρυβος, στη σιωπή αποδεικνύεται πολύ δυνατός.

Η ίδια προσέγγιση με κάνει να αναζητώ τον θόρυβο που κρύβεται στη σιωπή, την κίνηση στην ακινησία, τη ζωή στο άψυχο, το άπειρο στο πεπερασμένο, τις μορφές στο κενό και το εαυτό μου στην ανωνυμία.

Πρόκειται για την άρνηση της άρνησης, για την οποία μιλάει ο Μαρξ. Η άρνηση της άρνησης είναι κατάφαση.

Με βάση τον ίδιο μηχανισμό, η ζωγραφική μου μπορεί να θεωρηθεί αστειεύόμενη χαρούμενη, ακόμα κι αν εγώ είμαι τραγικός.■

Η κληρονομιά του Joan Miró στη Μαγιόρκα: Γένεση και στόχοι

της Magdalena Aguilo Victory

Διευθύντριας του Ιδρύματος Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα

«Αυτό που μ' ενδιαφέρει δεν είναι να μείνει ο πίνακας εκεί, αλλά η ακτινοβολία του, το μήνυμά του, το πώς θα ενεργήσει στους ανθρώπους για να μεταμορφώσει το πνεύμα τους.»¹

Joan Miró, 1977

Το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα είναι μοναδικό κυρίως επειδή είναι σε θέση να εισάγει το κοινό στη διαδικασία που ακολουθούσε ο καλλιτέχνης όταν δημιουργούσε, «φέρνοντας το σε άμεση επαφή με την ατμόσφαιρα που επικρατεί στα εργαστήρια του Miró, ετα εργαλεία του, τα αντικείμενα, τους ημιτελείς καμβάδες και τα ίχνη του. Πρόκειται για την περιρρέουσα ενέργεια που εξακολουθεί εκτοξεύει τις στίβες της δημιουργικής δύναμης του ιδρυτή του. Ο στόχος του ιδρύματος να κάνει γνωστή αυτή τη μοναδική δημιουργική ύρα θα δικαιολογούσε από μόνος του την ύπαρξή του. Το Ίδρυμα όμως μπορεί να θεωρηθεί και παγκοσμίως μοναδικό, αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι αφ' ενός αποτελεί μια πλούσια αρχιτεκτονική κληρονομιά και αφ' ετέρου ότι φιλοξενεί τη συλλογή, που συνδέεται στενά με τον τρόπο που δούλεψε ο Joan Miró κατά τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του.

Το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα γεννήθηκε το 1981 όταν ο Joan Miró και η οικογένειά του δώρισαν στην πόλη της Πάλμα τα τέσσερα δημιουργικά εργαστήρια, στα οποία είχε δουλέψει από το 1956 μέχρι τον θάνατό του το 1983, με σκοπό να λειτουργήσουν ως κίνητρο και ως σημείο αναφοράς για τις μελλοντικές γενιές καλλιτεχνών. Το νησί της Μαγιόρκα δεν επιλέχθηκε τυχαία. Πέραν της οικογενειακής του ρίζας, ο καλλιτέχνης πήρε στο νησί την απαραίτητη ηρέμια και το μεσογειακό περιβάλλον που ταίριαζε στον υνασθηματικό πυρήνα της τέχνης του. Έτσι λοιπόν, εγκαταστάθηκε οριστικά στη Μαγιόρκα το 1956, χρονιά κατά την οποία υλοποίησε το μεγάλο όνειρο της ζωής του: ν' αποκτήσει ένα άνετο και λειτουργικό εργαστήριο, στο οποίο να μπορεί να δουλέυει πίνακες μεγάλου εγέθους. Αυτό το όνειρο ανέλαβε να το υλοποιήσει ο φίλος του, ο αρχιτέκτονας Josep Lluís Sert, ο οποίος συνεργάστηκε στενά μαζί του όσο διαρκούσαν οι οικοδομικές εργασίες, όπως ποδεικνύει η πλούσια μεταξύ τους αλληλογραφία.

Το 1959, ο Joan Miró κάταφερε να προσθέσει ένα νέο εργαστήριο, το Son Boter. Πρόκειται για ένα σπίτι μαγιорκινό αρχιτεκτονικού ρυθμού του 18^{ου} αι., δίπλα στο Son Abrines. Το Son Boter ικανοποίησε την ανάγκη του για ευρυχωρία και εξασφάλισε την πομπώσή του από τον περιβάλλοντα χώρο. Το Son Boter αγοράστηκε με τα χρήματα του ραββίου Guggenheim της Νέας Υόρκης, που απονεμήθηκε στον Miró για τις κεραμικές συγχρηματίες που φιλοτέχνησε για την UNESCO το 1957. Τα εργαστήρια εφάπτονται σ' αυτό το αρχοντικό. Το εργαστήριο χαρακτηριστικό στα δεξιά και το εργαστήριο λιθογραφίας πάνω από την δεξιάμενη. Εκεί δούλεψε ο Joan Miró με τη βοήθεια του χαράκτη Joan Barbaà και του λιθογράφου Damià Caus.

Το σπίτι του Son Boter μας βοηθά με ιδανικό τρόπο να κατανοήσουμε τη δημιουργική διαδικασία που ακολουθούσε ο καλλιτέχνης. Στους ασπρισμένους τοίχους του υπάρχουν κόμα μεγάλα graffiti, μερικά από τα οποία αποτέλεσαν έμπνευση για κάποια γλυπτά Raillard, Georges. *Conversaciones con Miró* (Συζητήσεις με τον Miró). Βαρκελώνη, εκδ. Gedisa, 1993.

που φιλοτέχνησε αργότερα. Το τεράστιο μέγεθος των graffiti, καταδεικνύει την επιθυμία του καλλιτέχνη να επιβιώσουν στον χρόνο. Στους τοίχους και στο δάπεδο βλέπουμε τις αποδείξεις τεχνολογιών που συγγενεύουν με αυτές των αφηρημένων αμερικανών εξπρεσιονιστών, όπως είναι οι λεκέδες και τα "drippings" (πιτσιλιές) παντού. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι πιτσιλιές φτάνουν σε απίστευτο ύψος, κάτι που μαρτυρά μεγάλη ενέργεια και δύναμη στα χέρια και μας εκπλήσσει αν λάβουμε υπ' όψιν την προχωρημένη ηλικία του Miró. Οι πατημασιές από μπιονιά στο πάτωμα του σπιτιού φανερώνουν ότι ο καλλιτέχνης βρισκόταν κυριολεκτικά μέσα στον πίνακα όταν ζωγράφιζε έργα μεγάλων διαστάσεων στον έδαφος. Οι πίνακες της συλλογής μας επιβεβαιώνουν αυτές τις εκτιμήσεις. Στις δεκαετίες του 60 και του 70, ο Joan Miró αναπτύσσει μια αξιολογούμενη δραστηριότητα και, με υπερβατική πνεύμα, αναθεωρεί και εξαγνίζει το έργο του. Δεν επαφίεται στις δάφνες του, αντιθέτως ίδια του την τεχνική δεξιότητα και αγωνίζεται να εισάγει νέους πειραματισμούς.

Κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο καλλιτέχνης αισθάνεται μια σοβαρή ανησυχία για το μέλλον του εργασιακού του περιβάλλοντος στο Son Abrines και στο Son Boter. Για μια ακόμη φορά επεμβαίνει ο φίλος του ο Sert για να τον συμβουλευτεί να δημιουργήσει ένα ίδρυμα ανοιχτό στους νέους δημιουργούς και στους ειδικούς μελετητές του έργου του, όπως είχε ήδη γίνει στη Βαρκελώνη. Το 1981 συνεστήθη η "Fundació Pública Municipal Pilar i Joan Miró a Mallorca" (Δημόσιο Δημοτικό Ίδρυμα Pilar και Joan Miró στη Μαγιόρκα), οι σκοποί του οποίου καθορίζονται από το καταστατικό του:

«Το Ίδρυμα θα έχει ως αντικείμενο την προώθηση και τη διάδοση της καλλιτεχνικής γνώσης, διευκολύνοντας το δημιουργικό έργο μελλοντικών καλλιτεχνών, σε στενή και διαρκή επαφή με όλους τους τομείς της κοινωνίας, πέρα από τα συνήθη μουσειακά σχήματα με βασική επιδίωξη να εξηγήσει δυναμικά και δια της εμπειρίας την αισθητική της σύγχρονης τέχνης.»²

Σύμφωνα με την θέληση του ιδρυτή του, το Ίδρυμα πρέπει να διοικείται από ένα Διοικητικό Συμβούλιο που θα φροντίζει για την κατάλληλη ερμηνεία και την εφαρμογή των σκοπών του θεσμού και θα συνεδριάζει τακτικά μια φορά τον χρόνο. Το Διοικητικό Συμβούλιο θα διορίζει μια Διοικητική Επιτροπή με εκτελεστικά και διαχειριστικά καθήκοντα ώστε να διασφαλιστεί η εδραίωση ενός δυναμικού και εκπαιδευτικού πολιτιστικού κέντρου για τον λαό της Μαγιόρκα.

Τρία χρόνια μετά τον θάνατο του Joan Miró, η χήρα του Pilar Juncosa αποφάσισε να προσθέσει στη δωρεά καινούρια οικόπεδα, όπου θα χτιζόταν η έδρα του ιδρύματος, ένα κτήριο στο οποίο θα μπορούσαν να αναπτυχθούν οι στόχοι που όριξε ο καλλιτέχνης στο καταστατικό. Το εγχείρημα ανατέθηκε στον αρχιτέκτονα Rafael Moneo, επικεφαλής του Τμήματος Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Νωρίτερα, και ο J. Ll. Sert είχε υπάρξει κοσμήτορας της Μεταπτυχιακής Σχολής Σχεδίου του Χάρβαρντ. Τελικά, το 1992, το Ίδρυμα απέκτησε την μορφή που έχει σήμερα, όταν, στο Εργαστήριο Sert και στο Son Boter προστέθηκε το καινούριο κτήριο που σχεδίασε ο Rafael Moneo.

Σε αντίθεση με άλλα μουσεία πιο θεαματικής σύγχρονης αρχιτεκτονικής, το κτήριο που σχεδίασε ο Moneo τοποθετεί το θεατή σε απόσταση οικειότητας από το έργο που εκτίθεται. Όταν μπαίνει κανείς στον όροφο με τις αίθουσες όπου εκτίθενται η μόνιμη συλλογή και οι περιοδικές εκθέσεις, δεν φαίνονται όλοι οι χώροι από παντού. Δεν προσφέρεται σφαιρική άποψη όλου του ορόφου και ο επισκέπτης υποχρεούται να πλησιάζει και να ανακαλύπτει

² *Estatutos de la Fundació Pública Municipal "Pilar i Joan Miró a Mallorca"*, (Καταστατικό του Δημοσίου Δημοτικού Ιδρύματος «Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα») άρθρο 4º, Πάγμα, 1980.

ργά και τμηματικά κάθε νέον χώρο. Η αρχιτεκτονική ευνοεί την ατομική απομόνωση του εαυτού και του επιτρέπει να βιώνει μέσα του την ιστορία που διηγείται η κάθε αίθουσα με αεθέματα της. Η αρχιτεκτονική μεταμορφώνεται σε μια ατμόσφαιρα γεμάτη σιωπές, που ευκολύνει τον οπτικό διάλογο με τα έργα.

Όταν συστάθηκε το Ίδρυμα, η παρουσία της σύγχρονης τέχνης στην πόλη μας ήταν σε ολόκληρο στάδιο. Είναι γνωστή η γενναιοδωρία του Joan Miró προς κάποιους γκαλερίστες της Μαγιόρκα που επεδίωκαν να διαδώσουν τη σύγχρονη τέχνη, η οποία τότε ήταν σχεδόν ανυπόληπτη στο νησί. Ο καλλιτέχνης τους έφερε σε επαφή με μεγάλους δημιουργούς που ήταν φίλοι του και εξέθεσε και ο ίδιος τα έργα του στην πόλη. Σήμερα οι συνθήκες έχουν αλλάξει ολόκληρα, έχουν πολλαπλασιαστεί οι δημόσιοι και ιδιωτικοί εκθεσιακοί χώροι και έχει αυξηθεί η υψιστάθιση προς τις σύγχρονες μορφές τέχνης. Το Ίδρυμα, ωστόσο, εξακολουθεί να είναι απαραίτητο ως πρωτοπόρος θεσμός στην εξερεύνηση νέων δρόμων στην αισθητική της σύγχρονης τέχνης και ως αρωγός στην δημιουργική δραστηριότητα νέων καλλιτεχνών απ' όλο τον κόσμο, μέσω των εργαστηρίων του. Το Ίδρυμα εξακολουθεί να έχει την υποχρέωση να διατηρεί τη μνήμη του Joan Miró στην πιο αγνή μορφή της και να την εμπλουτίζει με τα αρακταριστικά της σημειωτικές εποχής. Να είναι, δηλαδή, ένα κέντρο μεγάλης ακτινοβολίας και ερέθισμα, τόσο για τους μαγιорκινούς, όσο και για τους ξένους επισκέπτες.

Η συλλογές μας και η προβολή τους

Η συλλογή του Ίδρύματος Pilar i Joan Miró είναι μονογραφία του Miró και αποτελείται κυρίως από έργα των τελευταίων δεκαετιών της ζωής του. Η συλλογή που παρουσιάζουμε σ' αυτόν τον κατάλογο είναι ένα μικρό δείγμα μιας πιο ευρείας μουσειακής συλλογής. Επί πλέον, το Ίδρυμα διαθέτει μια συλλογή γραφικών έργων άλλων καλλιτεχνών, που φιλοτεχνήθηκαν σε εργαστήρια μας κατά την δεκαπενταετία της λειτουργίας τους. Στα εργαστήρια αυτά πολλοί ξενιθήκαν νέοι δημιουργοί απ' όλο τον κόσμο και, κατά καιρούς, καταξιωμένοι αλλιτέχνες όπως ο Wolf Vostell, Peter Philips και Jaume Plensa.

Από την άλλη πλευρά, στη συλλογή υπάρχουν έργα άλλων καλλιτεχνών, τα οποία την πλειοψηφία τους προέρχονται από τα αφιερώματα που διοργανώθηκαν στην 80^η και 50^η επέτειο της γέννησης του Joan Miró. Πρόκειται κυρίως για έργα μικρών και μεσαίων ιστάσεων, σε διάφορα υλικά, μεταξύ των οποίων κυριαρχεί το χαρτί. Αυτό το σύνολο, που αποτελείται από τριακόσια έργα, περιλαμβάνει τις τάσεις της σύγχρονης ισπανικής τέχνης της δεκαετίας του '70 και ένα μικρό δείγμα έργων ξένων καλλιτεχνών. Παραδείγματος χάριν, α έργα των Tàpies, Chillida, Saura, Clavé, Argollo, Canogal, Equipo Crónica, Chirino, Feito, Garcés, Genovés, Guerrero, Guinovart, Gordillo, Rueda, Millares, Mompró, Muñoz, Ràfols asamada, Hernández Pijoan, Sempere, Villalba, Arranz Bravo και Bartolozzi.³

Το αρχείο τεκμηρίων του Ίδρύματος αποτελείται από 800 επιστολές και περί τα 5.000 έγγραφα αποδελτίωσης, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν οκτώ τόμοι άρθρων του διεθνούς τύπου για τον Miró, που δημοσιεύθηκαν μεταξύ 1918 και 1958. Φυλάσσονται επίσης φωτογραφίες, κάποια βιβλία από την προσωπική του βιβλιοθήκη και άλλα ετερογενή γγραφα που κρατούσε ο Miró.

Η βιβλιοθήκη, που είναι ανοιχτή στο γενικό κοινό, είναι εξειδικευμένη στην σύγχρονη Ίδρυμα Pilar i Joan Miró a Mallorca. *Artistes espanyols als anys 70. A la col·lecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (Ισπανοί καλλιτέχνες της δεκαετίας του '70. Συλλογή του Ίδρύματος Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα)*. Πάμπα, Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα, 1996.

τέχνη, ειδικά στον Joan Miró και το ιστορικό και καλλιτεχνικό του πλαίσιο. Περιλαμβάνονται 15.000 τίτλους υπό μορφή βιβλίων, καταλόγων εκθέσεων (είναι διαθέσιμοι μέσω του συστήματος ανταλλαγής μεταξύ βιβλιοθηκών), οπτικοακουστικό υλικό και ισπανικά και ξένα περιοδικά.

Οι δυνατότητες να διερευνηθεί η συλλογή είναι πολύ περιορισμένες διότι τα έργα του Joan Miró στην αγορά έχουν πολύ υψηλές τιμές. Ωστόσο, φιλοδοξούμε να την συμπληρώσουμε μέσω νέων δωρεών, δια της ανταλλαγής έργων με άλλους οργανισμούς και, στο πλαίσιο του δυνατού, αποκτώντας νέα έργα που θα μας βοηθήσουν να επιτύχουμε μεγαλύτερη συνένωση σε ορισμένους τομείς.

Οι ώροφοι στους οποίους παρουσιάζεται η συλλογή πρέπει να προσφέρουν στον επισκέπτη μια ατμόσφαιρα οπτικής και ακουστικής σιωπής που ευνοεί την οικειότητα ανάμεσα στο έργο και στον αποδέκτη, έτσι όπως μας επιβάλλει η αρχιτεκτονική του κτηρίου. Με αυτή ως αφετηρία, η δουλειά μας έγκειται στο να συμπληρώσουμε αυτόν τον οπτικό διάλογο παρέχοντας στον θεατή τα μέσα ώστε να ενημερωθεί σχετικά με το έργο που εκτίθεται και να έρθει σε άμεση επαφή μαζί του. Χρησιμοποιούμε τις δυνατότητες των νέων τεχνολογιών για να προσφέρουμε στον θεατή τους απαραίτητους κώδικες ώστε να αποκωδικοποιήσει και να κατανοήσει καλύτερα το έργο. Εμείς, ως μουσείο, έχουμε το καθήκον να διευκολύνουμε την σωστή κατανόηση του έργου του Joan Miró.

Ως φύλακες αυτής της κληρονομιάς, είμαστε υποχρεωμένοι να την προβάλλουμε και να παίζουμε τον ρόλο του μεσάζοντα ανάμεσα στο έργο και στο κοινό. Ο ρόλος μας είναι να βοηθήσουμε το κοινό να γνωρίσει και να κατανοήσει το έργο. Αν και ο Joan Miró θεωρείται κορυφαία μορφή της σύγχρονης τέχνης, το έργο του δεν ερμηνεύεται πάντα σωστά. Αυτό συμβαίνει ακόμη περισσότερο με το έργο της ωριμότητάς του, που αποτελεί τον βασικό πυρήνα της συλλογής μας.

Γι' αυτόν τον λόγο, η έκθεση των συλλογών μας γίνεται σε διαφορετικά επίπεδα. Ο αιθουσες της μόνιμης συλλογής υφίστανται διαρκώς διαδοχικές αλλαγές, που επιτρέπουν νέες ερμηνείες, οι οποίες φιλοδοξούν να προσεγγίσουν τις ευαισθησίες της εποχής. Επ' πλέον, έχει μεγαλώσει και η έκθεση της συλλογής επειδή η οικογένεια Miró μας παραχώρησε γενναϊώδωρα κι άλλα έργα με σκοπό να εκτεθούν.

Κατά περιόδους, μας ενδιαφέρει να παρουσιάζουμε, με βάση τις συλλογές μας, θεματικές εκθέσεις, που ανταποκρίνονται στην έρευνα κάποιων εν δυνάμει πλευρών του έργου του Miró. Αυτές οι εκθέσεις εξυπηρετούν έναν διπλό σκοπό. Από την μία πλευρά, η έκθεση γίνεται στην έδρα μας για να προσφέρουμε νέες, καινοτόμες, «αναγνώσεις» της συλλογής. Από την άλλη πλευρά, δανείζουμε εκθέσεις σε ισπανικά και ξένα μουσεία, για να προβληθούν το έργο του Miró εκτός νησιού. Μας ενδιαφέρει επίσης, να δανειζόμαστε έργα από άλλα μουσεία με σκοπό να βελτιώσουμε κάποιες ιδέες για εκθέσεις που είχαμε στο Ίδρυμα.

Επιθυμία μας είναι να ετοιμάζουμε δυο ή τρεις εκθέσεις με έργα από τη συλλογή μας, τις οποίες θα προτείνουμε σε άλλα μουσεία. Έπειτα, αυτή η δυνατότητα ευνοεί πολύ την έρευνα σχετικά με τη συλλογή, διότι μας επιτρέπει να μελετήσουμε, να συστηματοποιήσουμε και να ταξινομήσουμε τα επλεγμένα θέματα και να προχωρήσουμε στην ανάλυση και στη γνώση των έργων.

Στη διάρκεια της ιστορίας του και μάλιστα πριν ακόμα εγκατασταθεί η οριστική του έδρα, το Ίδρυμα έχει παρουσιάσει εκθέσεις που διοργανώθηκαν με βάση τη συλλογή του και ταξίδεψαν, πέραν της Ισπανίας, σε ευρωπαϊκές πόλεις (Παρίσι, Ρώμη, Βιέννη, Κολωνία, Φρανκφούρτη, Πράτο, Μιλάνο, Πόρτο κ.λπ.), στην Ιαπωνία (Τόκιο, Κυότο, Φουκουόκα

σάκα κ.λπ), στην Κίνα και στην Ταϊλάνδη, στη Νότια Αμερική (Μπουένος Άιρες, Μοντεβιδέο, αντάνιο της Χιλής, Ρίο ντε Τζανέιρο, Καρακάς, Σάο Πάολο...), στις Ηνωμένες Πολιτείες (Νέα Ώρκη και Ουάσινγκτον) και στον Καναδά (Τορόντο).

Το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró φιλοδοξεί να γίνει σημαντικό κέντρο αναφοράς και να αφέρει στους μελετητές του έργου του Joan Miró όλες τις απαραίτητες πληροφορίες που διαθέτει το αρχείο μας, καθώς και τις έρευνες που έχει διεξάγει το ίδιο το Ίδρυμα. Η πρόκληση είναι να ξεπεράσουμε τις εγγενείς ενός μουσείου ελλείψεις που μπορεί να έχουμε άποια δεδομένη στιγμή και να ολοκληρώσουμε σημαντικά έργα όπως είναι η καταγραφή αγαθών, η εγκατάσταση του προγράμματος τεκμηρίωσης μουσειακής διαχείρισης DOMUS και η εισαγωγή της βιβλιογραφικής μας συλλογής (περί τα 15.000 έγγραφα) σε μια αντίστοιχη άση δεδομένων.

Η εκπαιδευτική δραστηριότητα

Η πολυπλοκότητα της σύγχρονης τέχνης απαιτεί ιδιαίτερους άξονες δράσης που πρέπει να ευνοούν μια ποιοτική προσέγγιση στο καλλιτεχνικό γεγονός. Κατά παράδοση, το Ίδρυμα είναι πρωτοπόρο στην έρευνα εκπαιδευτικών προγραμμάτων για παιδιά, σχολεία και οικογένειες, που προσέγγισαν τα θέματα των προγραμμάτων μας με μια ψυχαγωγική έθοδο.

Δεν ενδιαφερόμαστε να γίνουμε απλώς ένα τουριστικό αξιοθέατο, αλλά να συμβάλουμε στην εκπαίδευση μελλοντικών συνομηλίκτων στην απόλαυση της σύγχρονης τέχνης που θα υμβάλουν και στους προβληματισμούς της. Είναι σημαντικό να μην επικεντρωνόμαστε ε βραχυπρόθεσμες εκδηλώσεις με θεαματικά αποτελέσματα, αλλά σε ορισμένους άξονες φρευνας στον τομέα της εκπαίδευσης, της κοινωνικής διείσδυσης και του πειραματισμού με έδρες ομάδες.

Στο μέτρο που πολλαπλασιάστηκαν οι χώροι σύγχρονης τέχνης στην περιοχή μας, υζητήθηκε και η προσφορά εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων που απευθύνονται σε παιδικό σινό. Επομένως, ο σκοπός του Ιδρύματος – που έχει ένα πάγιο ενδιαφέρον να ανοίγει νέους ρόμους στην κοινωνία – είναι να διοργανώνει εκπαιδευτικές εμπειρίες που θ' αγγίζουν νέες, εγάλες ομάδες νέων και ενηλίκων, ώστε να προσεγγίσουμε τον πολιτιστικό και κοινωνικό στόχο της πόλης. Δεν μπορούμε να ξεχάσουμε την επιθυμία του ιδρυτή του Ιδρύματος, να ημιουργήσουμε ένα δραστήριο εκπαιδευτικό κέντρο για όλα τα είδη κοινού, το οποίο θα ημιουργεί εργαλεία για να βλέπει (να προκαλεί) κανείς την τέχνη του 21^{ου} αιώνα.

Οι περιοδικές εκθέσεις και εκδηλώσεις.

Από τότε που χτίστηκε η νέα έδρα που σχεδίασε ο Moneo το 1992, το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró έχει προγραμματίσει πάνω από εκατό περιοδικές εκθέσεις. Αυτό που θέλουμε είναι να άνομε γνωστές τις ποικίλες εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης, να εντάξουμε τη συλλογή το πλαίσιο της τέχνης του 20^{ου} αιώνα και να διευκολύνουμε τη δημιουργική δουλειά των έδων αναδομημένων καλλιτεχνών. Σε αυτό το πλαίσιο, οργανώθηκαν εκθέσεις καλλιτεχνών υγχρόνων του Joan Miró, οι οποίες συνέβαλλαν σε μια πληρέστερη κατανόηση της ποχής και των συνθηκών στις οποίες έζησε ο καλλιτέχνης: Picabia, Masson, Picasso, Calder, isteban Vicente, κ.λπ. Άλλες εκθέσεις που σηματοδότησαν μια νέα ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης, η οποία παρουσιάζει τόσες πολλές διαφορετικές ιστορίες, είναι οι εξής: Kosuth,

Vostell, Bourgeois, Jasper Johns... Εκτέθηκε επίσης μια καλή επιλογή καταξιωμένων ισπανών καλλιτεχνών όπως οι García Sevilla, Sicilia, Perejaume, Paloma Navarres κ.λπ., όπως και μια αντιπροσωπευτική συλλογή ποιοτικών καλλιτεχνών από το νησί. Ας μη ξεχνάμε ότι από τ εργαστήρια πέρασαν και πολλοί νέοι καλλιτέχνες απ' όλο τον κόσμο, όπως αποδεικνύει η έκθεση και ο κατάλογος που παρουσιάζουμε παράλληλα με τις εκθέσεις του Miró.

Μας ενδιαφέρει επίσης να ενισχύσουμε τη σχέση μεταξύ μόνιμης συλλογής και περιοδικών εκθέσεων. Θέλουμε να τείνουμε γέρουμε μεταξύ της μεν και των δε, ώστε να μην φαίνονται σαν ξεχωριστά τμήματα και να ανοίξουμε νέους δρόμους έρευνας, να προωθήσουμε νέες αναλύσεις του περιεχομένου της συλλογής. Θέλουμε να εδραιώσουμε σημαία επαφής μεταξύ διαφορετικών τρόπων έκφρασης, ώστε να διαμορφώσουμε νέες πρωτόγνωρες οπτικές.

Εκτός από τις περιοδικές εκθέσεις, το Ίδρυμα οργανώνει ένα σύνολο εκδηλώσεων που συμπληρώνουν τους προβληματισμούς περί την τέχνη της εποχής μας και άλλα επίκαιρα θέματα. Αναφερόμαστε σε κύκλους διαλέξεων, σεμινάρια, στρονγγυλά τραπέζια και παρουσιάσεις βιβλίων και περιοδικών. Το Ίδρυμα φιλοδοξεί να γίνει πυρήνια προβληματισμού, γεννήτρια σκέψης, που διευκολύνει τον διάλογο και θέτει νέα ερωτήματα. Η σύγχρονη τέχνη επέλεξε έναν δύσκολο δρόμο ερμηνείας της πραγματικότητας χρησιμοποιώντας, συχνά, μονοπάτια πολύπλοκης ανάνωσης, στα οποία υλειέρχονται η ειρωνεία, η υπέρβαση, ή η ποιητική έκφραση. Εμάς μας ενδιαφέρει να παρέχουμε με κώδικες ερμηνείας της σύγχρονης τέχνης που, εν τέλει, δεν είναι παρά μια προσπάθεια κατανόησης του κόσμου.

Πέραν των εκδηλώσεων που έχουν σχέση με τον προβληματισμό, το Ίδρυμα διοργανώνει και άλλα προγράμματα ψυχαγωγικού χαρακτήρα, όπως συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις με ηθοποιούς και μαριονέτες, χορευτικές παραστάσεις και performance και, ευκαιριακά, επιδείξεις μόδας. Επί πλέον, κάθε χρόνο αποδίδει φόρο τιμής στον ιδρυτή του την ημέρα του Αγίου Ιωάννου (Σ.τ.μ. Joan=Ιωάννης), συνδυάζοντας διαφορετικών ειδών εκδηλώσεις και συγκεντρώνοντας πολύπληθές και πολύπλευρο κοινό, όπως θα άρεσε στον ίδιο το καλλιτέχνη.

Τα εργαστήρια

Η επιθυμία του Miró να διατηρηθεί και μετά τον θάνατό του το πνεύμα δημιουργικότητας και υπέρβασης που τον χαρακτήριζε, μπόρεσε να υλοποιηθεί στα εργαστήρια του Son Botet. Χρόνο με τον χρόνο, συγκεντρώνονται κάθε καλοκαίρι και δουλεύουν εκεί καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο. Σ' αυτό το ιδανικό σκηνικό, αναπτύσσονται τα έργα τους, μεταδίδουν ιδέες και μοιράζονται εμπειρίες.

Το Ίδρυμα διαθέτει εργαστήρια χαρακτηριστικής λιθογραφίας, φωτογραφίας και, πρόσφατα, ανοίχτηκε στις νέες τεχνολογίες και συμπεριέλαβε τα συστήματα ψηφιακής εκτύπωσης. Η επιδίωξη μας είναι να φέρουμε τον καλλιτέχνη κοντά στη σύγχρονη δημιουργία, εκμεταλλεύόμενοι όλους τους πόρους που παράγει η κοινωνία, ώστε να τον βοηθήσουμε να βρει το εργαλείο που ταιριάζει καλύτερα στο προσωπικό του ιδίωμα. Τα εργαστήρια μας έχουν κερδίσει την εξωτερική αναγνώριση, όπως αποδεικνύει και η επιλογή τους για το 20^ο Εθνικό Βραβείο Χαρακτητικής του *Calceografia Nacional* (Εθνικό Κέντρο Χαλκογραφίας) το 2001. Ο μόνιμος στόχος που καθορίζει το έργο αυτών των δεκαπέντε συναπών ετών δουλειάς ήταν η αναζήτηση της ισορροπίας ανάμεσα στη μνήμη και στον νεωτερισμό και ο σεβασμός

τις παραδοσιακές τεχνικές σε συνδυασμό με την έντονη επιθυμία μας να συμβαδίζουμε με την εποχή μας.

Βραβεία και υποτροφίες

Από το 1993, το Ίδρυμα προκηρύσσει το Ειδικό Βραβείο Pilar Juncosa & Sotheby's και τις υποτροφίες Pilar Juncosa, με σκοπό να δώσει ώθηση στο δημιουργικό και ερευνητικό έργο νέων μελετητών και καλλιτεχνών, να προάγει τις νέες τάσεις και να βοηθήσει την διείσδυση σε άλλους πολιτισμούς.

Κάνοντας μια ιστορική αναδρομή, μεταξύ 1993 και 2008, το Ειδικό Βραβείο έχει πονημθεί σε δεκατρείς καλλιτέχνες.

Οι υποτροφίες Pilar Juncosa αφορούν διάφορους τομείς: το βραβείο έρευνας θεμάτων χετικών με τον Miró, υποτροφίες για εκπαιδευτικά προγράμματα και υποτροφίες για εκπαίδευση, πειραματισμό και δημιουργία στα εργαστήρια γραφικών τεχνών.

Οι εκθέσεις του Joan Miró στην Ελλάδα

Το ίδρυμα Pilar i Joan Miró οργάνωσε αυτή την έκθεση για τον Miró και την Μαγίόρκα που παρουσιάζεται στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλα τα άτομα και τους θεσμούς, η δουλειά και η αποφασιστικότητα των οποίων έκανε δυνατή την υλοποίηση αυτού του εγχειρήματος. Εκφράζω την ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη μου στο Ελληνόγλωιο Ίδρυμα Τεχνών για το ενδιαφέρον και την ευαισθησία που επέδειξε στην προετοιμασία αυτής της έκθεσης, καθώς και το Ινστιτούτο Γερβάντες της Αθήνας για την υποστήριξή του και την φιλοξενία μέρους της έκθεσης. Θα ήθελα τέλος, να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλο το προσωπικό του Ιδρύματος Pilar i Joan Miró που την έφεραν σε έρας.

Δεν μένει παρά να σας καλέσω, μέσω αυτού του μεγάλου εγχειρήματος, να επισκεφθείτε το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγίόρκα και να βιώσετε την συγκίνηση, ακολουθώντας τα βήματα της καλλιτέχνη στα εργαστήρια του Son Abrines και του Son Boter, ώστε όλοι μαζί να κάνουμε πραγματικότητα τη θέληση του Joan Miró να διαγωνιστεί η δραστηρία και η περιβατική αύρα του έργου του.■

Joan Miró: Η αξιολόγηση

του Joan Punyet Miró

Παρίσι, 23 Οκτωβρίου 2000

«Ας θυμηθούμε ότι πρόσφατα, στο πλαίσιο του 20^{ου} αιώνα, οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες υπήρξαν θύματα πολλών επιθέσεων εναντίον της ελευθερίας της έκφρασης και ότι κάμποσοι υπέστησαν διώξεις και θεωρήθηκαν έκφυλοι από τους ναζιστές-φασίστες και από τους σοβιετικούς κομμουνιστές. Ακόμα και αυτή τη στιγμή, στα δημοκρατικά κράτη, υπάρχουν εξευγενισμένες και έμμεσες μορφές λογοκρισίας. Η υπερβολική προώθηση του *laissez faire*, τόσο στον πολιτισμό, όσο και στις υλολογικές ανθρώπινες δραστηριότητες, μπορεί να λειτουργήσει ως δημαγωγικό πέπλο καπνού που προκαλεί αναρχία και σύγχυση, το οποίο, δικαίως, έχει χαρακτηριστεί ως 'κατασταλτική ανοχή'».

Antoni Tàpies

Ίσως ο αναγνώστης εκπλαγεί, όταν κρατώντας στα χέρια του αυτόν τον κατάλογο της έκθεσης του Joan Miró, τον ανοίξει και πέσει ακριβώς σ' ένα κείμενο που φιλοδοξεί να εξετάσει τη στάση του Miró απέναντι σ' ένα σοβαρό σύγχρονο καλλιτεχνικό πρόβλημα: την ιδεολογική και ηθική κρίση του σύγχρονου καλλιτέχνη. Η ταυτόχρονη χρήση των εννοιών «Miró-καλλιτέχνης» και «Miró-ακτιβιστής», ως ιδεών που δημιουργούν μια συνέργεια, λόγω του ανατρεπτικού τους φορτίου και της προσωπικής δέσμευσης που προϋποθέτουν, είναι μια πειστική τακτική που στρέφει την προσοχή του αναγνώστη προς το τεράστιο πολιτιστικό πολιτειακό, πολιτικό και κοινωνικό αίσθημα ευθύνης του Miró.

«Μια κοινωνία χωρίς καλό πολιτισμό ασθενεί»,² διαβεβαιώνει ο Antoni Tàpies. Ένα άνθρωπος χωρίς κριτικό πνεύμα παύει να είναι άνθρωπος και μετατρέπεται σ' ένα ον σ' ένα νάρκη. Ένας καλλιτέχνης χωρίς δεοντολογία, χωρίς ηθικές αξίες, χωρίς κοινωνική δέσμευση χωρίς ισχυρή προσωπικότητα, χωρίς ανθρώπινες αξίες, χωρίς ανήσυχη ψυχή και χωρίς ενδιαφέρον να διατηρήσει την ελευθερία της έκφρασης, παύει να είναι καλλιτέχνης και γίνεται θύμα της καταναλωτικής κοινωνίας. Η πνευματική χαλαρότητα και ο φόβος για το τι θα πουν οι άλλοι, δηλαδή ο τρόμος για την κοινωνική γελοιοποίηση, μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα να μην γίνει δεκτός ο σύγχρονος καλλιτέχνης σε ορισμένους κοινωνικούς κύκλους. Μπορεί να τον υποχρεώσει να προσαρμοστεί σε όλα όσα συνεπάγεται η καλλιτεχνική συμπεριφορά που συμφωνεί με το πολιτικά ορθό στο πλαίσιο ενός εμπορικού κύκλου. Πρέπει να δομήσει την τέχνη ως μια στάση δύσκολη, ως μια δέσμευση του καλλιτέχνη να ξεπεράσει τα εμπόδια που η υπόλοιπη κοινωνία δεν τολμά να καταγγείλει ή να αντιμετωπίσει. Μια στάση που το δεσμεύει να καταγγείλει κάθε αδικία, ώστε να μπορέσει να χρησιμοποιήσει ως κινητήριο όχημα ως δαυλός, ως βραχίονας και ως όπλο για να ισοροπήσει κάθε αρνητική επίδραση αυτής της αδικίας. Η ζωή του καλλιτέχνη είναι δύσκολη. Πάντα ήταν και πρέπει να εξακολουθήσει να είναι. Ο κίνδυνος είναι ένας ζωντανός παράγοντας, μια εγγενής συνθήκη στη ζωή του. Το έργο του πρέπει να σκεί τέτοια επιρροή από πολιτειακές, πολιτικές και κοινωνικές πλευρές ώστε μέσα από αυτό να μπορούμε να κατανοήσουμε τον κόσμο ευκολότερα. Η δέσμευση πρέπει να αποτελεί μέρος της υπαρξιακής του φιλοσοφίας, της καθημερινότητάς του, διότι διαφορετικά, χωρίς προσωπική δέσμευση, ο καλλιτέχνης παύει να είναι καλλιτέχνης

1 Antoni Tàpies. *El arte y sus lugares (Η τέχνη και οι τόποι της)*. Μαδρίτη, Εκδόσεις Siruela, 1999, σ. 37.

2 Το ίδιο, σ. 25.

αι μετατρέπεται σε ένα κοινότοπο ανθρώπινο ον, σε έναν ακόμα άνδρα ή γυναίκα, χωρίς ροσωπική πίστη και χωρίς ιδεολογία να του δίνουν έναν λόγο να συνεχίσει τη ζωή του. Ιότι η ζωή, η ζωή του καλλιτέχνη, πρέπει να εστιάζει από γωνία διαφοροετική από αυτή των άλλων ανθρώπων. Ο καλλιτέχνης πρέπει να δοθεί ολοκληρωτικά στη σύλληψη και στη δημιουργία στρατευμένων έργων που υποκινούν την περιέργεια του θεατή και κεντρίζουν την συνειδησή του για να προκαλέσουν αντίδραση, στροφή, αλλαγή κατεύθυνσης στη ζωή του, ώστε να φτάσει σ' ένα επίπεδο πιο προσωπικό, πιο αξιοπρεπέε, πιο εγγύς στην αγνή ανευματική ύπαρξη. Όταν ο γάλλος κριτικός τέχνης Georges Raillard ρώτησε τον Miró τι θα θελε να σκέφτονται οι άνθρωποι για τα έργα του όταν θα τα έβλεπαν σ' ένα μουσείο μετά από τρεις χιλιάδες χρόνια, ο Miró του απάντησε: «θα ήθελα να αντιλαμβάνεται ο κόσμος ότι οήθησα να απελευθερωθώ, όχι μόνον η ζωγραφική, αλλά και το ανθρώπινο πνεύμα»³. Αυτό εξηγεί με μεγαλύτερη σαφήνεια την ευθύνη που ένοιωθε πάντα, όποια δραστηριότητα κι αν φερε σε πέρας.

Η δημιουργία. Τη δημιουργία εξ αρχής την έχει σημαδέψει ένας παράγοντας ψηλής επικινδυνότητας, που ρουφάει την ηρεμία και τη γαλήνη που επικρατούν στην συνειδηση του καλλιτέχνη. Η παρούσα του κινδύνου γίνεται αισθητή σ' αυτό που ο Miquel arceló ονομάζει «επικράτεια ενός καλλιτέχνη»⁴, η οποία προκύπτει σ' ένα χλιοστό του ευτερολέπτου, ή στον χρόνο που χρειάζεται για ν' ανοικοκλείσεις τα μάτια σου. Και δεν πάρχει καμία πιθανότητα να επαναληφθεί αυτή η ευτυχής στιγμή. Αυτή η φευγαλέα στίθα αφάρασει μια ιδέα στο υποσυνείδητο του καλλιτέχνη, για να μπορέσει να την υλοποιήσει ωφως να προδώσει την καταγωγή και τις ρίζες του. Η δημιουργία εμπεριέχει μια σειρά από ροσωπικές δεσμεύσεις προς την ηθική, οι οποίες δεν μπορεί και δεν πρέπει να προδοθούν, ώστε να καταφέρει έτσι να φτάσει στην αγνότητα της πηγής από την οποία προέρχεται. ηλαδή, πιο συγκεκριμένα, να φτάσει στην επικράτεια που γεννήθηκε στην συντομία της τιμής, στην οποία αναφέρεται ο Barceló. Ελάχιστα άνθρωποι έχουν πρόσβαση σ' αυτή την επικράτεια. Ελάχιστα καλλιτέχνες μπορούν να φτάσουν σ' αυτήν. Κι επί πλέον, ελάχιστα είναι οι τυχεροί που καταφέρνουν να βυθιστούν στον αέρα της για να τον αναπνεύσουν, πως θα έκανε μια μούσα καταμελής στο δάος. Αλλά, ο λόγος, δηλαδή η ανθρώπινη λογική ου, σύμφωνα με τον Jean Clair, εκφράζεται μέσω της γλώσσας, «είναι και ατομική ηθική πείτηση, όπως - σύμφωνα με την παράδοση της Ιερουσαλήμ - και ο νόμος της Παλαιάς ιαθήκης είναι ηθική απαίτηση που καθορίζει την πρώτη συνάντηση του ανθρώπου με τον όμοιον του, δηλαδή, το αρχικό tête-à-tête της γλώσσας»⁵. Επομένως, αυτή η γλώσσα πρέπει να αντικατοπτρίζει με σαφήνεια τα πιο πραγματικά, συγκινητικά και πειστικά μέρη άθε ανθρώπου, του καλλιτέχνη σ' αυτή την περίπτωση, για να μπορεί ευκαιριακά να βγάξει την επιφάνεια αυτή την σκοτεινή πλευρά, που μπορεί ακόμα και να λάμψει δυνατώτερα από οποιαδήποτε άστατη και φευγαλέα παρουσία. Η ιδεολογία του καλλιτέχνη, όπως και η ποφασιστικότητα του να την υπερασπιστεί, πρέπει να είναι αδιάφορη, χωρίς ρωγμές, χωρίς ήγματα, απ' όπου θα μπορούσε να ειαχωρήσει οποιοσδήποτε πειρασμός εμπορευματικού ύπου, απ' αυτούς που γεννά το καπιταλιστικό σύστημα που κυβερνά την κοινωνία μας.

Georges Raillard. *Miró. Ceci est la couleur de mes rêves (Miró. Αυτό είναι το χρώμα των ονείρων μου)*. Παρίσι, Εκδόσεις Seuil, 1977, σ. 192.

Jordi Ibañez Fanés. *Un encuentro con Barceló (Μια συνάντηση με τον Barceló)*. Βαρκελώνη, Arts Mediterranea, 1998, σ. 20.

Jean Clair. *La Responsabilité de l'artiste (Η ευθύνη του καλλιτέχνη)*. Παρίσι, Εκδόσεις Gallimard, 1997, σ. 140.

Ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι υπεράνω κάθε κερδοσκοπίας και κάθε εμπορικού ελιγμού που θα μπορούσε να τον παρασύρει στον λανθασμένο δρόμο, στο εσφαλμένο μονοπάτι που θα διοχετεύσει την ενέργειά του προς την κερδοσκοπία μέσω των έργων του, ανηνα τα χρησιμοποιεί ως ακονισμένα σπλέτα εναντίον κάθε είδους κοινωνικής αδικίας, της σκλήρωσης της δημιουργικότητας, του ιδεολογικού εκφυλισμού, της πολιτικής διαφθοράς και της προσωπικής κρίσης. Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να ζει εις βάρος οποιασδήποτε αξία και η οποία τον οδηγεί σε μια καλλιτεχνική αναγνώριση και, επομένως, του επιτρέπει να ανέτα και να βρει έναν τρόπο που θα τον βοηθήσει ν' αποφυγει τις αρνητικές επιρροές του, εχθρού του: της επιτυχίας.

Η επιτυχία και η αναγνώριση της καλλιτεχνικής εργασίας ενός δημιουργού, είτε είναι ζωγράφος, συγγραφέας, ποιητής, ή γλύπτης, είναι μια από τις χειρότερες απειλές που θα μπορούσαν να κρέμονται επί της κεφαλής του. Αυτή η δόξα μπορεί να εξαφανίσει τις απαιτήσεις που έχει κατά νου ο καλλιτέχνης και να ρίξει βαθμιαία σε νάρκη το ενδιαφέρον του να συνεχίσει να υπερασπίζεται τις αρχές που υιοθέτησε όταν ξεκίνησε να δουλεύει και την προσωπική του δέσμευση προς τις ιδέες και τις σκέψεις που πρόσβευε. «Δραπετεύω από την αποτυχία, όπως δραπετεύω κι απ' την επιτυχία»⁶, εξηγεί ο Miquel Barceló και αναγνωρίζει ότι αυτοί οι δυο αντίθετοι παράγοντες, συχνά παρόντες στη ζωή ενός καλλιτέχνη, είναι το ίδιο επικίνδυνοι με το να περπατά στην κόψη του ξυραφιού. Είναι αληθές, ότι με το έναν ή τον άλλον τρόπο, και οι δύο μπορούν να επιδράσουν αρνητικά στον καλλιτέχνη διαφάρασσοντας εμφανώς τη συμπεριφορά του και τη δέσμευση που είχε αναλάβει προς τις αρχές που χαρακτήρισαν την πορεία του προς την επιτυχία. Είναι αληθές, ότι η επιτυχία είναι συνώνυμη κάποιας οικονομικής άνεσης, η οποία ενίοτε επιτυγχάνεται μέσω των πωλήσεων σε διάφορες γκαλερί και παρέχει στον καλλιτέχνη την απαραίτητη ηρέμια, ώστε να πάψει να σκέφτεται τον λιγότερο παρακινδυνευμένο τρόπο για να πληρώσει τους λογαριασμούς του μηνός.

Ο Joan Miró είχε αυτή την τύχη κατά τα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του. Η διεθνή αναγνώριση, ωστόσο, δεν τον οδήγησε στη Νέα Υόρκη, στο Παρίσι ή στην Βαρκελώνη, πόλεις στις οποίες θα μπορούσε να έρθει σε επαφή με διάφορους καλλιτέχνες ή άλλους κύκλους της διάνοησης. Το 1956, ο Miró επέλεξε να εγκατασταθεί στη Μαγιόρκα, δραπετεύοντας από την επιτυχία, όπως έκανε και ο Barceló όταν πήγε να δουλέψει στο Μάλι. Εκεί κατάφερε να συνεχίσει να ζει αξιοπρεπώς, εν ηρεμία, σαν ένας ακόμα άνθρωπος χωρίς μεγάλες προσωπικές φιλοδοξίες. Πριν από πενήντα χρόνια, το νησί της Μαγιόρκα ήταν ένα μέρος απομονωμένο και ήσυχο, όπου κατοικούσαν αγρότες, ψαράδες, κτηνοτρόφοι, βυρσοδέψες, μακιρουργοί και κεραμείς. Σ' αυτό το νησί ο Miró βρήκε την ηρεμία που επιθυμούσε, μακιρ των μουσείων, μακριά από τους φίλους του τους ζωγράφους, ποιητές, μουσικούς κινηματογραφιστές, συγγραφείς και γλύπτες, όπως οι Picasso, Kandinsky, Duchamp, Varèse, Cage, Breton, Desnos, Tzara, Leiris, Queeneau, Calder, Moore, Max Ernst, Masson, Aragon, Buñuel...

Όταν ο Pedro Serra, διευθυντής γνωστής εφημερίδας της Μαγιόρκα, αποφάσισε να πάει κατ' ευθείαν στο σπίτι του Miró, συνέβη ένα ενδιαφέρον περιστατικό. Μόλις έφτασε μπροστά στην πόρτα, χτύπησε το κουδούνι. Ο Joan Miró άνοιξε και τον ρώτησε ποιος ήταν ο σκοπός της επίσκεψής του. Ο δημοσιογράφος απάντησε: «Καλημέρα σας. Ονομάζομαι Pedro Serra και θα ήθελα να μιλήσω με τον κ. Joan Miró...». Ο Miró του απάντησε: «Λυπάμαι, Ibáñez Fanés, το ίδιο, σ. 20.

κ. Miró δεν είναι στο σπίτι.... εγώ είμαι απλώς ο κηπουρός.... παρακαλώ, περάστε κάποια χροιά αργότερα, κατά τη διάρκεια των εγκαίνιων μιας εκ των πρώτων εκθέσεων του Miró στην Πάλα της Μαγιόρκα, ο Pedro Serra τον χαϊρέτησε και του είπε: Περιέργο, κ. Miró, αλλά ξέρετε ότι μοιάζετε πολύ στον κηπουρό σας...». Ο Miró χάρισε να χαμόγελο στον δημοσιογράφο, ο οποίος αντιμετώπισε με χιούμορ την αποκάλυψη. Άλλος καλλιτέχνης που επίσης απέφευγε κάθε αναγνώριση του καλλιτεχνικού του έργου ήταν ο Alberto Giacometti, ο οποίος, σε μια σχετική περίπτωση, έκανε κάτι παρόμοιο με τον Joan Miró. Ο Jordi Ibañez Fanés περιγράφει το περιστατικό ως εξής: «Λένε ότι όταν ο Giacometti ήταν πια διάσημος, μια γυναίκα μπήκε στο καφέ όπου συνήθιζε να παίρνει το πρωινό του και, όταν τον είδε μ' εκείνη την άθλια εμφάνιση που τον χαρακτήριζε – ήταν πάντα γεμάτος από σκόνη γυψού και κατά τα φαινόμενα κοιμόταν με τα ρούχα – είπε στον ερμπίτορο να σερβίρει έναν καφέ σ' εκείνον τον κακομοίρη. Ο σερβιτόρος εξήγησε στην κυρία ότι εκείνος ο 'κακομοίρης' ήταν ένας διάσημος καλλιτέχνης και ότι μπορούσε να πληρώσει άνετα αυτά που είχε παραγγείλει. Η γυναίκα όμως επέμεινε: "Δεν ακούω τίποτα, εξηγήστε έναν καφέ σ' αυτόν τον κακομοίρη". Λένε ότι ο Giacometti την ευχαρίστησε πολύ συγκινημένος και δέχτηκε τον καφέ που τον κέρασε υπό τύπον ελεημοσύνης.» Και ο James Joyce, ο βιογράφος του Giacometti, προσθέτει: «Εκείνη η γυναίκα είχε δει τον Giacometti όπως ήταν πραγματικά. Και τι ήταν πραγματικά; Ένας αποτυχημένος; Με τις τσέπες γεμάτες φρίμα; Όχι: ένας ηττημένος, καταρακωμένος από τις ήττες του. Κάποιος που βρισκόταν πάντα 'αλλού'.»⁷

Και ο Miró βρισκόταν πάντα «αλλού», όπως κι ο Giacometti, δηλαδή, σ' ένα μέρος που πάρεχε μόνο στο πνεύμα των ανθρώπων, σ' ένα μέρος ανώνυμο, όπου η αξιοπρέπεια και ανότητα του ανθρώπου καθορίζουν τη σημασία του έργου του. «Η ανωνυμία», εξηγεί Miró, «μου επιτρέπει να απαρνηθώ τον εαυτό μου. Αλλά όταν απαρνούμαι τον εαυτό μου, επιβεβαιώνωμαι ακόμη περισσότερο [...] Κατά τον ίδιο τρόπο, αναζητώ τον θόρυβο που κρύβεται στη σιωπή, την κίνηση στην ακινησία, τη ζωή στο άψυχο, το άπειρο στο επερασμένο, μορφές στο κενό και το ίδιο το 'εγώ' στην ανωνυμία». ⁸ Ο Miró ήθελε να ανάλυνε και να τον κατανοούν μέσω του έργου του, χωρίς κανείς να αισθάνεται την ανάγκη να προσεγγίσει τον ίδιο για να τον ρωτήσει γιατί είχε ζωγραφίσει ένα φεγγάρι, έναν γλυκό ή ένα αστέρι. Το έργο του εξηγείται από μόνο του, δεν χρειάζεται να το εξηγήσει ο καλλιτέχνης. Οι σιωπές του Miró ήταν θρυλικές, επειδή δεν συνήθιζε να μιλά σε κανέναν από τον κόσμο. Όντως, κατά τη διάρκεια ενός δείπνου, η Dore Ashton κάθισε δίπλα του και όταν τον ρώτησε κάτι σχετικό με το έργο του, ο Miró της απάντησε: «Adressez-vous à Monsieur Dupin...» (Απευθυνθείτε στον κ. Dupin), αποφεύγοντας ευγενικά να δώσει μια απάντηση, που προτιμούσε να κρατήσει για τον εαυτό του.

Ωστόσο, εκτός απ' το ότι ήταν γνωστός για τις σιωπές του, ο Miró ήταν και εξακολουθεί να είναι πολύ σεβαστός για την γενναδιωρία του προς την Καταλωνία, την χώρα-επιτερά του. Ο Joan Miró, που γεννήθηκε και στάφη στη Βαρκελώνη, αισθανόταν πάντα σταλανός και ήταν μέγας υπερασπιστής του πολιτισμού της χώρας του. Εξ αιτίας των υνηκίων του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου και από το 1939, που ο δικτάτορας Φρανθίσκο Φράνκο ανέβηκε στην εξουσία, ως το 1975 που πέθανε, η Καταλωνία έζησε μια από τις

⁷ Το ίδιο, σ. 25.

⁸ Yvon Tailandier. "Je travaille comme un jardinier." («Δουλεύω σαν κηπουρός») *XIXe siècle (20ος αιώνας)*, (Παρίσι, 1959). Margit Rowell. *Joan Miró, écrits et entretiens.* (Joan Miró, γραπτά και συζητήσεις) Παρίσι, Daniel Lelong éditeur, 1995, σ. 275.

πο δύσκολες περιόδους πολιτιστικής, γλωσσικής, κοινωνικής, πολιτικής και καλλιτεχνικής καταπίεσης στην ιστορία της. Ο Φράνκο προσπάθησε να εξουδετερώσει, ένα προς ένα όλα τα μπουμπουκιά του καταλανικού πνευματικού πολιτισμού, μέχρι να επιτύχει τη ολοκληρωτική του εξόντωση. Και αυτός ακριβώς ήταν ένας από τους λόγους για τον οποίο ο Miró, ο οποίος έζησε το δράμα στο πετσί του, θέλησε ν' αφήσει ένα πολιτιστικό κέντρο στη Βαρκελώνη. «Θα ήθελα να αναφέρω ότι αντιλαμβάνομαι τον καλλιτέχνη άτομο με ιδιαίτερη πολιτική ευθύνη», εξηγεί ο Miró. «Καλλιτέχνης είναι κάποιος ο οποίος όταν οι υπόλοιποι σιωπούν, χρησιμοποιεί τη φωνή του για να πει κάτι που πρέπει να είναι χρήσιμο για τους ανθρώπους.»⁹ Αυτό το κάτι αναφέρεται ευθέως στην ταυτότητα ενός λαού στον σεβασμό μεταξύ των ανθρώπων, στην ατομική ανοχή στο πλαίσιο μιας πολυφυλετικής κοινωνίας, στην πνευματική κατανόηση άλλων πολιτισμών και στον ανθρωπινό σεβασμό στον σεβασμό προς τον πλησίον, τον πολιτισμό του και τη γλώσσα του, ώστε να ζήσει κανείς εν ειρήνη σε μια πολυαρχική κοινωνία. Γι' αυτόν τον λόγο, αφού ζήσαμε πάνω από τριάντα πέντε χρόνια βυθισμένοι σ' αυτή τη δικτατορία, ο Miró εξήγησε στον Georges Raillard ότι ήταν η θέση του, στις 10 Δεκεμβρίου 1975, δηλαδή, τρεις εβδομάδες μετά τον θάνατο του Φράνκο: «Εγώ ποτέ δεν εφησυχάζω. Ποτέ. Αλλά από τότε που πέθανε ο Φράνκο, φαίνεται να μισάνοιξε μια πόρτα. Τουλάχιστον τώρα μπορούμε ν' ανασάνουμε λίγο. Επί τέλους, φαίνεται ότι δεν θα ξαναμιλήσουμε γι' αυτόν. Αλλά, προσοχή! Πρέπει πάντα να μιλάμε για το φραγκισμό, για τον φασισμό!»¹⁰ Η εξήγησή του δεν αφήνει αμφιβολίες. Ήξερε ότι ξεκινούσε ένα καινούριο στάδιο, κατά το οποίο η χώρα του θα μπορούσε επί τέλους ν' απολαύσει τη ελευθερία που είχε στοιχίσει τη ζωή σε χιλιάδες ανθρώπους. Ήξερε ότι η μεταβίβαση της εξουσίας σε μια δημοκρατική κυβέρνηση θα ήταν σκληρή και δύσκολη, όπως, όντως, ήταν. Ο Miró θέλησε να συμμετέχει σ' αυτή την ιστορική στιγμή όταν ίδρυσε το C.E.A.C. (Centro de Estudio de Arte Contemporáneo [Κέντρο Μελέτης της Σύγχρονης Τέχνης]), γνωστότερο ως Fundació Miró (Ίδρυμα Miró), το οποίο άνοιξε τις πύλες του στο κοινό τον Ιούνιο του 1975 δηλαδή πέντε μήνες πριν από τον θάνατο του ανθρώπου που ήταν ο χειρότερος εφιάλτης τόσο του Miró, όσο και όλης της Καταλωνίας.

Το αίσημα ευθύνης του Miró ως πολιτή τον έκανε να αντιδράσει δημιουργώντας τ' Ίδρυμα στη Βαρκελώνη, το οποίο θα μετατρέποταν σε πρωτοπόρο κέντρο καλλιτεχνικής έρευνας διεθνούς επιπέδου. Ο Miró θέλησε να επιστρέψει στη χώρα του αυτό που ο Εμφύλιος Πόλεμος και η Δικτατορία παρά λίγο να καταστρέψουν: ένα κέντρο έρευνας και διάδοσης του πολιτισμού. «Όταν ένας καλλιτέχνης εκφράζεται σ' ένα πλαίσιο διεθνούς πολιτισμού και ελιτιστικής φινέτσας», εξηγεί ο Miró, «δεν πρέπει να αφηθεί να εγκλωβιστεί ούτε στο μετριοκρατικό πολιτισμό, ούτε στο μετερίζι των ελίτ. Αντιθέτως, για να μάθει πράγματα και να τα εκφράσει, πρέπει να θέλνει επικοινωνήσει απ' ευθείας με τη βαθειά σοφία του λαού, απαρχί και τελικό αποδέκτη κάθε πραγματικά ανθρώπινου εγχειρήματος, χωρίς να μπορεί να το αποτρέψει κανένα ταξικό εμπόδιο.»¹¹ Ο λαός, πάντα ο λαός. Ο Miró υπήρξε πάντα λαϊκό

⁹ Joan Miró. "La responsabilidad cívica del artista" («Η πολιτική ευθύνη του καλλιτέχνη»). Λόγος του Joan Miró, με αφορμή την ανακήρυξη του ως επίτιμου διδάκτορος του Πανεπιστημίου της Βαρκελώνης), 2 Οκτωβρίου 1979, στο Ίδρυμα Joan Miró. *Joan Miró: 1893-1993*. Βαρκελώνη, Ίδρυμα Joan Miró, 1993, σ. 480-481.

¹⁰ Raillard, το ίδιο, σ. 188.

¹¹ Joan Miró. "La responsabilidad cívica del artista" («Η πολιτική ευθύνη του καλλιτέχνη»). Λόγος του Joan Miró, με αφορμή την ανακήρυξη του ως επίτιμου διδάκτορος του Πανεπιστημίου της Βαρκελώνης), 2 Οκτωβρίου 1979, στο Ίδρυμα Joan Miró. *Joan Miró: 1893-1993*. Βαρκελώνη, Ίδρυμα Joan Miró, 1993, σ. 480-481.

άνθρωπος, μετριοπαθής πολίτης, τίμιος, χωρίς κοινωνικές ή φυλετικές προκαταλήψεις. Διακρίνει όλους τους ανθρώπους ίσους, ανεξάρτητα από την τάξη στην οποία ανήκαν, την ώρα καταγωγής τους ή το χρώμα του δέρματός τους. Όλες αυτές οι λεπτομέρειες ήταν ευγενέστερες γι' αυτόν. Υπήρχε όμως μια ιδιότητα που όντως διαφοροποιούσε κάποιον από τον πλησίον του: η αξιολόγηση. Ο Miró πρόσεξε την έκφραση του κάθε προσώπου, προσπαθώντας να πεί πέρα από την επίφραση, διότι, όπως γνωρίζουμε, η λέξη πρόσωπο - τα λατινικά *persona* - σημαίνει *προσωπείο*. Ήθελε να δει το πρόσωπο που κρυβόταν πίσω απ' το προσωπείο, να το αναλύσει προσεκτικά, κρυφά, με διαδοχικές ματιές, με διαδοχικές ιωπιές. .. Και ακριβώς γι' αυτούς τους ανθρώπους, τους ανθρώπους του λαού, θέλησε να συστήσει το Ίδρυμα Miró, δηλαδή, ένα κέντρο που θα διέδιδε τη σύγχρονη τέχνη, ώστε, όπως είχε πει ο ίδιος, κανένα ταξικό κριτήριο να μη σταθεί εμπόδιο τους ανθρώπους του λαού να ωφεληθούν από τον ψυχολογικό, εκπαιδευτικό, πολιτιστικό και μεταδοτικό του χαρακτήρα.

Στην αρχή αυτού του κειμένου αναφερθήκαμε στον Miró ως καλλιτέχνη και στον Miró ως ακτιβιστή, δυο όψεις του ίδιου νομίσματος, που σχετίζονται με τις προσωπικές αξίες και την δέσμευση του Miró ως πολίτη. Σύμφωνα με τα ίδια του τα λόγια, τα έργα του αναδύονται απ' ευθείας από την στάση του ως ανθρώπου, από τις πεποιθήσεις του, από την προσωπική του ιδεολογία, όπως και από τις δεοντολογικές και ηθικές του αξίες. Προηγουμένως, κάναμε πίστωση λόγο για την ιδεολογική και ηθική κρίση του σύγχρονου καλλιτέχνη, ως ένα από τα συμπτώματα που χαρακτηρίζουν σήμερα τους καλλιτέχνες, διαφοροποιώντας τους, ποιομένως, από τις ιδεολογικές και ηθικές αρχές του Miró. Διαγούμε μια εποχή, όπου, όπως εξήγησε ο Tàpies στο τελευταίο του βιβλίο, υπάρχει μια «καταπιεστική ανοχή», ένα *laissez-faire*, μια αδιαφορία απέναντι στα πάντα και στους πάντες, λόγω της οποίας οι περισσότερες δέσμες και ατίες, που οδηγούν σε μια καλλιτεχνική δημιουργία, είναι νωθές και συγκεχυμένες. Όπως εξήγησε ο Miró, για να εξισορροπηθεί αυτή η αδιαφορία και η χαλαρότητα του σύγχρονου καλλιτέχνη όσον αφορά τις αρχές του, πρέπει να γίνει κατανοητό ότι «όταν ένας καλλιτέχνης εκφράζεται σ' ένα περιβάλλον στο οποίο η ελευθερία είναι δύσκολη, πρέπει να μετατρέψει το κάθε έργο του σε άρνηση των αρνήσεων, σε απελευθέρωση από κάθε καταπίεση, κάθε προκατάληψη και κάθε καθεστώςα ψευδοαξίας».¹² Και ο Marcel Duchamp ανέφερε τις δυσκολίες που πρέπει ν' αντιμετωπίσει ένας καλλιτέχνης εν όψει της δημιουργίας ενός έργου, εξηγώντας ότι «ο αγώνας προς την υλοποίηση» (ενός έργου) «είναι μια σειρά από προσπάθειες, πόνους, αισθήματα ικανοποίησης, απορρίψεως, αποφάσεις που δεν μπορούν να μην πρέπει να είναι απολύτως συνειδητές, τουλάχιστον από αισθητικής πλευράς». ¹³ Γι' αυτούς τους λόγους, μεταξύ άλλων, γίνεται σαφές ότι η ζωή του καλλιτέχνη είναι δύσκολη, εσαυμένη και παρακινδυνευμένη, δηλαδή, αδιάφορη και δεν προσφέρει τη δυνατότητα αλλαγή πεποιθήσεων από τη μια μέρα στην άλλη, χωρίς να τον εκθέτει στις συνέπειες αυτής της ξαφνικής αλλαγής στάσης, που από υπεύθυνο και ακτιβιστή τον μετατρέπει σε ανεύθυνο και δειλό. Σήμερα, πολλοί καλλιτέχνες έχουν μετατραπεί σε *managers* (Σ.τ.μ. διαχειριστές) έργου τους, σε εκπροσώπους της δημιουργίας τους, σε άμεσους πωλητές των έργων τους. Παρακάμπτον τον μεσάζοντα γκαλερίστα που δεσμεύεται να τους εκπροσωπήσει και να υπερασπιστεί τα συμφέροντά τους, ώστε εκείνοι να μπορέσουν να συνεχίσουν τη δουλειά τους με την απαιτούμενη πνευματική ηρεμία. Σε πολλές περιπτώσεις έχει

ανατραπεί η τάξη, το σύστημα έχει διαταραχθεί, με αποτέλεσμα ο κόσμος της καλλιτεχνικής δημιουργίας να υποφέρει από ανθρώπους που έχουν κυριευθεί από οικονομικές φιλοδοξίες ανθρώπων που ούτε μπορούν ούτε πρέπει να τις έχουν ως πρωταρχική επιδίωξη στη ζωή τους. Ο καλλιτέχνης πρέπει να βρίσκεται πάντα στην υπηρεσία της κοινωνίας, διότι, όπως σχολιάζει ο Miró, «το γεγονός ότι μπορεί να πει κάτι, όταν η πλειοψηφία των ανθρώπων δεν έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί, υποχρεώνει τη φωνή του να είναι κατά κάποιον τρόπο προφητική, να είναι η φωνή της κοινωνίας τους».¹⁴ Το προφητικό καθήκον του καλλιτέχνη είναι πρωτεύουσας σημασίας. Μέσω του προσωπικού ύφους που αναπτύσσει ο καθ' ένας συνδέονται όλοι οι δίαυλοι επικοινωνίας που κρούουν τον κώδωνα του κινδύνου για τη κατάσταση της υγείας της κοινωνίας μας, καταγγέλλοντας τις αδικίες της. Οι καλλιτέχνες μπορούν και να προηγηθούν της εποχής τους, να μελετήσουν τις συνέπειες διαφόρων πολιτικών, κοινωνικών ή πολιτιστικών παραγόντων για να εξηγήσουν τι θα συμβεί εγγύς μέλλον αν δεν αλλάξουμε πολιτική ή συμπεριφορά. Αυτό ακριβώς είναι το καθήκον που ο Miró ανέθεσε στους μελλοντικούς καλλιτέχνες, στους υπερασπιστές της δικαιοσύνης που εξακολούθησαν, μετά τον θάνατό του, ν' αγωνίζονται εναντίον του ρεύματος, για να συνεχίσουν το εγχείρημα του Miró και των συγχρόνων του. Γι' αυτούς όμως, για τους συνεχιστές του δηλαδή, ο Miró δημιούργησε τα δυο ιδρύματα: για να διευκολύνει το έργο τους. Αυτό που ήθελε ήταν να συγκροτήσει δυο θεσμούς, που θα τους παρέχουν τη απαραίτητα για να εκθέτουν τα έργα τους, χωρίς να περάσουν τις δυσκολίες που χρειάζονται ν' αντιμετωπίσει ο ίδιος.

Εξ αιτίας ενός αισθήματος ηθικής ευθύνης έναντι της καλλιτεχνικής κοινότητας της Μαγιόρκα, ο Miró, θέωρησε σωστό να δημιουργήσει ένα δεύτερο ίδρυμα, το οποίο θα είχε ως στόχο «την προώθηση και τη διάδοση της καλλιτεχνικής γνώσης, διευκολύνοντας το δημιουργικό έργο μελλοντικών καλλιτεχνών, σε στενή και διαρκή επαφή με όλους τους τομείς της κοινωνίας, πέρα από τα συνήθη μουσειακά σχήματα, με βασική επιδίωξη να εξηγήσει δυναμικά και δια της εμπειρίας την αισθητική της σύγχρονης τέχνης».¹⁵ Λόγω των τεραστίων οικογενειακών, προσωπικών, πολιτικών, οικονομικών και καλλιτεχνικών δυσκολιών που αντιμετώπισε ο Miró στη διάρκεια της ζωής του, κατάλαβε ότι ήταν απαραίτητο να δημιουργήσει με αξιοπρέπεια την ερχόμενη νέα χλιετία που, κατ' αρχήν, θα ήταν πιο ηρεμική από την προηγούμενη. Είχε πλήρη συνείδηση ότι δεν θα ήταν ζωντανός το 2000 και ότι δεν μπορούσε, ούτε θα έπρεπε, να πεθάνει χωρίς ν' αφήσει στη χώρα του μια σημαντική πολιτιστική κληρονομιά, όπως και ότι δεν θα ήθελε ν' αφήσει μια επαρκώς δύσκολη εδραιωμένη υποδομή για τη διάδοση της σύγχρονης τέχνης και ότι ήταν δεοντολογικά και ηθικά υποχρεωμένος να το κάνει. Γι' αυτό δεν συνέστησε ένα, αλλά δυο ιδρύματα, που θα λειτουργούσαν συμβολικά ως ατσάλινη πλώρη παγοθραυστικού σκάφους. Τα δυο ιδρύματα θρμηματίζουν τα στρώματα πάγου που έχουν ακινητοποιηθεί στο πνεύμα των επισκεπτών τους, για να τους υποδείξουν νέες εναλλακτικές κατευθύνσεις προς τις οποίες μπορούν να οδηγήσουν τη ζωή τους. Τα δυο ιδρύματα προσφέρουν σε χιλιάδες καλλιτέχνες τη δυνατότητα να εκθέσουν τα έργα τους σ' ένα κέντρο που θα τα προωθήσει. Τα δυο ιδρύματα δείχνουν σε όλους τους τομείς της κοινωνίας τις δημιουργίες καλλιτεχνών εντοπίων και απόντων όλων τον κόσμο. Τα δυο ιδρύματα είναι εργαστήρια καλλιτεχνικού πειραματισμού. Τα δυο εργαστήρια λειτουργούν ως κατάλυμα που φιλοξενεί τους στρατευμένους καλλιτέχνες τους τολμηρούς δημιουργούς και τους ερευνητές που είναι αποφασισμένοι να συνεχίσουν

14 Miró 1993, το ίδιο, σ. 480-481.

15 «Καταστατικό του Ιδρύματος Pilar i Joan Miró». Πάμμα της Μαγιόρκα, Μάρτιος 1979 και Μάρτιος 1980

ο εγγερίσμα που ο Joan Miró υλοποίησε καθ' όλη του τη ζωή. Τώρα, οι καλλιτέχνες αυτοί μπορούν να χρησιμοποιήσουν αυτά τα εργαστήρια για να συνεχίσουν το καθήκον τους με τη δύναμη, τον δυναμισμό και τη ζωντάνια που πάντα χαρακτήριζαν τον Miró.

Το 1956 όμως, το τοπίο ήταν πολύ διαφορετικό. Όταν ο Miró εγκαταστάθηκε στην αλάμια της Μαγιόρκα, το νησί ήταν ήρεμο και ήσυχο. Δεν υπήρχαν τα τεράστια ξενοδοχεία που σήμερα καλύπτουν την ακτή, ούτε οι φρικτές οικοδομές που καταστρέφουν την άγρια μορφή του τόπου. Τα πευκα σκέπαζαν τεράστιες εκτάσεις με δύσβατες τοποθεσίες και το εσογαεακό οικοσύστημα διατηρούνταν σε σωστή ισορροπία. Οι κάμποι με τις αμυγδαλιές και τις χαρουπιές προσέφεραν έναν *modus vivendi* στους αγρότες που δούλευαν τη γη και, αυτοχρόνως, εξέτρεφαν πρόβατα και χοίρους. Ο Miró εκτιμούσε βαθύτατα την άμεση επαφή με τους πόρους του τόπου και τον σεβασμό που ένοιωθαν οι αγρότες για τον κάμπο. Αυτός ήταν και ένας από τους λόγους που τον επηρέασε, κατά κάποιον τρόπο, για να εγκατασταθεί στο νησί, όπως ο Goya εγκαταστάθηκε στην Κίντα ντελ Σόρντο, ο Monet στο Βερνί, ο Picasso στο Μουζέν, ο Calder στο Σασέ και ο Pollock στο Λονγκ Άιλαντ. Όλοι αυτοί και καλλιτέχνες επέλεξαν να δραπετεύσουν από τις μεγαλουπόλεις, με στόχο να μπορέσουν να δουλέψουν σ' ένα μέρος πιο ήσυχο, χωρίς να τους διακόπτουν συνεχώς οι επισκέψεις ιαφόρων περιέργων που διετάρασσαν τον ρυθμό της ζωής τους.

Έτσι συνέβη και ο Miró αποφάσισε να φτιάξει το σπίτι και το ατελιέ του στην κορυφή του ορόφου στο προάστιο Cala Major της Μαγιόρκα. Εκεί πάνω, μέσα στις αμυγδαλιές, ξεχώριζε να κτίσιμα με σκεπή στο σχήμα των ανοιχτών φτερών του γλάρου. Αυτό ήταν το εργαστήριο του δρυϊδή, το καταφύγιο του ασκητή. Εκεί πειραματιζόταν με διάφορα εκφραστικά μέσα για απελευθερώσει τη δημιουργική επιθυμία που τον υποκινούσε να διακινδυνεύσει, κάτι που ολλοί άλλοι θα είχαν αποφύγει, επιλέγοντας να ζήσουν από τα εισοδήματα που απέκτησαν το επικερδές παρελθόν. «Όταν ένας καμβάς δεν μ' αρέσει», διαβεβαιώνει ο Miró το 1959, αισιάνομαι μια σωματική δυσφορία, σαν να ήμουνα άρωστος, σαν να πνιγόμεν [..]. Και, την αρχή, αισθάνομαι αυτή τη δυσφορία που περιέγραφα. Αλλά, επειδή είμαι αγωνιστής, ε τέτοιες περιστάσεις ξεκινάει ο αγώνας. Είναι ένας αγώνας ανάμεσα σε μένα και σ' αυτό ου κάνω, ανάμεσα σε μένα και στον καμβά, ανάμεσα σε μένα και στη δυσφορία μου. Αυτός αγώνας με ερεθίζει και με παθαίνει. Δουλεύω μέχρι να μου περάσει η δυσφορία.»¹⁶ Ο Miró ουδέποτε έκανε ανέξοδες υποχωρήσεις που θα μπορούσαν να σπάσουν τον πάγο της υγκένρωσής του.

Μια μέρα, δεν θυμάμαι την ακριβή ημερομηνία, ξέρω όμως ότι ήταν το 1978, μπήκα στο τελέ με τη γιαγιά μου την Πιλάρ και τον αδερφό μου τον Τέο. Ήταν η μοναδική φορά που επισκέφθηκα τον παππού μου στο εργαστήριο Sert. Έχω ακόμα σ' αυτά μου το τρίξιμο ου σκαλοπατιών καθώς κατεβαίναμε αργά την ξύλινη σκάλα και τη γλυκιά φωνή της Πιλάρ ου φώναζε τον παππού. Συνεχίασε να κατεβαίνουμε ώσπου φτάσαμε στο υπόγειο. Όταν ττάσαμε, θυμάμαι ότι με γοήτευσαν τα χρώματα από τους πίνακές του. Και δεν ήμουνα παρά να περιεργο δεκάχρονο παιδί που, χωρίς να μπορεί να εκτιμήσει τη σημασία της στιγμής, εξαπλάγη από τη φρεσκάδα, τη ζωντάνια, την αγνότητα και την ενέργεια που πήγάζαν από ενείνο το περιβάλλον. Θυμάμαι ακόμα την οσμή από τα ακραλικά και τα ελαιοχρώματα, από το νέφτι, από τη βενζίνη και τα άλλα υλικά που ήταν σκόρπια στο εργαστήριο. Στην ινακοθήκη υπήρχαν τα πιο ετερόκλητα πράγματα που έβρισκε όταν έκανε περιπάτους τα περίχωρα. Η ατμόσφαιρα προκαλούσε αισθήσεις που ελευθέρωναν μια σπιθα, η οποία εννιόταν από τη συσώρευση μεγάλης πνευματικής έντασης. Θυμάμαι ότι, ανάμεσα στους

¹⁶ Taillandier 1959, το ίδιο, σ. 271.

σκελετούς των βατράχων, των φιδιών και των πουλιών, ανάμεσα στα κοχύλια και στις πέτρες, στα έντομα και στα υπόλοιπα αντικείμενα, υπήρχε μια σκυλοφαγωμένη πλαστική κούκλα, με την οποία συνηθίζα να παίζω όταν ήμου μικρός. Βιάστηκα να ρωτήσω για ποιά λόγο ένα από τα αγαπημένα μου παιχνίδια βρισκόταν φυλακισμένο εκεί και, κοιτώντας τη Πιλάρ με την ελπίδα να λάβω μιαν εξήγηση, πήρα ως απάντηση ένα τριφερό χαμόγελο που καταλάγιασε την περιέργειά μου. Για μένα ήταν σαν να βυθίζομαι σ' έναν φανταστικό κόσμο ένα σύμπαν που δημιούργησε ένας και μοναδικός άνθρωπος. Μέσα σ' αυτό το σύμπαν μόνον εκείνος μπορούσε να ελευθερώσει την έκφραση, την ορμή, ακόμα και να επιτεθεί σ' ένα οποιοδήποτε καμβά, χαρτόνι ή χαρτί που βρισκόταν στο πάτωμα, πάνω σ' ένα τραπέζι στηνιμένο στον τοίχο. Τα μεγάλων διαστάσεων έργα βρισκόνταν στο πιο απομακρυσμένο από την είσοδο σημείο του εργαστηρίου και τραβούσαν όλη την προσοχή μου, λόγω του πολύχρωμου βάθους τους και της δύναμης των γραμμών τους, που τους έδιναν μια δροσερή και ξέφρενη φωτεινότητα. Εμοιαζε με σκηνικό θεατρικού έργου, με τα έργα μνημειωδών διαστάσεων στη μέση και τα μικρότερα δεξιά και αριστερά. Θυμάμαι ότι υπήρχαν σύνολων, έξι ή οκτώ έργων μικρών διαστάσεων στο πάτωμα, τα οποία δούλευε ταυτοχρόνως. Μορφές που προσέδιδαν την ισορροπία στη σύνθεση ήταν μαύρες. Διαιθανόμου ότι ζωγραφιά είχε γίνει με μια χυμώδη και επίμονη πινελιά. Μερικά χρώματα έμοιαζαν να έχουν πιστολιστεί με τη βοήθεια ενός πινέλου και άλλα να έχουν εφαρμοστεί απ' ευθείας με το ακροδάχτυλά του. Επρεπε να κινούμαι προσεκτικά για να μη σκοντάψω στη γωνία κάποιο πίνακα ή σε κάποιο απ' τα τραπέζια, που ήταν κατάμεστα από φιάλες, πινέλα και δοχεία με μπογιά. Δίχως αμφιβολία, μια από τις λεπτομέρειες που με εντυπωσίασε περισσότερο ήταν η τεράστια ποσότητα λευκών καμβάδων που είχε ετοιμάσει για να δουλέψει στο μέλλον. Αυτή η λεπτομέρεια επιβεβαίωνε ότι, παρά τα ογδόντα του χρόνια, ο Miró δεν άφηνε τ χέρι του να λathέψει. Ακριβώς αυτή η φυσική ανάγκη τον οδηγούσε στον διαρκή αγώνα εναντίον αυτής της δυσφορίας και, μέρα με τη μέρα, τον υποχρέωνε, κατά κάποιον τρόπο να συνεχίσει να δουλεύει. Το 1980, όταν ο Michael Gibson τον ρώτησε για το ρυθμό τη δουλειάς του, ο Miró του απάντησε: «Δουλεύω το πρωί. Δουλεύω το απόγευμα. Κι όταν δ δουλεύω, εξακολουθώ να σκέφτομαι τη δουλειά. Ακόμα κι όταν κοιμάμαι, εξακολουθώ ν τη σκέφτομαι υποσυνείδητα».¹⁷

Από ορισμένες απόψεις, θα μπορούσε να γίνει μια σύγκριση μ' αυτό που συνέβη στο Goya κατά την τελευταία περίοδο της ζωής του. Διάφοροι ιστορικοί έχουν χαρακτηρίσει τ τελευταία έργα του ως τα πιο αγνά, έμμεσα και δυνατά. Ακόμη κι ο Antonio Saura, ιδρυτής τ ομάδας El Paso και φίλος του Miró, μας δίνει έναν εκλεπτυσμένο προβληματισμό σχετικά μ τα έργα του καλλιτέχνη αυτή την περίοδο: «Ο Goya δεν μας δείχνει μόνο την πολυποκοπότη της γνωστικής του ικανότητας και της πυκνότητας του συνειδητού σύμπαντός του, αλλά και την ελεύθερη και εκφραστική του ικανότητα, στο εσωτερικό ενός ιδιόμορφου ιδώματος που ανήκει ολοκληρωτικά στο πεδίο της εικαστικής σκέψης».¹⁸ Θα μπορούσαμε επίσης ν πούμε ότι η θέση που υποστήριξαν διάφοροι ιστορικοί σχετικά με τα τελευταία έργα του Monet είναι ακριβής, όσο δύσκολο κι αν είναι να την αποδεχτούμε. Διαβεβαιώνουν ότι Monet ήταν ο πρώτος αφηρημένος ζωγράφος της ιστορίας, αφού τα έργα που έκανε μεταξύ 1918 και 1924 είναι πιο κοντά σ' αυτά των Philip Guston, Sam Francis, Nell Blaine και Jos Mitchell, παρά σε έργα κάποιου συγχρόνου του.

¹⁷ Michael Gibson. "Miró: I see a tree... I can feel that tree talking to me" («Miró: Βλέπω ένα δένδρο... Μπορώ να νοιώσω αυτό το δέντρο να μου μιλάει»). Art News (Νέα Υόρκη), Ιανουάριος 1980, σ. 55.

¹⁸ Antonio Saura. *Le chien de Goya* (Ο σκύλος του Goya). Παρίσι, L'Échoppe, 1996, σ. 8.

Θα μπορούσαμε να διαβεβαιώσουμε ότι ο Μιρό γίνεται αντιληπτός αν τον δούμε μέσα από το ίδιο πρίσμα. Το έργο που παρήγαγε στο τέλος της ζωής του εξακολουθεί ακόμα να είναι ελάχιστα γνωστό, να έχει μελετηθεί ελλιπώς και να είναι υποτιμημένο σε σχέση με την επιρροή που ασκεί στην τέχνη αυτού του αιώνα. Κάποιες ομοιότητες διακρίνουμε και αν θέλουμε να ελεγχθούμε τον Wagner στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ο David Hockney είπε σε μια διάλεξη: «Η επιρροή του Wagner στον κόσμο της μουσικής υπήρξε τεράστια και πολλοί σοβαροί συνθέτες δεν μπορούσαν να τον υποφέρουν. Περί το 1918, φαίνεται ότι κάτι καινούριο προέκυψε να συμβεί στη μουσική, γεγονός που τους χαροποίησε ιδιαίτερα, επειδή, επί του παρόντος, θα εξαφανιζόταν η επιρροή του Wagner».¹⁹ Η *Pop art*, ο μινιμαλισμός και άλλα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής, κάνοντας τους υπόλοιπους καλλιτέχνες να δειχνουν απρηχαιωμένοι, στον κόσμο της τέχνης, κάνοντας τους υπόλοιπους καλλιτέχνες να δειχνουν απρηχαιωμένοι, να χεδόν εξοφλημένοι, ανίκανοι να παράγουν έργα που μπορούσαν να κεντρίσουν την εφευρετικότητα του θεατή. Προβαλλόταν η δικαιολογία ότι η ηλικία ήταν επαρκής λόγος, εξαιτίας του οποίου οι καλλιτέχνες της προηγούμενης γενιάς είχαν χάσει τη θέση τους στην καλλιτεχνική πρωτοπορία. Στην πραγματικότητα όμως είχαν πολύ ισχυρή παρουσία και γι' αυτό ήθελαν να τους θάψουν πριν την ώρα τους.

Η παραγωγή του Μιρό, κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, είναι τεράστια και ολοποικίλη και μας δείχνει μια υπερβατική και επαναστατική ορμή, αυτή την ορμή που τον εξώθει ν' αποδεχτεί νέες προκλήσεις για να αποφύγει την επανάληψη, την κοινοτοπία και, εν τέλει, τα γνωστά. Απεχθανόταν την ιδέα πως υπάρχει μια υπερβολική ομοιότητα ανάμεσα στα έργα του και δεν μπορούσε ν' αποδεχτεί πως το εσωτερικό του ηφαίστειο, που ρισκόταν σε διαρκή έκρηξη, ήταν πιθανόν να ετοιμαζόταν να «κοιμηθεί». Δεν μπορούσε να διακινδυνεύσει την ανταλλαγή της δημιουργικής του επιθυμίας με το βόλεμα ενός υναταξιούχου. Ήξερε ότι αυτό θα ήταν αδύνατο, εξαιτίας της εσωτερικής και έξωφωτης ανάγκης που ένιωθε να συνεχίσει να δουλεύει ως το τέλος. Ούτε ήθελε, ούτε μπορούσε να παραδοθεί. Αντιθέτως, ήθελε να αισθάνεται πιο νέος, πιο ελεύθερος και πιο δυναμικός απ' ό,τι στο παρελθόν. Όταν μιλάω γι' αυτή την περίοδο, αναφέρομαι στην φωβιστική, μβιστική, λεπτολογική, σουρεαλιστική εποχή, τη μηδενιστική εποχή της δεκαετίας του 50 και στην ολοκληρωτική παράδοσή του στον αναβρασμό των δεκαετιών του 60 και του 70. Τα έργα αυτής ακριβώς της εποχής είναι αυτά που αποδεικνύονται λιγότερο οικεία και μακρὰ, εκείνα που αναλύουμε με ορθάνοιχτα τα μάτια, αποφασισμένα να φτάσουν ως τον υπτιώλιο μυελό της κάθε λεπτομέρειας, αν και πολύ συχνά ξεχνάμε να κοιτάξουμε πίσω για να κατανοήσουμε πόσο έρμα αντιστοιχεί σε τόσες περιόδους που πέρασε στη διάρκεια μιας ζωής αφερωμένης εξ ολοκλήρου στη δημιουργία, εποχές πολύ διαφορετικές μεταξύ τους.

Τα τελευταία έργα του έχουν κίνηση, δροσιά, δυναμισμό και, κατά κάποιο τρόπο, ιαιότητα. Αντιπροσωπεύουν μια στροφή εκάτον ογδόντα μοιρών προς την αναζήτηση μιας αυστηρής αυτοκριτικής, που τον οδήγησε στην καταστροφή πολλών απ' αυτά. Όταν κάποια λεπτομέρεια στο έργο δεν τον ικανοποιούσε, αποφάσιζε να το καταστρέψει. Αναζητούσε πάντα τον νεωτερισμό, με σκοπό να προκαλέσει έκπληξη και στον ίδιο του τον εαυτό. Στη μεγάλη πλειοψηφία των έργων, η δομή κάνει αισθητή την εδραιωμένη παρουσία της και η δύναμη της κίνησης σκορπά γύρω την ενέργεια. Η επίθεση είναι μιση, καθιερώνει αναπάντεχα στοιχεία και μας κατακλύζει η δύναμη μιας αυτόματης, φινίδιας, καταναγκαστικής πινελιάς. Το τυχαίο που προκάλεσε μια άμεση αρσενική

¹⁹ David Hockney. *Picasso*. Παρίσι, Daniel Lelong éditeur, 1999, σ. 7.

ανάγκη, σχεδόν ερωτική, τονίζει τη φρενήρη δύναμη που μεταμορφώνεται αδιάκοπα. Η προετοιμασία του βάθους των πινάκων εντυπωσιάζει για τις νευρώδεις στρωφές και ελλειπτικές γραμμές που δημιουργήσε η κίνηση του πινέλου. Το ελαίοχρωμα, διαλυμένο σε νέφτι ή βενζίνη, εφαρμόζεται ενστικτωδώς και άμεσα, δημιουργώντας μια παραγμένη θάλασσα, έναν ανεμοστρόβιλο, ή έναν τρικυμιώδη ωκεανό. Πάνω σ' αυτή την αναταραχιά συνήλιζε να εφαρμόζει συχνά ένα *frottage* (τριψίμο) που, σαν σπύργο, άναβε αμέσως φωτιά δίνοντας ζωή σ' ένα νέφος τοξικού καπνού, γεμάτο φρενήρεις υπαινιγμούς. Απ' αυτούς προέκυπταν διάφορες δυνατότητες που ωθούσαν τον καλλιτέχνη να χρησιμοποιήσει λευκίματα, κίμωλια, κάρβουνο, ακόμα και αδιάλυτο ελαίοχρωμα που εφίρμιζε από το σωληνάριο, σ κουλινδρικό σχήμα, δίνοντας έτσι στο έργο μια τρισδιάστατη εντύπωση. Επίσης, εφίρμιζε τα χρώματα κατ' ευθείαν με το χέρι. Το 1974, ο Μιρό εξήγησε: «Αυτή η μέθοδος του να βυθίζεις τα δάχτυλο στο δοχείο με τη μπογιά είναι αρκετά πρόσφατη. Η αλήθεια είναι ότι κάθε μέρα της χρησιμοποιώ όλο και περισσότερο. Τώρα μάλιστα, έχω αρχίσει να εφαρμόζω το χρώμα μια τη γραθιά μου, έτσι, τριβοντας κυκλικά πάνω στη φρέσκια μπογιά.»²⁰

Η χρήση του χρώματος με ορμή και γενναϊότητα συνιστά μια τυπική γραφή που εδραιώθηκε στη σημασία της χρωματικής ισορροπίας σε κάθε έργο, χωρίς να τη διαταράσσει. Μετά από τη δημιουργία του βάθους, έρχονταν οι μαύρες μορφές να συνεισφέρουν έναν άξονα, στο οποίο οι χρώματα μπορούν να συσχετιστούν χωρίς καμιά παρεμβολή. Έντονα, ημιαφαιφανή και υδατώδη κυανά, μοιράζονται τον χώρο με αιματόχρονα κιννάβαρι, θαμπό πορτοκαλί έντονο πράσινο και κίτρινο του ηλίου. Η χορογραφία των μορφών καταπατά την πεθινημένη εφερομγή ενός χρωματικού τόνου, με σκοπό να προκύψει από κάθε χρώμα μια αναδιουμένη εικόνα, που θα διαταράξει επιτυχώς τον άβρακα του Μιρό, σύμφωνα με τον οποίο, δύο και δύο ευτυχώς, ποτέ δεν έκαναν τέσσερα. Ελάχιστα ωστόσο υπήρξαν τα τυπικά σχόλια σχετικά με τα *drifting* τύπου Pollock και την τεχνική *all over* που χρησιμοποιήσε αρκετά επίμονως ο Μιρό. Πισιλλές μπογιές σημάδευσαν τα πλακάκια και τους τοίχους των εργαστηρίων και οι Son Boter, θμιζοντας, με κάποια φρεσκάδα, την ορμητικότητα και την ελευθερία με τις οποίες επιτίθετο στους καμβάδες. Σε ορισμένες περιπτώσεις, τους τοποθετούσε στο πάτωμα και στη συνέχεια τους χτυπούσε με υγρή μπογιά. Θα ήταν σωστότερο να το διατυπώσουμε έτσι, παρά να πούμε ότι απλώς τους ζωγράφιζε. Η ελευθερία αυτού του ανθρώπου στη ηλικία των ογδόντα ετών ήταν, αδιαμφισβήτητα, πιο κοντά σ' αυτήν των Rauschenberg και Twombly παρά σ' εκείνη των Masson και Magritte.

Η πλειοψηφία των έργων που εκτίθενται εδώ έγιναν μεταξύ 1970 και 1980, δηλαδή, όταν ο Μιρό ήταν μεταξύ εβδομήντα επτά και ογδόντα επτά ετών. Ενώ πολλοί άνθρωποι της ηλικίας του δεν μπορούν ούτε να περπατήσουν, να γράψουν ή να μιλήσουν, ο Μιρό εξακολουθούσε να κάνει πράγματα εκπληκτικά για τα χρόνια του. Η βιαιότητα που μεταδίδουν τα τελευταία έργα του, χωρίς αμφιβολία, δεν είναι τυπική για έναν ογδοντάχρονο. Στη διάρκεια των τελευταίων του χρόνων έκαψε καμβάδες με βενζίνη, αφού τους έσκιζε και τους μαχαιρώσκει επειδή αισθανόταν εγκλωβισμένος σε μια ισχυρή μηδενιστική και καταστροφική συμπεριφορά. Μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές σειρές αυτής της τελευταίας εποχής είναι αυτή με τους πέντε *toiles brûlées* (καμένους καμβάδες), που έκανε το 1973. Είναι δύσκολο να βρούμε τη φιλοσοφική, ιδεολογική ή υπαρξιακή αιτία που ώθησε τον Μιρό σε τέτοιους «δολοφονία της ζωγραφικής», αλλά όταν ο δημοσιογράφος Santiago Amón της εφημερίδας *El País* τον ρώτησε, το 1978, αν είχε κάψει αυτούς τους καμβάδες επιδιώκοντας μια *anaphor*

²⁰ Yvon Taillandier. "Miró: Maintenant je travaille par terre..." («Miró: Τώρα δουλεύω χαμιάί...»). *XIX siècle (20ος αιώνας)* (Παρίσι), 30 Μαΐου 1974. Margit Rowell, το ίδιο, σ. 304-305.

arde (πρωτοποριακή) εμπειρία, ο Miró του απάντησε: «Λόγω προσωπικής ικανοποίησης απογοήτευσης, εξαρτάται πώς το βλέπει κανείς, αν και ο απώτερος λόγος ίσως να ήταν, πως έχω πει σε άλλες περιστάσεις, το απωθημένο μου να πω 'άντε στο διάολο!' σ' αυτούς που βλέπουν μόνο εμπορικές αξίες στην τέχνη, σ' αυτούς που πιστεύουν και λένε ότι αυτοί οι πίνακες σ' αληθία αξίζουν περιουσίες». ²¹ Με αυτή τη δήλωση περί την αντίθεσή του με την εμπορευματική αντιληψη για την τέχνη, ο Miró ήθελε να υπενθυμίσει ότι δεν επεδίωκε την απόλυτη οικονομική κερδοσκοπία, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Είχε δει όμως πώς τα έργα του είχαν μετατραπεί σε πολύτιμα αγαθά και σταδιακά είχαν απομακρυνθεί από τον αρχικό τους ρόλο. Κατά κάποιον τρόπο, ο Miró ένοιωθε προδομένος απ' τα έργα που ο ίδιος είχε δημιουργήσει, λες και είχαν αποκοπεί από τον ρόλο που τους είχε αναθέσει συμβολικά και τα έρπιαζε. Συνεπώς, ο Miró αποφάσισε να επιτεθεί μετά μανίας και θυμού στην ασαφή επιφάνεια του καμβά μ' ένα μαχαίρι, τρυτώντας την, κόβοντάς την και σχίζοντάς την με δύναμη. Προέβη έτσι σε μια τρομοκρατική πράξη βανδαλισμού εναντίον του έργου του, επιδιώκοντας (όχι με θρησκευτικούς, αλλά μάλλον με φетиχιστικούς όρους) μια νέα ντιστοιχία με μια κατάσταση πλήρους άρνησης ή, πιθανώς, ανυπαρξίας. Ο Miró στρεφότανναντίον του εαυτού του. Ήθελε να τελειώνει με την εικόνα του καταξιωμένου, επιτυχημένου και βολέμενου καλλιτέχνη που είχε γίνει πια και να επιστρέψει σ' εκείνον τον άγνωστο Miró του 1920 στο Παρίσι. Ανυπομονούσε ν' αρχίσει απ' το μηδέν και, για να το πετύχει, ήξερε ολύ καλά, ότι αυτή η επαναστατική επιθυμία έπρεπε να μεταδοθεί μέσα από το έργο του. Αυτή η επαναστατική πράξη τον οδήγησε κοντά στην βαθειά κρίση έκφρασης που βίωσε το 1931, όταν είπε ότι «η ζωγραφική βρισκόταν σε παρακμή από την εποχή των σπηλαιών». ²² Κεϊνή την ίδια χρονιά είχε επίσης δηλώσει: «το μοναδικό αληθές για μένα είναι ότι σκοπεύω και καταστρέψω, να καταστρέψω ό,τι υπάρχει στη ζωγραφική». ²³ Και, κατά κάποιον τρόπο, συμπεριφορά του στα ογδόντα του χρόνια αντιπροσώπευε άλλον έναν ένοπλο αγώνα εναντίον των θεμελιών μιας ιδεολογίας πέρα για πέρα παράλογης και άσχετης με τη δική του.

Αφού έσκισε τα πέντε λευκά πανιά που είχε τοποθετήσει σε ένα τεράστιο και λιτό ισμηχανικό κτήριο στην Ταρραγόνα, ο Miró άρχισε να τους ρίχνει μιάρη και κόκκινη μπογιά, ημιουργώντας έναν εναλλακτικό χορό από ελαφρές πιτσιλιές και πηχτά αυλάκια μπογιάς. Όταν τα έργα κείονταν ανυπεράσιστα στο έδαφος, κομμένα, σχισμένα, πληγωμένα και τυπημένα, ο Miró τα κατάβρεξε με βενζίνη και τους έβαλε φωτιά, με τη σειρά, προκαλώντας να εκταταμένο πύρινο κύμα που εντυπωσίασε τον Josep Royo, καλλιτέχνη και βοηθό του Miró εκείνη την εποχή, όπως και τον φωτογράφο Francesc Català-Roca, ο οποίος τράβηξε μια συγκινητικό ντοκουμαντέρ του συμβάντος. Το επόμενο βήμα ήταν να ελέγξει τις φλόγες σε μια σκούπα, την οποία βουτούσε σ' έναν κουβά με νερό. Το θέαμα πρέπει να ήταν εντυπωσιακό. Όταν ρώτησα τον Royo για το συμβάν εκείνης της μέρας, μου εξήγησε ότι ο Miró έμοιαζε να βρίσκεται σε έκσταση και ότι ήταν ψυχρός και βαρύς. Έδωσε επίσης έμφραση στο γεγονός ότι αυτοί οι πέντε καμβάδες δεν ήταν οι πρώτοι που έκαινε. Προηγουμένως είχε άψει μερικούς *sobretreixims* (τάπητες τοίχου) που είχε φτιάξει με το χέρι ο Royo, μετά από αφείς εντολές του Miró. Κι έπειτα, αφού όλα αυτά τα έργα βρισκόταν στην αποθήκη της

1 Santiago Amón. "Tres horas con Joan Miró" («Τρεις ώρες με τον Joan Miró», *El País Semanal* (Μαδρίτη), 18 Ιουνίου 1978.

2 *L'intransigent*. Παρίσι, 7 Απριλίου 1930.

3 Francisco Melgar. "Los artistas españoles en París: Juan [sic] Miró" («Οι ισπανοί καλλιτέχνες στο Παρίσι: Juan Miró») *Ahora* (Μαδρίτη), 24 Ιανουαρίου 1931, σ. 16-18.

Ταρραγόνα, τους έβαλε αλύπητα φωτιά για να επιτύχει μια υφή πιο σκληρή, πιο επιθετική και άγρια, ώστε στη συνέχεια να τους ράψει κομμάτια από χορδές, μαλλί, λινάρι, κουρέλια, σκούλες και κουβάδες, φτιάχνοντας κάποια έργα που συνδυάζαν μαλλί, λινάρι, μπογιές, φωτιά και ραφές. Πολλοί *sobretreixims* βρισκόταν στο Ίδρυμα Miró της Βαρκελώνης, αλλά ως επιστρέψουμε στους *toiles brûlées*. Αφού έσβησε η φωτιά, ο Miró ξαναζωγράφισε κάποιες περιοχές των πέντε καμβάδων ώστε να ξαναζωντανέψει τα χρώματα και επειδή οι καμβάδες ήταν τοποθετημένοι στο έδαφος, άρχισε να περπατάει πάνω τους, αφού είχε βουτήξει τη παπούτσια του σε κόκκινη μπογιά, για ν' αφήσει τα ίχνη του, όπως έκανε ο πρωτόγονος άνθρωπος στις σπηλιές της Αλταμίρα, ή οι ινδιάνοι Σιού για να αποτυπώσουν την παλάμη του πάνω στο αλόγο τους. Ο Miró άφησε το ίχνος του όχι μόνο για να δείξει ότι είχε περπατήσει πάνω στα έργα, αλλά και για να προβεί σε μια προκλητική πράξη που θα προξενούσε στον θεατή που θα έβλεπε ότι ο Miró ήταν ένας υπερβατικός, νεωτεριστικός, εικονοκλάστης και επαναστάτης καλλιτέχνης, ικανός να καταστρέψει τους καμβάδες που είχε φτιάξει ο ίδιος σε μια αιρετική πράξη. Φυσικά, από τους πέντε *toiles brûlées*, ο γκαλερίστας του στη Νέα Υόρκη, Pierre Matisse, διάλεξε μόνον έναν και ο γκαλερίστας του στο Παρίσι, Aimé Maeght άλλον έναν. Οι άλλοι τρεις έμειναν στο ατελιέ του μέχρι που τους δώρισε στο Ίδρυμα Maeght της Βαρκελώνης. Ο Miró είχε προηγηθεί και πάλι της εποχής του, προβαίνοντας σε μια τόσο άγρια και υπερβολική πράξη, που εντυπωσίασε ακόμη και τους γκαλερίστας του. Προφανώς κανείς δεν τόλμησε να τους αγοράσει: ο Miró είχε πετύχει τον στόχο του.

Το έργο *Femme entouree d'un vol d'oiseaux* [*Γυναίκα τυλιγμένη με την φτερούγα πουλιού*] (1980), που ανήκει στον Δήμο του Μοντεκατίνι, είναι η συνένωση μιας τρομερής οπτικής και μιας επαναστατικής εσωτερικής κραυγής. Δεν υπήρξε τελάρο φτιαγμένο μαραγκό για να τεντώσει τον καμβά. Κανένας προμηθευτής υλικού καλών τεχνών δεν το έφερε τον καμβά στο ατελιέ. Πρόκειται για ένα χρησιμοποιημένο, βρώμικο, ποδοπατημένο και κακομεταχειρισμένο και αγνοημένο σεντόνι, που προοριζόταν για να προστατεύει το πλακάκια του εργαστηρίου Sert. Οντως, ακόμα διακρίνεται το καρέ αποτύπωμα το πατώματος του εργαστηρίου, που σχηματίστηκε από τις πατημασιές του Miró. Πέρα από ένα σεντόνι ή πανί, για 'κείνον ήταν απλώς ένα χαλί που σκέπαζε προσωρινά το πάτωμα. Φαντάζομαι, ότι κάποια μέρα, ενώ καθόταν στην ξύλινη κουνιστή του πολυθρόνα, το παρατήρησε διεξοδικά ώστε να αποκόψει αυτό καθ' εαυτό το αντικείμενο από τον ρόλο του και να του αποδώσει τη σημασία που του αξίζει. Ίσως ένας λεκές από μιάρη μπογιά του που είχαν συμβεί πάνω στο σεντόνι τον καιρό που ήταν στρωμένο στο πάτωμα.

Κάποτε, πεπεισμένος για τον ασύγκριτο πλούτο του τυχαίου χορού των λεκέδων που είχαν προκληθεί από συμπτωματικά ατυχήματα, πήρε έναν πλαστικό κουβά, τον γέμισε με μιάρη μπογιά και την έχυσε μονομιάς στο ύφασμα. Μονομιάς, με δύναμη, όπως τα κάρφωμα του ταυρομάχου, αλλά με μια μόνο κίνηση, αποφασιστική και λυσσαλέα. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο Miró επιτέθηκε στην κακομεταχειρισμένη επιφάνεια για να την προκρίσει με μια μεγαλοπρεπή μιάρη έκρηξη που πτώλισε με λύσσα όλον τον περίγυρο της. Μ' αυτό τον συγκλονιστικό τρόπο, συνεπεία της βίαιης χειρονομίας, μπορούμε να διακρίνουμε τη μάτια, τα χέρια και τα πόδια μιας γυναίκας. Οι καμπύλες και οι παράλογες γραμμές τυλιγόνται πάνω της είναι τα ιδιογράμματα της πτήσης των πουλιών. Ξαν να επρόκειται για κάποιο ανυπεράσπιστο θύμα. Οι αδύναμες κόκκινες και κυανές γραμμές είναι μάλλον συμπτωματικές ή τυχαίες. Το μιάρο επιβάλλεται με ένταση... Οι πατημασιές του Miró, όπως και στους *toiles brûlées*, είναι αποτέλεσμα της παρουσίας του ζωγράφου κατά τη διάρκειά

της *action painting*. Ο κινησιακός αυτοματισμός και η ελευθερία στον χώρο αντικαθίστουν την προοπτική με ένα είδος μελλοντολογίας, μετατρέποντας τον ζωγραφικό χώρο σε χώρο των αισθήσεων. Η γένεση του παροξυσμού του προκαλεί απρόσμενες αντιδράσεις, οι οποίες τον κάνουν να διερωτάται συνεχώς ποια θα είναι η επόμενη πράξη που θα του υπαγορεύσει ο υποσυνείδητό του. Ο Miró επιχειρεί να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων της στιγμής, της πολιτικής μεταβατικής περιόδου, των τρομοκρατικών επιθέσεων, της βίας που αναπνέουμε αζι με τον αέρα το 1980, για να την εκφράσει μέσα από τα έργα του. Εξ ου και αυτή η περιβατική ζωγραφική, που είναι γεμάτη εικονοκλαστικούς υλαινγμούς, που καθοδηγείται από μια εσωτερική διέγερση, η οποία προέρχεται από το επαναστατικό πνεύμα του Miró. Αυτό το έργο όμως προέρχεται από μια πράξη εξέγερσης εναντίον του εαυτού του, εναντίον του ίδιου του τέλους της ζωής του, εναντίον της ευκολίας και του κομφορμισμού, εναντίον του απολογισμού που του θυμίζει ότι του μένει πια ελάχιστη ενέργεια και ότι πρέπει να την αξιομεταλλευτεί στο μέγιστο πριν χτυπήσει την πόρτα του θανάτου.

Οι εκατό περίπου καμβάδες της συλλογής του Ιδρύματος Pilar i Joan Miró στην Γαλινα της Μαγιόρκα είναι αποτέλεσμα ενός αγώνα, μιας εσωτερικής δυσφορίας που προβάλλεται πάνω στον καμβά και αποτυπώνει τον μηδενιστικό λόγο του σωληρού του νευμάτος. Από συμβολικής πλευράς βρισκονται κοντά στους *toiles brülées* και στον καμβά του Μοντεκατίνι και η ένταση που εκπέμπουν είναι ανησυχητική. Αρκεί ν' ανοίξουμε τα άτια για να εισπράξουμε έναν τρομερό θυμό από τα παραγμένα φόντα, τις πιτσιλιές και αυλάκια μογιαγιάς που γεμίζουν τον χώρο. Η χρωματική ένταση μειώνει τη θαμπάδα, ώστε ο σκάνδαλο που αποσιωπά η άγνοια του θεατή να μην αφήσει το μήνυμα να λάμψει. Η χρωματική ένταση είναι σχεδόν πάντα μαύρη. Έχει ένα έντονο μαύρο χρώμα που μεμίζει με την παρουσία του το πανί, εμποδίζοντας τα άλλα χρώματα να επιβάλουν τον υθμό τους. Το μαύρο συγκινεί για την δύναμή του, την έντασή του, τη βιαιότητά του, που ονίζεται από τον δυναμισμό των γραμμών. Όταν αναλούμε τα έργα κατανοούμε την αχτύπητη της κίνησης που εκτοπίζει οποιαδήποτε σύνθεση προϋπήρχε στο υποσυνείδητό ου. Τίποτα πέραν του παροξυσμού, της γυμνής γραμμής, της φοβερής δύναμης ου αναπάντεχο απυχημάτος που μπορεί να προκαλέσει μια φυσική ανάγκη να ανθίσει, να ν' απελευθερώσει στη συνέχεια την δύναμη που επιτίθεται. Μόνον η αναταραχή που σάλευσε στην ψυχή του Miró μπορούσε να αφήσει ελεύθερες τις κερματισμένες μορφές να ροκαλέσουν το ρίγος του κενού που τις υποδέχεται στην πιο αγνή μορφή ενός αφηρημένου ξηρασιονισμού, μακριά από κάθε σύμβαση και κάθε «-ισμό». Ο Miró ακολουθεί τον δρόμο ου. Μόνος. Την ημέρα. Τη νύχτα. Όταν τον αγκαλιάζει η σιωπή. Όταν τον καλύπτει η οναξιά του εργαστηρίου. Μόνος. Χωρίς να προδώσει ούτε τον εαυτό του, ούτε εκείνους ου εναπόθεσαν την εμπιστοσύνη τους στην αγνή φύση της ελευθερίας της έκφρασής του.

Ο Jacques Dupin ήταν ο τελευταίος άνθρωπος που μοιράστηκε με τον Miró τις σιωπές ου ζωγράφου. Αυτός ο γάλλος ποιητής χρησιμοποίησε την πένα αντί για το πινέλο, το μελάνι ντί για το ελαόχρωμα, το φύλλο του χαρτιού αντί για τον καμβά... Αλλά η αδελφοσύνη των ποιητικών ψυχών τους ήταν αυτό που του επέτρεψε να κατανοήσει την μηδενιστική τάση του Miró και τη συμπεριφορά του: «Η βουτιά στο κενό, η προσφυγή στην άρνηση, άθιση του 'όχι' που υπονεί και διαμορφώνει το δημιουργικό 'ναί', βρίσκονται πάντα αποτισμένα στην πλοκή του έργου, αλλά πολύ συχνά κρυμμένα. Όταν υπερισχύει η άρνηση και καταλαμβάνει όλον τον χώρο, βρίσκει διάφορα τεχνάσματα για να γίνει ορατή. Και τότε η ορμή της κίνησης, η εξαφάνιση στο κενό, το χιούμπορ που παρωδεί τον λυρισμό, η πόσυρση στην ουδετερότητα και η δράση της φωτιάς θα δολοφονήσουν συμβολικά τη

ζωγραφική».²⁴ Η άρνηση αναπνέεται, αγγίζεται, γίνεται αισθητή... Τα τελευταία έργα του δε τα δημιούργησε ο ίδιος ο ζωγράφος, αλλά η ορμή που γεννιέται απ' την άρνηση... Το σώμα του ήταν ένα όργανο, ένα εργαλείο δουλειάς, ένα δοχείο γεμάτο διαισθήσεις, παρορμήσεις, ψιθύρους και αισθήσεις. Η ζωγραφική καθόριζε την τάξη, έφερνε την ισορροπία, έκανε τ λιοντάρια να βρυχώνται...

Χωρίς αμφιβολία, ο Joan Miró, για την μεγάλη πλειοψηφία, εξακολουθεί να είναι ένας αναγνωματικός και άγνωστος καλλιτέχνης. Τα μυστικά που παρουσιάζουν τα έργα του δε είναι αποτέλεσμα ενός ανδρός με ψυχή αθώου παιδιού που ζωγράφιζε καρικατούρες, καλλιτεχνική του γλώσσα δεν έχει καμία σχέση με τη γλώσσα ενός τρελού. Το Λεξιλόγιό του διαμορφώνει αινίγματα που ελάχιστοι καταλαβαίνουν και, δυστυχώς, αυτοί που δεν καταλαβαίνουν προσπαθούν να καλύψουν την άγνοιά τους και την αναρμοδιότητά τους με ένα «αυτό το κάνει κι ένα παιδί...». Το έργο του Joan Miró εκπέμπει μια τιμότητα και μια συνήθιστη δέσμευση που επιβεβαιώνει την κολοσσιαία και συντριπτική δύναμη της τέχνης του. Μιας τέχνης στρατευμένης, δύσκολης, τίμιας και έντονης που δεν κάνει κανενός είδους παραχωρήσεις. Και ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο, επειδή ήταν απολύτως αδιάφορος, δέχτηκε πολλές επιθέσεις και εκατοντάδες αρνητικές κριτικές που, πιθανώς, τον οδήγησαν να γράψει το 1969. «Je veux m'en aller en disant merde à tout»²⁵ (Θέλω να φύγω, στέλλοντας τα πάντα στο διάολο)■

24 Jacques Dupin. "Assassinat de la peinture" («Η δολοφονία της ζωγραφικής»). Κατάλογος της έκθεσης De l'assassinat de la peinture. Galerie Lelong. Παρίσι, 1999, σ. 5-6.

25 Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα. *Guía (Οδηγός)*. Παλίμα, Ίδρυμα Pilar i Joan Miró στη Μαγιόρκα, 1992, σ. 78.

Joan Miró: Το Ύστατο Έργο

του Emili Fernández Miró

«Με (αυτέ) τις πολύ σύντομες αράδες που αναγράφω στον πίνακα, προσπαθώ να προσδώσω στο έργο ένα στοιχείο τόσο προσωπικό, ώστε να γίνει σχεδόν ανώνυμο κι έτσι να εφαρμονιστεί με τον οικουμενικό χαρακτήρα της πράξης»
Joan Miró Ferrà

Για τον Miró, η ζωγραφική, το σχέδιο, η γλυπτική, η έκφραση μέσα από διάφορες μορφές έγχυσης, από την κεραμική ως το θέατρο, ήταν μια αληθινή ανάγκη. Αν δεν την ικανοποιούσε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, θα του είχε προκαλέσει τελικά ένα πραγματικό υπαρξιακό άσος.

Ποιο είναι το ύστατο έργο του Joan Miró;

Προφανώς, αυτό των τελευταίων χρόνων της ζωής του, αλλά εγώ θα υπεδείκνυα ριζικές μεγάλες διαφορές ανάμεσα στα ζωγραφικά του έργα και στα γλυπτά των τελευταίων χρόνων. Αναγνωρίζω ωστόσο ότι οι δύο αυτές πλευρές της τέχνης του έχουν έναν κοινό παρονομαστή, τη βία, που τονίζονταν ολοένα και περισσότερο καθώς ο Miró ξερονούσε, αν και παρουσιάζε περιόδους ύφεσης. Ο γενναϊόδορος, ταπεινός και αξιοπρεπής, οητικός και εκλεπτυσμένος καλλιτέχνης, ήταν δέσμιος αληθινά βίαιων ξεσπασμάτων, που ναδεικνύονται με περισσότερη σαφήνεια στα γεράματα του, όταν τα ίχνη του πάνω στον αμβιά μας δίνουν την εντύπωση πως ήθελε να τα κάνει με μαχαίρι παρά με πινέλο.

Σταθερό στοιχείο της ζωής του είναι και η εξέγερση εναντίον ορισμένων πλευρών της πατρίδας και του ίδιου του εαυτού του. Επαναστάτησε χωρίς εναντίον του πατέρα του, εναντίον του πολέμου, εναντίον του φασισμού, εναντίον της μετριότητας. Δολοφόνησε τη ζωγραφική.

Όπως είπε, η διαφορά της ζωγραφικής από τη γλυπτική συνίσταται στο ότι η πρώτη, με την άφιξη της δεκαετίας του '60, κάνει επιδρομές στο παρελθόν, χρησιμοποίηστας μοτίβα ενός ιδώματος στο οποίο ο Miró είχε καταλήξει προ πολλού, αν και το χρησιμοποίησε πιο ανέμελα, χωρίς δηλαδή, να προετοιμάζει το φόντο στους καμβάδες και, κυρίως, χωρίς κάποια παραχώρηση προς το βλέμμα του θεατή, που συχνά νοσταλγεί τον ποιητικό Miró των δεκαετιών του '20, του '40 και του '50.

Στη γλυπτική, με τα καλούπια και τα συναρμολογήματα, ακολούθησε μια γραμμή ημιουργικότερη, θα έλεγα, από αυτή της δεκαετίας του '70. Ίσως επειδή τα προηγούμενα χρόνια δούλε πιο αραιά με τον ορείχαλκο.

Οι έμποροι τέχνης, τόσο εκείνης όσο και της προηγούμενης εποχής, ο Pierre Matisse ε τη θρυλική διορατική ματιά και ο τολμηρός Aimé Maeght, κυριολεκτικά δεν τόλμησαν να προτείνουν προς πώληση το ύστατο έργο του Joan Miró. Δικαιολογημένα προτιμούσαν να αγοράσουν τις λιθογραφίες, που ήταν πιο προσιτά στο κοινό σε σύγκριση με τέτοιους μιμητές ή σκτισσαρισμένους καμβάδες, μερικοί απ' τους οποίους μάλιστα ήταν ακόμη και αμένοι.

Δεν είχε πια λόγο να τους ολοκληρώσει αν είχαν φτάσει σε σημείο που προδιέγραφε ο τέλος τους, δηλαδή αν ήταν ήδη διαμορφωμένοι. Ο Miró έδειχνε να βιάζεται, η ένταξη λησιάζε, ο εξαναγκασμός δεν εκδηλωνόταν πλέον μόνο στο εργαστήριο, αλλά και στο σπίτι

του. Δεν προλάβαινε να υλοποιήσει όλες τις ιδέες του. Γερνούσε. Μπορώ να διαβεβαιώσω ότι αδιαφορούσε παντελώς για τον θάνατο, αλλά τον κατέτρωγε η ιδέα της ανικανότητας. Πρόκειται για την ίδια ανικανότητα που, χρόνια πριν, του προκαλούσε στην κυριολεξία τη γέλια, όταν έβλεπε τον Φράνκο στην τηλεόραση να κομπάζει, εκφωνώντας την καθιερωμένη πρωτοχρονιάτικη ομιλία του, αν και ασκούσε ακόμα την αυταρχική εξουσία του, όπως τη εποχή της ακμής του.

Προκειμένου να συνεχίσω να γράφω γι' αυτήν τη γόνιμη ύστατη περίοδο του Joan Miró θεωρώ ενδιαφέρον, κατ' αρχήν, να τον τοποθετήσω στο γεωγραφικό, κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον στο οποίο έζησε. Η πολιτική συγκυρία στην Ισπανία και στη Καταλωνία, επηρέασε επίσης αποφασιστικά το ύστατο έργο του, ιδιαίτερα το γραφικό. Με διάφορες αντιφρανκικές δραστηριότητες, όπως η συμμετοχή του σε παράνομες συγκέντρωση το 1970 στο μοναστήρι του Μοντσερράτ, ή με θεατρικά έργα όπως το *Monta Merita* (Θάνατος στον Μέρα), το 1977, έκανε σαφή την στρατεύση του και εξέφρασε απερίφραστα την ιδεολογία και τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Μέχρι σημείου, μάλιστα, που το 1971, η αστυνομία του αφείρεσε το διαβατήριο.

Στις αρχές της δεκαετίας του '50, ο Joan και η Pilar Miró ζούσαν στη Βαρκελώνη με τη κόρη τους Dolores, που γεννήθηκε το 1930. Ο Miró είχε το εργαστήριό του στην οδό Pasaje de Crédito. Είχε επιστρέψει πια για πάντα στη χώρα του, αφού έζησε περισσότερη από τμησή ζωή του στο Παρίσι. Θα ήταν κατανοητό αν η Pilar ένοιθε νοσταλγία για τη γενεαίμενη της τη Μαγιόρκα, μετά από τόσα χρόνια μακριά. Αν και η νοσταλγία είναι συνθημαμένη στους νησιώτες, η ίδια ομολόγησε ότι στην περίπτωση της δεν ήταν έτσι. Όταν ζούσαν ήδη στη Μαγιόρκα, μου είπε κάποτε: «Μου άρεσε πολύ η ζωή στη Βαρκελώνη, εκείνο το πλήθος των μικρομάζων, η λαϊκή αγορά της Μποκερία, όπου έκανα περίπατο κάθε βδομάδα για να αγοράσω ζαρζαβατικά και τον καλύτερο μπακαλιάρo του κόσμου. Επειτα, υπήρχαν και οι φίλοι, ο αδελφικός φίλος του άντρα μου ο Joan Prats, ο φωτογράφος Joaquim Gomis, ο επίσης φωτογράφος Català-Roca, ο κεραμοποιός Artigas, ο Josep Lluís Sert, που μια επισκεπτόταν τότε-τότε, ο ποιητής και ζωροπλάστης J. V. Foix. Όλοι τους συνέθεταν ένα κόσμο που ήταν και δικός μου. Δεν αισθανόμουν καμία νοσταλγία».

Στη Βαρκελώνη, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, άρχισαν να ξεφυτρώνουν μικρές ομάδες σύγχρονων καλλιτεχνών, τους οποίους ένωσε η πολιτική δέσμευση προς τη καταλανική ταυτότητα και γη. Σ' αυτή τη συγκυρία, όλοι αποζητούσαν διαρκώς τον Miró. Και τότε, το 1955, οι Miró αποφάσισαν να μετακομίσουν στην Πάλμα, σε ένα σπίτι τωσ περιγύρων, κοντά στο σπίτι της κόρης τους, που είχε εγκατασταθεί στο νησί έναν χρόνο νωρίτερα, με τον σύζυγο και τον γιό της.

Όπως είπε ο ίδιος ο Miró το 1938, ονειρευόταν να μπορέσει κάποτε να εργαστεί σε ένα μεγάλο εργαστήριο. Η Pilar, η οποία σπανίως αποφάσιζε κάτι που αφορούσε τους δυο χωρίς πριν να συμβουλευτεί τον Joan, αποτόλμησε σ' αυτή την περίπτωση να γράψει μια επιστολή στους αγαπητούς φίλους τους, τον Josep Lluís και την Montxa Sert, και να προτείνει στον αρχιτέκτονα να φτιάξει το γνωστό σήμερα εργαστήριο Sert, στη Πάλμα. Ο Miró δυσκολεύτηκε να προσαρμoστεί στις μεγάλες διαστάσεις του και, κυρίως, σε μια κατασκευή τελείως γυμνή στο εσωτερικό της. Με σκοπό να δημιουργήσει το δικό του περιβάλλον, άρχισε να τοποθετεί με ακρίβεια τα αντικείμενα και τα έπιπλα και να τα εξοπλίζει. Συγκέντρωσε ανγκίστρια, μαριονέτες, σκελετούς βατράχων, καρτ ποστάλ, ένα δυο πιάγκο χασάπη και διάφορα άσχετα μεταξύ τους αντικείμενα, τα οποία όμως είχαν δύο κοινά χαρακτηριστικά: τη μικρή ή μηδενική χρηματική αξία και το ότι πολλά από αυτά είχαν

ρησιμοποιηθεί ή θα χρησιμοποιούνταν στο μέλλον ως σημεία εκκίνησης για τα κολλάζ και τις κατασκευές του. Μεταξύ όλων αυτών ξεχώριζα μια κορνιζαρισμένη και κανονικά φρεμασμένη φωτογραφία - όχι απλώς με πινέζα- σε έναν τοίχο: ήταν ο Pablo Picasso με έναν φερόδωπο σκύλου Αγίου Βερνάρδου. Μεταξύ του Miró και του Picasso υπήρχε ένας αμοιβαίος αμυσματός, σαν αυτόν που αισθάνεται ο μικρότερος αδελφός προς τον μεγαλύτερο. Είχα κουσέει πολλές φορές τον Miró να λέει ότι δεν ήθελε απλώς να ζήσει μετά τον θάνατο του Picasso, αλλά και να πεθάνει σε πολύ πιο προχωρημένη ηλικία από εκείνον. Για περίπου εικοσοχτώ μήνες όμως, δεν το κατόρθωσε. Σε αυτήν την περίπτωση, δεν ισχύει η φροϋδική ποψη ότι πρέπει να δολοφονήσεις τον πατέρα σου για να ενηλικιωθείς. Επρόκειτο μόνο για έναν υγιή ανταγωνισμό. Ο Miró απλώς επιθυμούσε να φθάσει πολύ πιο μακριά από τον Picasso.

Ο Miró πάντα ζωγράφιζε ό,τι ήθελε, όπως το ένωθε, αλλά είχε την ανάγκη να το εκφράσει με μια σχέση και δέσμευση προς την κοινωνία μεγαλύτερη απ' αυτή του Pablo Picasso. Ου μάλειψε για τον εαυτό του σε «συνεργασία» με τα γεγονότα. Όπως είπε ο Joan Brossa: «Ο Miró δεν ήταν όπως ο Πικάσο, 'κατακτητής'. Ήταν κάποιος που έσκαβε τη γη όλο και πιο βαθιά». Ο Miró ήταν δέσμιος της σιωπής της περιέργειας.

Το 1959, χάρη στα χρήματα από το βραβείο Guggenheim, αγόρασε ένα μεγάλο αρχοντικό του 17^{ου} αιώνα, το Son Boter κι αυτό τον έκανε να αναγεννηθεί. Ήταν σχεδόν ερείπιο και το σωτηρικό του, γεμάτο ζωή. Ανάμεσα σ' εκείνους τους βρωμικούς και ξεφτισμένους τοίχους, ανάμεσα σε σκουπίδια και αρουραίους, γάτες και πουλιά που φύλιαζαν στη σοφίτα, άρχισε να παίρνει μορφή αυτό που αργότερα θ' αποτελούσε το ύστατο έργο του. Όλες οι ατέλειες εκείνης της κατασκευής τον ενέπνευσε. Εκείνη ακριβώς την εποχή εγκαταλείπει αυτό που ο Jacques Dupin ονομάζει «πληρότητα». Στα εβδομήντα και κάτι χρόνια του αναθεωρεί την απεύθυνση, τον δρόμο που θα ακολουθήσει. Και, παρά το γεγονός ότι διατηρεί κάποιες χαρακτηριστικές φιγούρες του, ο τρόπος που τις εφαρμόζει αρχίζει να διαφέρει τελείως.

Η μεγάλη δημιουργική αλλαγή του Miró σημειώνεται στα τέλη της δεκαετίας του '60. Είτε είναι που αποδεικνύει οριστικά ότι θα είναι ένας από τους πληρέστερους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα. Κανένα υλικό δεν του είναι ξένο τη στιγμή που το χρησιμοποιεί ως μέσο κφρασης. Ο Miró δημιούργησε σε χαρτί, ύφασμα, χαρτόνι, γυαλί, πηλό, ορείχαλκο, ξύλο, ητίνες, ποσελάνη. Ό,τι και να έκανε, όποιο και να ήταν το μέσο που χρησιμοποιούσε, με πάποιν μαγικό τρόπο τα αντικείμενα μετατρέπονταν σε *miró*.

Στην αρχή της δεκαετίας του '70 αρχίζει να ζωγραφίζει πάνω σε καμβάδες ζωγραφισμένου πό καλλιτέχνες του περασμένου αιώνα, που αγόραζε από παλαισιώλες της Βαρκελώνης. Προσά στα έκπληκτα και φοβισμένα μάτια της γυναίκας του και του επιστάτη του Son brines, έκανε καμβάδες με βενζίνη και μόλις τους έλυφαν οι φλόγες, έσβηνε την φωτιά ε μια σκούπα. Εν τω μεταξύ, οι οδοντόβουρτσες εξαφανίζονταν από το σπίτι επειδή ο Miró τις χρησιμοποιούσε για να πιτσιλίζει με μπογιά τα έργα του. Παixνίδια ή μεταμφιέσεις χαροτοσάκια, καπέλα) που ανήκαν στα εγνόνα του, μετατρέπονταν σε ορειχάλκινα γλυπτά. Ήταν η εποχή που ο Miró, ακόμη πιο ελεύθερος και τίμιος απ' ότι συνήθως, έδινε πολύ εγαλύτερη προσοχή στην παρόρμηση, στο τυχαίο, χωρίς να τον ενδιαφέρει όπως σχεδόν άντα, η άποψη των άλλων. Ως καλός προβοκάτορας, έλεγε ότι οι κακές κριτικές τον φέθιζαν.

Οι περισσότεροι από τους ημπελείς καμβάδες του ανήκουν στη συλλογή του Ιδρύματος Pilar i Joan Miró, στη Μαγιόρκα. Είναι περίπου εκατόν τριάντα έργα που έχουν μελετηθεί κατά

το δέον στον απογραφικό κατάλογο του Ιδρύματος Pilar i Joan Miró¹ και στην κριτική έκδοση του καταλόγου ζωγραφικής.² Τα έργα που εκτίθενται εδώ είναι πραγματικά σημαντικά αυτή της ύστατης περιόδου. Αυτά τα έργα καταδεικνύουν μια ριζική ρήξη με την εποχή της «πληρότητας» και με τα πασιώνωστα γραφικά του έργα, που στηρίχθηκαν στα τέσσερα πέντε βασικά χρώματα και επέφεραν στον Miró μια τέραστια αναγνώριση. Θα μπορούσαίμα να πούμε ότι, μέχρις ορισμένου σημείου, πίστευε πως η αναγνώρισή του ήταν ένα λάθος. Τότε, μέσα από τα βάθη της ιδιοφυίας του πεταγόταν ένα «όχι!» που τον ώθούσε αμέσως να πιάσει δουλειά. Τον Μάιο του 68, ένας πίνακας μεγάλων διαστάσεων με αυτόν τον τίτλο σηματοδοτεί μια νέα επανάσταση στο έργο του Miró. Έχει όλα τα χρώματα των λουλουδιών αλλά η μαύρη μπογιά ρέει κάθετα, σαν να προσπαθεί να τα κρύψει.

– «Κάψατε αυτούς τους καμβάδες επιδιώκοντας μια *avant-garde* (πρωτοποριακή εμπειρία) – τον ρώτησε ο Santiago Amón, της εφημερίδας *El País*, το 1978.

– «Λόγω προσωπικής ικανοποίησης ή απογοήτευσης, εξαρτάται πώς το βλέπει κανείς. Α και ο απώτερος λόγος ίσως να ήταν, όπως έχω πει και σε άλλες περιστάσεις, το απωθημένο μου να πω 'άντε στο διάολο!' σ' αυτούς που βλέπουν μόνο εμπορικές αξίες στην τέχνη, αυτούς που πιστεύουν και λένε ότι αυτοί οι πίνακες σ' αλήθεια αξίζουν περιουσίες».

Ο Miró θύμωσε πολύ όταν μάθαινε ότι κάποιος πίνακάς του πωλείτο σε τιμή που θεωρούσε πάρα πολύ υψηλή. Μιλώ ειδικά για τα έργα των δεκαετιών μεταξύ 1920 και 1950. Πρόκειται για τα πιο γνωστά έργα του Miró στις Ηνωμένες Πολιτείες. Όταν ο Pierre Matisse εξέθεσε τη σειρά των είκουσι τριών *Constellations (Αστερισμοί)*, το 1941, έγραψε μια επιστολή στο καλλιτέχνη στην οποία έλεγε: «ça se vend comme des pains chauds» (Πουλάνε σα ζεστά ψωμιά, πουλάνε τρελά). Αυτή η ακολουθία ζωγραφίζω-εξάγω-πουλάω, ήταν ένας από τους παράγοντες που οδήγησαν τον Miró σε συνεχείς ρήξεις με το έργο του. Είχε να κάνει μια την ανάγκη του να αντιδράσει. Ο ζωγράφος ήταν ένας άνθρωπος που εμπνεόταν από αυτοί που ο ίδιος αποκαλούσε «σημεία εκκίνησης». Έτσι λειτουργούσε ο δικός του δημιουργικός μηχανισμός και τα σημεία εκκίνησης ήταν οι κινητήριες δυνάμεις: «μου χρειάζεται ένα σημεία εκκίνησης κι ας μην είναι παρά ένας κόκκος σκόνης, ή μια φωτεινή λάμψη. Η οποιαδήποτε μορφή μου παρέχει μια σειρά από πράγματα και κάθε πράγμα γεννάει άλλο πράγμα. Η αρχ ενός νήματος μπορεί να μου ξετυλίξει έναν κόσμο».

Το ύστατο έργο του Miró, που συμπληρώνεται σ' αυτήν την έκθεση, είναι αποτέλεσμα ενός βαθέως αυτοκριτισμού, προς τον ίδιο και προς τα γεγονότα που αντιλαμβάνεται γύρω του, προς την ένδεα του πνεύματος και την βία. Ας μη ξεχνάμε ότι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70, στην Ισπανία του Franco υπαγορεύονταν και εκτελούνταν θανατικές ποινές. Ας θυμηθούμε επίσης τον θάνατο - τη δολοφονία - του Salvador Allende. Και θεωρώ σωστό να τονίσω ότι ο Miró δώρισε ένα θαυμάσιο έργο στη Χιλή, με τον όρο ότι αυτό δεν θα μπορούσε να μεταφερθεί στη χώρα μέχρι να αποκαταταθεί η δημοκρατία.³

Όπως είναι λογικό, ένας άλλος καθοριστικός παράγοντας στο ύστατο έργο του ζωγράφου ήταν η αδυσώπητη φυσική διαδικασία του γηράσκειν, που τον ενοχλούσε επειδή τον εμπόδιζε να εργαστεί. Γενικά όμως, όπως ακριβώς και ο θάνατος, τον άφηνε παντελώς αδιάφορο.

1 Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. Βαρκελώνης, Lunweg, 2005.

2 Jacques Dupin και Ariane Lelong-Mainaud. *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings, Vol. VI*. Παρίσι, Daniel Lelong – Successió Miró, 2004, σ. 165-256.

3 Στο παρελθόν ο Miró είχε δωρίσει άλλο ένα έργο με αφορμή την νίκη του Salvador Allende στις εκλογές.

Εν συντομία, πιστεύω ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για καμία περίοδο στη ζωγραφική, στη γλυπτική του Joan Miró, κατά την οποία να εργάστηκε αποκλειστικά για τον εαυτό του. Ήταν μια προσωπικότητα που ζώντας διαμόρφωνε ή ανέπτυσε τις ιδέες του μαζί με τις διάφορες ψυχικές του καταστάσεις. Αυτές, με τη σειρά τους, σχετίζονταν άμεσα με κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα και τη διαρκή εξερευνητική ανησυχία που τον έκανε να αμφισβητεί το έργο του τόσο συχνά, ώστε μερικές φορές έπεφτε σε κατάθλιψη. Την επηρενούσε χάρη στην πειθαρχία, αφού δούλευε απολύτως μεθοδικά. Δεν άλλαζε το φιχτό πρόγραμμα της δουλειάς του για κανέναν λόγο και αναπαύονταν μόνο τις Κυριακές, η πρωινή γυμναστική, το δροσερό ντους στις 7.30 το πρωί, τα γεύματα στην ώρα τους, ήταν καθημερινή ρουτίνα σε όλη τη ζωή. Ούτε και στις ελαφρότητες αφιέρωσε χρόνο. Αντιθέτως, τον ενοχλούσαν. Γι' αυτό, παραδειγματός χάρη, διέκοψε τη σχέση του με τον Salvador Dalí, στη δεκαετία του '30. Η Pilar, η σύζυγός του, ενστερνιζόταν την περιφρόνησή του για τις κοσμικότητες, αλλά από μια πολύ πιο συντηρητική άποψη. Εξ αιτίας αυτής της κατάστασης, αυτής της απομόνωσης, έζησε σε ένα είδος εσωτερικής εξορίας και καλλιέργησε ένα εκλεκτικό πνεύμα που του επέτρεψε να αφοσιωθεί με περισσότερη δύναμη και ένταση στην δουλειά του και να παραμερίσει τις κοινότοπες κοινωνικές υποχρεώσεις.

Ο Miró φιλοτέχνησε τα έργα που εκτίθενται εδώ σε ηλικία άνω των ογδόντα ετών. Στα περισσότερα χρησιμοποιεί ακριβικό χρώμα που εφαρμόζεται και στεγνώνει ευκολότερα. Ιακρινείται σ' αυτά μια αξιοπρόσεκτη ταχύτητα στη χάραξη των γραμμών. Φαίνεται όμως ότι άθε μία από αυτές τις γραμμές υπήρξε αντικείμενο βαθιάς περισυλλογής. Μερικοί πίνακες δεν είναι υπογεγραμμένοι, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι είναι ημιτελείς. Πολλά έργα της ίδιας περιόδου, βεβαίως είναι υπογεγραμμένα, αλλά κατατάσσονται σε μια κατηγορία πιο απλής εχνικής επεξεργασίας. Πιστεύω, επομένως, ότι δεν πρέπει να μας απασχολεί ιδιαίτερα ο πώς θα τα ταυτοποιήσουμε με το ασημαντό κριτήριο της υπογραφής, δεδομένου ότι πρόκειται για έργα που δεν είναι μονάδες, αλλά αποτελούν τρόπο ζωής, συνολικό ποκνήμα.

Γι' αυτά τα έργα δεν υπάρχουν προσχέδια που κατά παράδοση ετοιμάζε πάντα ο Miró πριν από τα έργα ζωγραφικής ή τα γλυπτά. Αυτά τα ίδια είναι τα προσχέδια, μόνο που, αντί ναίνουν με μολύβι στο φύλλο ενός σημειωματαρίου, απεικονίστηκαν κατ' ευθείαν στον καμβά, με το πινέλο ή με τα ίδια του τα δάχτυλα. Το απόγευμα, ένα οποιοδήποτε απόγευμα, ενώ αθόταν στην πολυθρόνα του στο σαλόνι, διέκοπτε απότομα τη θρυλική σιωπή του, κινούσε ποφασιστικά και γρήγορα το χέρι του με κατεύθυνση από τη δύση προς την ανατολή και νωννε τον δείκτη και τον αντίχειρα. Αυτή τη φάση τη συνόδευε συνήθως μ' ένα υπόκωφο φύργημα, ενώ κοίταζε το ταβάνι με τα μάτια μισάνοιχτα και τα πόδια σταυρωμένα. Ήταν ο πιο ολοκληρωμένο, το πιο σύνθετο και πιο ελκρινές προσχέδιο που έχω δει ποτέ. Στον αθμό μάλιστα που, παρατηρώντας αυτή τη διαδικασία, είχα την αίσθηση ότι δεν υπήρχε αμία ανάγκη να καταλήξει σε κάποιον υπερβατικό καμβά.

Σύνθεση, απλότητα και ακρίβεια και καμία παραχώρηση, είναι τα αδιαμφισβήτητα χαρακτηριστικά αυτών των έργων. Υπάρχει μια πορεία προς το στοιχειώδες, που αποτελεί ανάνα της εικαστικής εξέλιξης, μια διαδικασία στην οποία αποικά μια πολύ συγκεκριμένη ημασία η αφθονία του άσπρου και του μαύρου. Τα υπόλοιπα χρώματα χρησιμοποιούνται πλώς ως δικαιολογία, χωρίς λόγο ύπαρξης, απλώς για να μπορεί η διαίσθηση του αρατηρήτη να αποκρυπτογραφήσει πώς θα ήταν ο πίνακας αν είχε γίνει στα μέτρα του λείχιστα εκπαιδευμένου θεατή. Τα αμόλυντα λευκά και τα δραματικά μάρνα δυσκολεύουν την επιβίωση των ανήσυχων χρωμάτων του ουρανού τόξου. Το τρομακτικό κενό επιβάλλει

την απόλυτη σιωπή, το δράμα. Τώρα οι χαρακτηριστές ή οι φιγούρες του Miró δεν συνοδεύονται από άλλες, ούτε από κάποιο τοπίο. Βρίσκονται μέσα στο πρωινό μετά από μια πυρηνική έκρηξη, στο αδιαπέραστο λευκό βάθος. Τώρα, όπως είπε ο ίδιος ο Miró, εκείνες οι μορφές και οι φιγούρες είναι «ο θόρυβος στη σιωπή, η κίνηση στην ακινησία, η ζωή στο άψυχο, το άπειρο στο πεπερασμένο, οι μορφές στο κενό, και εγώ στην ανωνυμία». Πρέπει να πούμε ότι εδώ, κατά τη διάρκεια των περισσότερων από τα τριάντα χρόνια που ο Miró έζησε στην Μαγιόρκα, μέχρι τον θάνατό του το 1983, απήλαυσε μια ιδιόμορφη ανωνυμία.

Ο David, ο μεγαλύτερος από τους εγγονούς του, έλεγε γι' αυτούς τους πίνακες: «Αυτά τα έργα έγιναν όταν πια ο Miró ήταν ογδόντα και ο ρόλος του μαύρου σε σχέση με τη ενεργητικότητα της γραμμής, η κομψότητα και ο ρόλος του μαύρου σε σχέση με τη υπόλοιπη σύνθεση, τόσο σε μορφή όσο και σε χρώμα. Είμαστε μάρτυρες μιας επίδειξης μοναδικής καλλιτεχνικής σταθερότητας, αλλά πάντα με αυτό το καινοτόμο και τολμηρό πνεύμα. Μας περιβάλλει η αγωνία της πρόκλησης και η φρεσκάδα ενός καλλιτέχνη, ενός εξαιρετικού ανθρώπου, του οποίου το μυστικό ήταν μια αιώνια, μαγική και ιερή ανησυχία το θείο χάρισμα να γοητεύεται από τους τυχερούς θεατές». Πιστεύω ότι την ημέρα που ο αδελφός μου ο David έγραψε αυτό το απόσπασμα πρέπει να αισθανόταν υπερβολικά ευτυχής, διότι παρέλεψε να προσθέσει πτυχές όπως η οργή, η βία, ο αντικονφορμισμός, που ο ίδιος Miró απέδιδε στον εαυτό του και μάλιστα επεσημάνει: «Όσο περισσότερο γερνάω, τόσο βιαότερος γίνομαι».

Τώρα, οι περιοχές που περιγράφονται από το μόνιμο μαύρο δεν είναι προσεκτικώς γεμισμένες με ακρίβεια από άλλα χρώματα. Και μόνο το ότι οριοθετούνται, αρκεί. Σε άλλα έργα βρίσκουμε μόνο τα βασικά στοιχεία, όπως είναι η γη και ο ήλιος - το φεγγάρι του Miró εκπροσωπείται κανονικά στην φέξη ή στη χάση του - και απουσιάζει αυτό το τόσο χαρακτηριστικό πλήθος από έντομα, γυναικείες ή πουλιά. Το έργο είναι ανοικτό αλλά ήδη έχει αποκτήσει όλη του τη σημασία. Μερικές φορές ο Miró απλώς υπαινίσσεται, αλλά με τέτοια δύναμη που θα έλεγε κανείς ότι ο θεατής μπορεί να μείνει τόσο έρμητος, όσο το όραμα του. Σε άλλα, ο ζωγράφος παραπέμπει στον εαυτό του, σε ένα τοπίο όπως αυτό στο *Chiese aboyant à la lune* (Σκύλος που γαυγίζει στο φεγγάρι), του 1926, ένα τοπίο από μια στιγμή της ζωής του, όπου η πάντα παρούσα ποίηση είναι περισσότερο δραματική παρά αλληγορική. Ας θυμηθούμε ότι οι φιγούρες του καλλιτέχνη πηγαίνουν στον χρόνο χωρίς να ακολουθούν μαθηματική πρόοδο. Αυτό που πραγματικά αλλάζει είναι ο τρόπος που χαράσσει τις γραμμές και αντιμετωπίζει τα φόντα, ή δεν τα αντιμετωπίζει, τα εγκαταλείπει στο απέραντο λευκό τους. Σε αυτή την ύστατη περίοδο, ζωγράφισε για τον εαυτό του στο ίδιο βαθμό που το έκανε και στο παρελθόν, αλλά αφηρόταν για να τον επαναπροσδιορίσει και να τον συνεχίσει ο θεατής, ο οποίος μετατρέπεται για λίγα λεπτά στον ίδιο τον δημιουργό σε μια πράξη οικουμενικής μετάληψης.

Από τα έργα με τους απογραφικούς αριθμούς FJIM-106 και FJIM-110, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Miró βρίσκεται σίγουρα κοντά στο τέλος της ζωής του. Όταν έκλεισε τα ογδόντα πέντε του, έπεσε από τα σκαλοπάτια καθώς κατέβαινε προς το εργαστήριό του. Το κρανιακό τραύμα που υπέστη τον κράτησε στο κρεβάτι για δυο βδομάδες, αλλά η ολική αποκατάστασή του ήταν αργή. Τότε έγραψε: «85 = 8 + 5 = 13, je m'en vais» (Φεύγω).

Αν, όμως, παρατηρήσουμε πιο σφαιρικά το έργο του, θα διαπιστώσουμε ότι διαγράφεται κύκλους, σχηματίζει σειρές. Αυτό σημαίνει ότι όσο ο Miró ήταν ικανός να δουλεύει, άρχιζε τελείωνε μια από αυτές τις σειρές. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντί να ολοκληρώνεται κάτι

πρωτεύεται μια νέα διαδικασία, σε αυτήν την περίοδο και για πρώτη φορά, απαισιόδοξη και μερμηγή άγχος. Δεν έχει χρόνο για να διαφύγει. Όπως λέει ο Jacques Dupin, «η μόνη αρμονία που διατηρείται και η μόνη τάξη που επικρατεί, είναι οι εσωτερικοί του στερεισμοί». Ο αριθμός 3, 3, 3, ένας από τους αγαπημένους του, όπως και τα μονά ψηφία ενός αριθμού, γίνεται ο δήμιός του. Εκείνη τη στιγμή, ο Miró δολοφονεί και πάλι τη ζωγραφική, αλλά τώρα δολοφονεί και το φρούμα. Από αυτή την εκατόμβη ξεκινά ένα νέο καταστρεπτικό ιδίωμα. Αρχίζει, από το τύποτα και από το άτομο που, σε αυτήν την περίπτωση, εικονίζεται ως ήλιος. Είναι ταυτόχρονα ένα υμνέραςμα, μια αρχή που μας επιτρέπει να προσιαθανθούμε τι πρόκειται να συμβεί.

Ο Miró, όσο περισσότερο γερνούσε, τόσο περισσότερο απελευθερωνόταν. Όταν ήταν νέος, τον ενδιέφερε η άποψη των άλλων. Προς μεγάλη του απογοήτευση έπρεπε να μάθει χειχνικές και μεθόδους, αλλά με το πέρασμα των χρόνων τις συνόψιζε σιγά-σιγά με μια συνήθιστη ικανότητα και, παρ' όλ' αυτά, το έργο του είναι ένα από τα πιο πλούσια που γνωρίζουμε. Κατά κύριο λόγο, επειδή είχε προηγηθεί κάποιο άλλο έργο, το οποίο γεννούσε η συνένειά του, αλλά και εξ αιτίας της τεράστιας δύναμης των μέσων επικοινωνίας που τόσο πληπρέσαν τους νεώτερους καλλιτέχνες. Όταν πέθανε ο Miró, το 1983, ο ζωγράφος Antonioaura έγραψε: «Μέσω μιας εξαιρετικής ικανότητας σύνθεσης, που γονιμοποιείται από έναν υπόγειο ισχυρό παλμό, αντλαλεί παραμορφωμένη, όπως σ' ένα παράξενο δωμάτιο ε αντίλαλο, η ηχώ μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας που διακόπτεται, εξαφρώνεται και αναδιοργανώνεται και πάλι, υπό την αιγίδα ενός παράλογου απολογισμού, στον οποίο ισαφαινεται ήδη καθαρά η παραμορφωτική ανάγκη, το κρυμμένο δράμα, το χιούμορ και η εξουσιακότητα, τα οποία θα είναι παρόντα σε όλο το μεταγενέστερο έργο του».⁴ Το ύστατο έργο του Juan Miró μας παρουσιάζει ακριβώς την προσωπικότητά του, την προσωπικότητα ενός εκ φύσεως τραγικού και ολιγόλογου» ανθρώπου, που στο παρελθόν είχε παραμείνει ρυμμένη πίσω από την ίδια του τη λάμψη.

Εάν πρέπει να κρίνουμε αντικειμενικά αυτά τα τελευταία έργα, μπορούμε να πούμε ότι ερικά δεν είναι τελειωμένα, επειδή δεν φέρουν ούτε ημερομηνία ούτε υπογραφή. Αλλά θα λαγα πως κάποια απ' αυτά σκοπίμως δεν έχουν τελειώσει. Είναι, όπως είπα, ανοιχτά έργα. ερώτηση εάν είναι τελειωμένα ή όχι έχει δώσει λαβή σε πολλές θεωρίες που ανέπτυσαν νθρωποι που σχετίζονται με το ίδρυμα Pilar i Joan Miró, στο οποίο ανήκουν περισσότερα πό εκατό τέτοια έργα. Κατά τη γνώμη μου πάντως, αυτή η συζήτηση δεν έχει ιδιαίτερο εατή. Μερικά είναι τελειωμένα; Άλλα όχι; Είναι έργα χωρίς αρχή ούτε τέλος. Ένα εύλογο εύμα, που λειτουργεί ως πρόσκληση προς τον θεατή.

Αλλά το νέυμα, αυτό καθ' εαυτό, έχει έναν στόχο. Δεν θέλει να αρέσει, αλλά να ενοχλεί ουνεχώς. Αυτάμα ελικρινά που ο Miró δεν ήταν, το 1992, παρών στα εγκαίνια του ύρματος στη Μαγιόρκα, όταν ένας υψηλόβαθμος πολιτικός είπε ότι όλοι εκείνοι οι πίνακες ομοιάζαν με μουντζούρες που ζωγράφισε κάποιος ζαβολιάρης πιτσιρικός. Για άλλη μια ορά ο Miró τα κατάφερε. Αυτοί οι καμβάδες, που ανέδυσαν όλο το άρωμα και τη φρεσκάδα ου καλλιτέχνη, θεωρούνταν και πάλι παραβατικοί και ατίθασοι. Πάνω που άρχιζαν να αταλαβαίνουν τον Miró ... Ο Miró, όμως, μπορούσε να ξανανοιώσει παράνομος, πράγμα ου προσέδιδε ένταση στη ζωή του.

Ένα νέο χαρακτηριστικό εμφανίζεται συχνά στο ύστατο έργο του, οι κηλίδες ή οι ροές ποιός. Σε ελάχιστες περιπτώσεις είχε χρησιμοποιήσει κάτι τέτοιο στο παρελθόν και με

Antonio Saura. "La cara oculta de un pintor" ("Το κρυφό πρόσωπο ενός ζωγράφου"), *El País*, 26 Δεκεμβρίου 1983.

διαφορετικό τρόπο, ούτως ή άλλως. Τώρα το προκαλούσε απλώνοντας μεγάλη ποσότητα ποιός στον καμβά. Ύστερα τον περιέστρεφε, ή απλά τον αναποδογύριζε. Είναι κι αυτό ένα στοιχείο που δημιούργησε κάποια σύγχυση, δεδομένου ότι ο Miró θα μπορούσε να είχε αφήσει σε αυτό το τελευταίο στάδιο μερικά απ' αυτά τα έργα, όπως παραδειγματός χάρη εκείνο με τον αριθμό απογραφικό FRJM-109, στο οποίο προφανώς τα αρχικά μοτίβα, όπως ο ήλιος και η γη, έχουν τοποθετηθεί στη λογική τους θέση. Για να πετύχει όμως τη ροή της ποιός, αναποδογύρισε τον καμβά και τον άφησε για πάντα έτσι στο εργαστήριο, χωρίς να επιστρέψει για να τον ισώσει. Χρησιμοποιεί αυτές τις σταλαγματιές ποιός για να παρέμβει σε εκείνο το άμωμο λευκό, το οποίο ο ζωγράφος δεν θέλει να αποδυναμώσει. Προτιμά να είναι οι ίδιοι οι χαρακτήρες, ή οι αιώνια μαύρες γραμμές, αυτές που θα κατοικίσουν πρώτο το έργο, αυτές που θα ασχοληθούν μαζί του. Όπως έλεγε ο ίδιος ο Miró: «Διέτρεχα ένα τεράστιο κίνδυνο, ήταν σαν να περπατούσα στην κόψη του ξυραφιού».

Θεωρώ σκόπιμο να αναφερθώ σε κάποια λόγια του Jacques Dupin γι' αυτό το ύστατο έργο. Ο Dupin είναι ο άνθρωπος που μοιράστηκε με τον Miró τις μεγάλες σιωπές της. Πρόέκυψε έτσι μεταξύ τους τελικά ένας ολιγόλογος διάλογος χάρη σε μια κοινή γλώσσα την ποιήση. «Όταν κοιτάξεις αυτούς τους εν εξελίξει πίνακες, διαπιστώνεις ότι ο Miró είναι απολύτως, εξ ολοκλήρου παρών ακόμα και στο πιο μικρό ατελές σκίτσο ή στην αβέβαια συνυπαρξή του με τον υπόλοιπο πίνακα. Αναγνωρίζεις και δραστήριος. Είναι αυτός κανέναν άλλος. Και η πιο ανεπαίσθητη παρέμβαση, η χάραξη μιας γραμμής, η τοποθέτηση μιας τελείας, τον προδίδουν, μας τον αποκαλύπτουν, δίχως περιθώριο λάθους. Φτάνει μόνον να ανοίξουμε τα μάτια».⁵

Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για τις επιδράσεις που δέχτηκε ο Miró σε αυτήν τη τελευταία δεκαετία της καλλιτεχνικής ζωής του. Πιστεύω όμως ελικρινά ότι θα ταίριαζαν περισσότερο στην προσωπική πραγματικότητα του αναλυτή, παρά σε εκείνη του ιδίου του ζωγράφου, ο οποίος ήταν ένας όντως ευθύς άνθρωπος. Δεν επηρεάστηκε από άλλους ζωγράφους, ή άλλες χώρες, όπως έχουν ισχυριστεί κάποιοι, αλλά από μια κηλίδα, μια πέτρα, από το ίδιο το τυχαίο σφάλμα ή το ανάγλυφο ενός χαρτιού. Εάν έπρεπε να χαρακτηρίσω αυτό το ύστατο έργο με δύο λέξεις, μετά τη δολοφονία της ζωγραφικής κατά την προηγούμενη δεκαετία, θα έλεγα ότι είναι αναδομημένη ποιήση και όχι μια παύλα τέλους.

Ο Joan Miró είναι μια μορφή και το έργο του, απολύτως δημόσιο. Είναι εμφανές ότι θέλησε να φθάσει σε όλον τον κόσμο, όπως αποδεικνύουν τα μεγάλα τιράζ της εκτύπωσης των έργων του: η λιθογραφία, τα χαρακτικά, η γλυπτική, τα βιβλία. Θέλησε επίσης να είναι παρών στην καθημερινή ζωή των πόλεων, με τις μεγάλες τοιχογραφίες, ή τα γλυπτά ασημέντο. Παραχώρησε εικόνες για διαφημιστικούς σκοπούς, στους οποίους το μεγάλο κοινό αιχμαλωτίστηκε χωρίς επιφυλάξεις. Και μιλάμε για ένα κοινό που στις περισσότερες περιπτώσεις δεν γνωρίζει καν ούτε το προηγούμενο ούτε το μεταγενέστερο έργο του. Χωρίς κανέναν ενδοιασμό, άτομα και οργανισμοί επωφελούνται από το αντικονφορμιστικό και επαναστατικό πνεύμα του. Ακόμη και οργανισμοί που ιδρύθηκαν από τον ίδιο τον Miró. Η εικαστική εκδίκησή του προοιωνίζεται σαρωτική■

Ο Joan Miró και η Mallorca

της **María Luisa Lax Cachó**

«Η Μαγιόρκα είναι όντως ένας πολύ όμορφος τόπος. Σε ορισμένα μέρη βρίσκεις ακόμα τη φρεσκάδα των πρώτων ημερών της δημιουργίας, κάτι που δεν συναντάς στα περιχώρα των

Παρισίων που έχουμε επισκεφθεί.»¹
Miró, 1948

ο 1948, τόσο η Μαγιόρκα, όσο και το Μοντρόνκ, το οποίο βρίσκεται στην επαρχία της αραραγόνα, ήταν για τον Joan Miró μέρη πρωτόγονα, όπου η άμεση επαφή με τη φύση επέτρεπε στον ίδιο να αφομοιώσει την ενέργειά της και στις ιδέες του να βλαστήσουν. Ο Miró γεννήθηκε στη Βαρκελώνη, αλλά είχε οικογενειακούς δεσμούς με τη Μαγιόρκα που αρέμεναν ζωντανοί: από το νησί καταγόταν η μητέρα του Dolores Ferrà και οι γονείς της. Σε ηλικία μόλις 7 ετών άρχισε να περνά μέρη του καλοκαιριού στη Μαγιόρκα, με τη γιαγιά του από την πλευρά της μητέρας του.

Από την παιδική του ηλικία ένοιωσε την ανάγκη να σχεδιάσει. Στα 13 του σκιτσάρει κάποια κτήρια της Μαγιόρκα, όπως το ονομαζόμενο La Lonja και το κάστρο Bellver, τοπία ε ανεμόμυλους και παραβάκια. Το 1907, με πρωτοβουλία του πατέρα του, ο Miró γράφτηκε στην Εμπορική Σχολή της Βαρκελώνης. Οι ανησυχίες του όμως επικεντρώνονταν αλλού. αυτοχρόνως, σπούδασε στην Σχολή Καλών Τεχνών της Lonja, με δασκάλους τον Modest Rigell και τον Josep Pascó. Μετάξυ 1912 και 1915 φοίτησε στη Σχολή Τέχνης του Francesc e Galí και το 1913 παρακολούθησε μαθήματα σχεδίου στον Círcol Artístic de Sant Lluç Καλλιτεχνικός Κύκλος του Αγίου Λουκά.² Τα πρώτα του έργα χαρακτηρίζονται από δανεικές εχνητροπίες: ιμπρεσιονισμός, φωβισμός, βουτουρισμός και κυβισμός.

Μετά από τα φοιτητικά χρόνια στη Βαρκελώνη, το 1920, ο Miró κατάφερε να ολοποιήσει ο πολύπλοχο ταξίδι του στο Παρίσι. Άρχισε να διαμορφώνει το δικό του ιδίωμα: «Δουλεύω ολύ ώστε να φτάσω σε μια τέχνη με ιδέες, που χρησιμοποιεί κάθε τι το φυσικό ως αφετηρία αι ποτέ ως στάση.»³ Από αυτό το ταξίδι και στο εξής, συνδύαζε την «πνευματική ζύμωση» των Παρισίων με τη γαλήνη της εξοχής, ριχνόμενοι παθιασμένα στη δουλειά [...] ο ιδανικό μου, το Παρίσι και η εξοχή της Καταλωνίας (και της Μαγιόρκα, φυσικά)». ⁴ Το Παρίσι πήρξε ένα σημείο καμπής. Στη δεκαετία του 20 ήρθε σε επαφή με τον ντανταϊσμό και στερα με τον σουρεαλισμό. Οι δεσμοί του Miró με τη Μαγιόρκα ενισχύθηκαν χάρη της Pilar upsosa, μιας ντόπιας κοπέλας, την οποία νυμφεύθηκε στις 12 Οκτωβρίου 1929. Ο Ισπανικός μφύλιος Πόλεμος επέβαλε στον Miró και στην οικογένειά του να εξοριστούν προσωρινά

¹ Επιστολή του Joan Miró στον Gérald Cramer, 5 Απριλίου 1948, στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Giroud, Jean-Charles, *Joan Miró - Gérald Cramer: Une correspondance à toute époque*. [Joan Miró - Gérald Cramer: Μια αδιάληπτη αλληλογραφία] Γενεύη, Patrick Cramer, 2002, σσ. 22-23.
² Anne Umland, "Chronology" [«Χρονολόγιο»], στην έκδοση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης. Joan Miró: Néa Yórk, The Museum of Modern Art, 1993, σσ. 319.

³ Επιστολή του Joan Miró στον Josep-Francesc Ráfols, 25 Ιουλίου 1920, στο βιβλίο των Amadeu So beranas και Francesc Fontbona. *Joan Miró: Cartes a J.F. Ráfols (1917 / 1958)* [Joan Miró: Επιστολές στον J.F. Ráfols (1917 / 1958)]. Βαρκελώνη, Εκδόσεις Mediterrània, 1993, σ. 45.
⁴ Επιστολή του Joan Miró στον Bartomeu Ferrà, 8 Αυγούστου 1920, στο βιβλίο του Pere Serra. *Miró i Mallorca [Ο Miró και η Μαγιόρκα]*. Βαρκελώνη, εκδ. Polígrafa, 1984, σ. 234.

στη Γαλλία (1936-1940). Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος τον υποχρέωσε να καταφύγει στη Ισπανία, πρώτα στην Μαγιόρκα, μετά στο Μοντρόνκ και στη Βαρκελώνη. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο νησί, ως το φθινόπωρο του 1942, συνέχισε να ζωγραφίζει τη σειρά *Constel·lacions [Αστερισμοί]*. Δούλεψε και σημείωνε τις ιδέες του σε ένα τετράδιο. Αυξηθηκε επίσης, το ενδιαφέρον του για τη μουσική. Το 1954, ο Miró αποφάσισε να αφιερώσει το σπίτι στο οποίο έμεινε συνήθως στη Βαρκελώνη και να μετακομίσει στη Μαγιόρκα.⁵ Μετά από χρόνιους δουλειάς σε ατελιέ με άλλους καλλιτέχνες ή σε αυτοσχέδια εργαστήρια, ο Miró κατάφερε να αποκτήσει το πολύπλοχο εργαστήριό του στη Μαγιόρκα, το οποίο σχεδίασε ο φίλος του Josep Lluís Sert. Το φθινόπωρο του 1956, το εργαστήριό ήταν πια έτοιμο και ο Mir ετοιμάσε τη μετακόμισή του στην Πάλμα.⁶ Τρία χρόνια αργότερα, στις 9 Οκτωβρίου 1955 ο Miró ανακοίνωσε στον Sert την αγορά του Son Boter: «Μόλις αγόρασα το "Son Boter", υπέροχο σπίτι που βρίσκεται πίσω απ' το δικό μας. [...] Θα μου χρησιμοποιήσω το εργαστήριό [...]» Πράγματι, καμβάδες και μνημειακά γλυπτά κι έτσι θα αποσυμφορήσω το εργαστήριό [...]» Πράγματι αυτό το σπίτι του 18^{ου} αιώνα μετετράπη σε εργαστήριο ζωγραφικής και γλυπτικής.

Η έκθεση «Ο Miró της Μαγιόρκα» παρουσιάζει έργα που φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ 1910 και 1981, αλλά επικεντρώνεται στην περίοδο της παραμονής του Miró στη Μαγιόρκα, μεταξύ 1956 και 1983. Πρόκειται για μια περίοδο απεριορίστης ανεξαρτησίας. Η δημιουργική διαδικασία επηρεάζεται από την επαναστατική ώθηση του ντανταϊσμού, τη νοηματική γλώσσα του Αφηρημένου Εμπρεσιονισμού και την τέχνη της Άνω Ανατολής. Η επέμβαση της τύχης προϋποθέτει την αποστασιοποίηση του καλλιτέχνη, ώστε να επιτρέψει την ύπαρξη αυτού καθ' εαυτού του έργου. Τα έργα, τα έγγραφα και τα αντικείμενα αυτής της έκθεσης, ζωγραφική, γλυπτική, σχέδιο, σκίτσα για γλυπτά ή για δημόσια τέχνη, σχέδια και έγγραφα σχετικά με το χορόδραμα, τις γραφικές τέχνες, έπιπλα και αντικείμενα των εργαστηρίων του και η μακέτα του Εργαστηρίου Sert – είναι ενδεικτικά της δημιουργικής γονιμότητας του Miró, των μεθόδων που χρησιμοποιούσε στη δουλειά του και του δημιουργικού του περιβάλλοντος. Η ετερογένεια των εκφραστικών μέσων, των τεχνικών, των υλικών και εχρημημάτων καταμαρτυρά την ακόρεστη δίψα του για εξερεύνηση. Η φιλοδοξία του να εισβάλει σε νέα πεδία πάλεται στο εικαστικό του ιδίωμα – κηλίδες, γραφικά, πινακίδες, ίκνη γρατζουνιές, ραφές, κλαδευτήρια και καρφιά – και στην εικονογραφική του θεματογραφία – έρημα ή έμψυχα τοπία, γυναικές με κόλλα γεννητικά όργανα και ακαθωτά στήθη, ένα σπέρωμα γεμάτο άστρα, υβριδικοί χαρακτήρες, μάτια, κεφάλια και πανταχού παρόντα πουλιά.

Πινελιές στην τύχη | Ζωγραφική και σχέδιο

«Ο πίνακας πρέπει να είναι γόνιμος. Πρέπει να προκαλεί τη γέννηση ενός κόσμου»⁷

Miró, 1950

Από τότε που ο Miró εγκαταστάθηκε στο καινούριο του εργαστήριο στην Πάλμα, το 1956, αναθεώρησε παλαιούς πίνακες και σκίτσα κι άρχισε να κάνει αυτοκριτική: «Υπήρξε

⁵ Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 17 Απριλίου 1954 (Pierpont Morgan Library: Pierre Matisse Gallery Archives).

⁶ Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 16 Ιανουαρίου 1956 (PML: PMGA).

⁷ Yvon Taillandier. «Je travaille comme un jardinier» [Εργάζομαι όπως ένας κηπουρός], ΧΧε siècle, 16 Φεβρουαρίου 1959, σ. 6.

νηλής με τον εαυτό μου. Κατέστρεψα πολλούς καμβάδες και κυρίως πολλά σχέδια και δροκομιογραφίες».⁸ Πιθανώς τα τροποποιημένα τοπία αυτής της έκθεσης – ένα από αυτά πιεζωγραφισμένο –, να ήταν αποτέλεσμα αυτής της κάθαρσης. Το πρώτο από αυτά τα τοπία είναι μια ελαιογραφία σε καμβά που φιλοτεχνήθηκε το 1908 (FPJM-116.1a). Το 1960, η πίσω ψηφισμένη ελαιογραφία σε καμβά του Μιρό ως βάση άλλου πίνακα (FPJM-116.1b). Εκείνη την στιγμή, το τοπίο του 1908 έμεινε κρυμμένο πίσω από κάποια κομμάτια εφημερίδας, οπότε μια επιχείρηση συντήρησης αποκάλυψε την ύπαρξη αυτού του πίνακα, ο οποίος είναι η πρώτη ελαιογραφία του Μιρό που διασώζεται. Σ' αυτή την αμειλίκτη αναθεώρηση πρέπει να υπεβλήθη και η ελαιογραφία σε χαρτόνι του 1919, με τον τίτλο *Mont-roig, vignes et oliviers ar temps de pluie* [Μοντρόικ, αμπέλια κι ελαιώνες υπό βροχερό καιρό] (FPJM-121). Αυτή η ελαιογραφία σε χαρτόνι θα μπορούσε να είναι προσχέδιο για την ελαιογραφία σε καμβά *Mont-roig, vignes et oliviers* [Μοντρόικ, αμπέλια κι ελαιώνες], που απεικονίζει τη θέα που είχε ο Μιρό από το υπνωδωμάτιό του στο αγροτόπιο του Μοντρόικ (Ταρραγόνα).⁹ Περὶ το 1978, Μιρό αναποδογύρισε το προσχέδιο του 1919 και το κάλυψε εν μέρει με μια γυναικεῖα μορφή εἰς αἰδοίο με βαθεῖα εγκοπὴ. Το *Mont-roig, vignes et oliviers* [Μοντρόικ, αμπέλια κι ελαιώνες] του 1919 είναι ένα από τα τελευταία τοπία που ζωγράφισε ο Μιρό πριν από το πρώτο του ταξίδι στο Παρίσι - τον Μάρτιο του 1920 -, μια πόλη που βρήκε βυθισμένη στην ντανταϊστικὴ ναταραχὴ. Από το 1924, ο Μιρό σχετίστηκε με το σουρεαλιστικὸ κίνημα, ἀλλὰ το σημάδι του ντανταϊσμοῦ ἔμεινε ανεξίτηλο. Η ἐπίδραση του ντανταϊσμοῦ ἀνεδείχθη μεταξύ 1928 και 1931, στη φάση που ονομάστηκε «δολοφονία της ζωγραφικῆς», περίοδο κατά την οποία παρανήθηκε τις παραδοσιακές ζωγραφικές τεχνικές και υλικά της ζωγραφικῆς και ἐξερεύνησε ἐξέλιξη μέσα ἐκφρασης.¹⁰ Το 1930, ο Georges Bataille δημοσίευσε μια σύντομη ἀνάλυση των ἐξελικτικῶν ἔργων του Μιρό, στην οποία διαβεβαίωσε ὅτι ο καταλανὸς καλλιτέχνης εἶχε ἐκκινήσει ἀπὸ μια σχολαστικὴ ἀπεικόνιση των ἀντικειμένων, ἀλλὰ προοδευτικὰ αὐτὰ τα ἀντικείμενα εἶχαν ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε ἴχνος πραγματικότητας και παρουσιάζονται πλῆθος ἀποσυντεθειμένων και ἐξευμενισμένων στοιχείων. Ο Bataille προσέθετε: «Τέλος, πῶς ο ἴδιος ο Μιρό διακρίνεται πῶς ἦθελε νὰ "δολοφονήσει" τη ζωγραφικὴ; η ἀποσύνθεση ἐξωθήθηκε σε τέτοιο σημείο που δὲν ἀπέμειναν παρά μερικοὶ τεράστιοι λεκέδες [...]· ἐπὶ αὐτὰ, τα μικρὰ χρωματιστὰ και ἀλλοτριωμένα στοιχεῖα προχώρησαν σε νέα ἐπιδρομὴ, στη νύχθεια, σήμερα, ἐξαφανίζονται για ἄλλη μία φορά ἀπὸ τους πίνακές του, ἀφήνοντας μόνο α ἰχνη ποῖός ξέρε ποῖας καταστροφής.»¹¹ Κατ' αὐτὸν τον τρόπο, ο Bataille ἐρμήνευε τα ἔργα του Μιρό ως ἀποτέλεσμα μιας διαδικασίας που, ἀντὶ νὰ ευνώσει μορφές, τις κατασπάρασε. Το μεγάλο μέρος των ἔργων αὐτῆς της ἐκθεσης, που φιλοτεχνήθηκαν στη δεκαετία του 60, ἀφορούν κληρονομίσει αὐτῆς την επαναστατικὴ ὀρμὴ και, κατὰ συνέπεια, η ἐρμηνεία του αταille ἐξαρκοῦται νὰ ισχύει.

Τον Φεβρουάριο του 1948, ο Μιρό ἐξήγησε την διαδικασία που ἀκολουθοῦσε για Rosmond Bernier (1961). "Propos de Joan Miró" [«Συνέντευξη του Joan Miró»], στο βιβλίο που ἐπιμελήθηκε ο Rowell, *Joan Miró: Écrits et entretiens* [Joan Miró: Γραπτὰ και συζητήσεις]. Παρίσι, Daniel Lélong, 1995, σσ. 277-278.

⁸Εἶτσι το ἐξηγοῦσε ο Μιρό στον φίλο του Josep-Francesc Ràfols σε μια ἐπιστολὴ με ἡμερομηνία 10 Αυγούστου 1919, στο βιβλίο των Anadeu Soberanas και Francesc Fontbona, *op. cit.*, σσ. 31-32.

⁹William Jeffett, «Una 'constel·lació' d'imatges: poesia i pintura, Joan Miró 1929-1941» [«Ένας "αστερισμός" εἰκόνας: ποίηση και ζωγραφικὴ, Joan Miró 1929-1941»], στην ἐκδόση του Ἰδρύματος

Joan Miró, *Impactes* (Αντικτύπος), Βαρκελώνη, Fundació Joan Miró, 1989, σ. 18.

¹¹ Georges Bataille. «Joan Miró: Peintures récentes» [«Joan Miró: πρόσφατοι ζωγραφικοί πίνακες»], στο *Documents* (Ἐκμήρια), τόμος. 2, ἀρ. 7, 1930, σ. 399.

να δημιουργήσει: «Στους πίνακες που ἔκανα ἀπὸ την εποχὴ που ἐπέστρεψα στην Πάλλμη ἀπὸ τη Βαρκελώνη, ὑπάρχουν πάντα αὐτὰ τα τρία στάδια: πρώτον, η ὑπόνοια, η ὀπιοειδῆ ξεκινὰ συνήθως ἀπὸ το υλικὸ· δεύτερον, η ὀργάνωση αὐτῶν των μορφῶν και, τρίτον, ἐμπλουτισμὸς της σύνθεσης. Οἱ μορφές υλοποιούνται, για μένα, κατὰ τη διάρκεια της δουλειάς. [...] Ἀν μάλιστα σβήσω κάποιες τυχαῖες πινελιές, μπορεῖ νὰ μου ὑποδείξουν την ἀρχὴ ἐνὸς πίνακα. Το δεύτερο στάδιο, ὁμως, εἶναι προσεκτικὰ υλοποιημένο.»¹² Η ἐλεύθερη και ἐναστικτῶδης ζωγραφικὴ εἶχε ἐκδηλωθεῖ στα μέσα της δεκαετίας του σαράντα πιθανὸς ἐπειδὴ τον εἶχε ἀποπλανήσει για πάντα η ντανταϊστικὴ αἰσθητικὴ, η ὀπιοειδῆ ἀγκαλιάζουσα το ὠμὸ, το ἀσχημο, το ἀντικαλλιτεχνικὸ και τις διαδικασίες που ἐκτυλίσσονταν στην τυχρὴ Την ἐυρωπαϊκὴ αἰσθητικὴ του ἐκλεπτυσμοῦ και του κάλλους ἀπέρριψαν και ἀμερικανιστικὰ καλλιτέχνες της μεταπολεμικῆς εποχῆς και, ἀντ' αὐτῆς, προίκισαν τους πίνακές τους μὲ ἐνέργεια και ἀμεσότητα. Αὐτὴ ἡ σύγκλιση του Μιρό και των ἀμερικανῶν ἐμπροσθοπορευτῶν ἀπὸς τις ἀνησυχίες, μαζί με τον θαυμασμὸ που ἐνοιώσαν οἱ ἐμπροσθοπορευτῆς για τον Μιρό συνέβαλε στο νὰ σημάνει το ἔργο του καταλανοῦ καλλιτέχνη την ἀπαρχὴ της Σχολῆς τῆς Νέας Υόρκης.¹³ Στὴ δεκαετία του πενήντα, ο εἰκαστικὸς αυτοματισμὸς, ὡς ἀφετηρία της δημιουργικῆς διαδικασίας, ἐπέτρεψε στον Μιρό ν' ἀνακαλύψει ἕναν νέο κόσμο μορφῶν. Ο Μιρό ξεκινούσε τα ἔργα του ὑπὸ την ἐπὶ ἡρέμια μιας συγκίνησης που του εἶχε προκαλέσει μὲ κλωστή, ἕνας κόκκος σκόνης ἢ ἕνα ἴχνος. Ἐνα ὀποιοδήποτε σημείο ἐκκίνησης ξετύλιγε μια ἀτελείωτη σειρά διαδοχικῶν μορφῶν.¹⁴ Φαίνεται λοιπὸν, ὅτι οἱ κηλίδες ἡμιονίας των τριῶν σχεδίων (FPJM-1340, 1341 και 1342) που ἔχουν σχέση με την ἐκδόση του πανομοιότυπου της σειράς *Constel·lacions* [Ἀστερισμοί] ἦταν ἡ ἀπαρχὴ των συμβόλων που τις συνόδευαν. Η ὑδροκομιογραφία (γκουάζ) FPJM-1340 χρησίμευσε ὡς πρότυπο για την εἰκονογράφηση του χαρτοκαλύμματος του ἐξωφύλλου του πανομοιότυπου της σειράς *Constel·lacions* [Ἀστερισμοί], το ὀποῖο ἐκδόθηκε το 1959, με εἰσαγωγὴ και 22 παράλληλα κείμενα του Breton. Ἀπὸ ἐκεῖνη την εποχὴ και στο ἐξῆς, η ἀπεικονιστικὴ ἀντίληψη ἄρχισε νὰ ὑποχωρῆ στη ζωγραφικὴ του Μιρό: «Το 1959-1960, δὲν ζωγράφιζα πια ἀπεικονιστικὰ. Ζωγράφιζα μόνον ἰχνη προηγουμένων ἀπεικονίσεων. Μερικὲς φορές, πᾶνω σε ἐπίπεδα φόντα, ἐπιμερίζω κηλίδες που ἀπλώνονταν, ἄλλες φορές γέμιζα τον χώρο με ἐπιφανειακές, ὠμές γραμμές, σα γκράφιτι.»¹⁵ Ο Μιρό ἤθελε νὰ πετύχει τὴ μεγίστη ἔνταση με ἐλάχιστα μέσα και ἐξάντισε τὸ ἔργο του σε τρεῖς τομείς: τα πρότυπα, τα χρώματα και την ἀπεικόνιση των προσώπων.¹⁶

Στις δεκαετίες του ἐξήντα και του ἐβδομήντα, η πιο αὐθόρμητη και ἄμεση ὄψη των ἔργων του Μιρό ἐρμηνεύει μερικὲς ουσιαστικὲς ἀλλαγές στις μεθόδους δουλειάς του. Η πρακτικὴ της ζωγραφικῆς στο πάτωμα ἢ σε οριζόντια πανιά, παραγκώισε το ὀρθο καβαλέτο, ὀπως περιέγραψε το 1974: «Τοποθετῶ τους πίνακές μου σε καβαλέτα (ἀντηρίδες, ὀρθοστάτες) ἢ στο πάτωμα. Ὄταν τους βάζω στο πάτωμα, μπορῶ νὰ περπατῶ πάνω τους [...]» Τὸ μαρτυρία ἐπιβεβαιώνουν οἱ πατημασιές πᾶνω σε ὀρισμένα πανιά, ὀπως και οἱ πατημασιές

¹² James Johnson Sweeney (1948). «Joan Miró: Comment and Interview» [«Joan Miró: Σχόλιο και Συνέντευξη»], στο βιβλίο που ἐπιμελήθηκε ο Margit Rowell, 1987, *op. cit.*, σσ. 206-211.

¹³ Mary Emma Harris. *The Arts at Black Mountain College*. [Οἱ Τέχνες στο Κολλέγιο Black Mountain] Κέμπριτζ, The MIT Press, 2002, σ. 181. The Museum of Fine Arts, *Miró in America* [Μουσείο Καλῶν Τεχνῶν, Ο Μιρό στην Ἀμερικὴ]. Χιούστον, The Museum of Fine Arts, 1982. Robert Motherwell στην

ἐκπομπὴ *Trazos* της ἰσπανικῆς τηλεόρασης (TVE), με παρουσιάστρια την Paloma Chamorro, 1978. 14 Taillandier 1959, *op. cit.*

¹⁵ Denys Chevalier (1962). «Miró», στο βιβλίο που ἐπιμελήθηκε ο Margit Rowell *Joan Miró: Écrits et entretiens* [Joan Miró: Γραπτὰ και συζητήσεις]. Παρίσι, Daniel Lélong, 1995, σ. 291.

¹⁶ Taillandier 1959, *op. cit.*

τη δεξιά πλευρά του πίνακα (FPJM-14), ο οποίος ολοκληρώνεται με δύο εκρηξίες λευκού και μαύρου χρώματος πάνω στην παχιά μαύρη λωρίδα. «Στο πάτωμα», προσέθεσε ο Miró, δουλεύω μπρούμυτα. Ναι, πασαλείβομαι με μπογιές, στο πρόσωπο, στα μαλλιά.»¹⁷ Η ωματική εμπλοκή του Miró, η τεχνική της ζωγραφικής στο πάτωμα, η χρήση κηλίδων και παγόνων, θυμίζουν την «action painting» [ζωγραφική δράσης] του Jackson Pollock. Μεταξύ ερμηνευτικών και Οκτωβρίου 1947, ο Miró έμεινε στη Νέα Υόρκη για να ζωγραφίσει την ομοιογενή ζωγραφία του Σινιαντί και σύχναζε στο Atelier 17, όπου συνάντησε τον Jackson Pollock,¹⁸ ο οποίος, τρία χρόνια νωρίτερα, είχε εκφράσει τον θαυμασμό του για τον Miró.¹⁹ Περί το 1947, Pollock εισήγαγε μια νέα μέθοδο δουλειάς, εμπνευσμένη από τη ζωγραφική με άμμο των Ινδιάνων Ναβάχο. Όπως και οι Ναβάχο, έτσι και ο Pollock τοποθετούσε τους καμβάδες του στο έδαφος, αλλά σε αντίθεση μ' εκείνους, ζωγράφιζε ένα πυκνό πλέγμα από ίνες μπογιάς, την οποία έριχνε στην τύχη, είτε κατ' ευθείαν από το δοχείο, είτε μ' ένα ξύλο είτε μ' ένα ερραμεμένο πινέλο, ενώ μετακινούνταν γύρω από τον καμβά, ακόμα κι από πάνω του.²⁰ Ο Miró εκκινούσε ενόστε τους πίνακές του με ένα φόντο από τυχαίες κηλίδες, όπως στο άπλο έργο του 1967 (FPJM-102). Αλλοτε πάλι, δομούσε τη σύνθεση με βάση το μαύρο χρώμα και στη συνέχεια την εμπλούτιζε με πιασιές και άλλο χρώμα, όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε στον πίνακα του 1973 [περίπου] (FPJM-85). Ο Miró ήλεγχε τη ροή της μπογιάς,²¹ όπως φαίνεται στην ελαιογραφία με τα ίχνη κεριού, που φιλοτέχνησε το 1967 (FPJM-103), στην οποία βλέπουμε κηλίδες και συνδεδεμένες σταλαγματιές. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1947, ο Miró γνώρισε την πρωτοποριακή αμερικανική ζωγραφική: «Θαυμάζω πολύ την ενέργεια και τη ζωντάνια των αμερικανών ζωγράφων. Μ' ρέσει ιδιαίτερα ο ενθουσιασμός τους και η δροσιά τους.»²² Μετά από το ταξίδι του στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1959, οπότε του απονεμήθηκε το βραβείο Guggenheim, ο Miró εξήγησε στον Sert: «Αυτή εδώ η παραμονή μου στις Ηνωμένες Πολιτείες, σε τούτη την ώριμη ηλικία, όπου έχω διαμορφωθεί πλέον, είχε πολύ ισχυρόν αντίκτυπο, ο οποίος, φυσικά, αντικατοπτριστεί στο έργο μου.»²³ Σε ορισμένα έργα, όπως το *Roème [Ποίημα]* (1966) ή τα τρία τοπία που ζωγράφησε περί το 1973 (FPJM-106, 109, και 110), συμμερίζεται με αμερικανικό Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό την προκατάληψη για το χρωματολόγιο, το οποίο ερριορίζεται στο μαύρο και στο άσπρο. Ο Miró απέδωσε αυτή την απλοποίηση μορφών και χρωμάτων στην καταλανική ρομανική ζωγραφική: «Σιγά-σιγά, έφτασα να χρησιμοποιώ μόνο περιορισμένον αριθμό μορφών και χρωμάτων. Δεν είναι πρωτοφανές στη ζωγραφική α ζωγραφίζει κανείς με περιορισμένη ποικιλία χρωμάτων. Οι νωπογραφίες του 10^{ου} αιώνα

είναι ζωγραφισμένες έτσι [...] Οι χαρακτηριστές μου υπέστησαν την ίδια απλοποίηση λευκού υπέστησαν και τα χρώματα. Απλοποιημένοι έτσι, μοιάζουν πιο ανθρώπινοι και πιο ζωντανοί απ' ότι αν είχαν απεικονιστεί με όλες τις λεπτομέρειες.»²⁴

Η προτίμηση του καλλιτέχνη για την κίνηση, τον αυθορμητισμό και τον περιορισμό του χρωματολογίου στο άσπρο και στο μαύρο, θα μπορούσε να συσχετιστεί με την τέχνη της Άπω Ανατολής και κυρίως την καλλιγραφία, που ο Miró γνώρισε από κοντά κατά τα ταξίδια του στην Ιαπωνία (το 1966 και το 1969). Υπό την επίδραση της Ανατολής, το έργο του υπέστη μια μεταμόρφωση: «Ενθουσιάστηκα με τη δουλειά των Ιαπώνων καλλιγράφων και αυτό, φυσικά, επηρέασε την τεχνική της δουλειάς μου. Δουλεύω ολοένα και περισσότερο σε έκσταση [...] Θεωρώ τη ζωγραφική μου ολοένα και πιο κινησιακή».²⁵ Η γοητεία που του ασκούσε η ανατολική τέχνη υπερέβαινε το πρώτο του στάδιο. Στην ωριμότητά του, ο Miró συγκράτησε και εφήρμοσε τη μέθοδο των Ιαπώνων καλλιγράφων: προηγουόταν στάδιο βαθείας αυτοσυγκέντρωσης μέχρι την επίτευξη της έκστασης και ακολουθούσε μια κεραινοβολός εκτέλεση. Ο αυθορμητισμός ήταν χαρακτηριστικό ενυπάρχον στα έργα της Άπω Ανατολής που φιλοτεχνούνταν με μελάνι. Η αισθητική Zen υπερίσχυε της παρατυπίας και της φαινομενικά ημιτελούς όψης.²⁶

Ο Miró ζωγράφιζε με τα δάχτυλα, άπλωνε μάλιστα το χρώμα με τη γροθιά, τρίβοντα κυκλικά.²⁷ Οι αυλακίες, που σχηματίζουν τα δάχτυλά του θυμίζουν τα πρώτα αποτυπώματα της κίνησης των ανθρωπίνων δακτύλων πάνω στον μαλακό πηλό. Και τα αποτυπώματα των χεριών του σημάδεψαν τα έργα του επανειλημμένως, τόσο τα ζωγραφικά, όσο και τα γλυπτά. Ο Miró μιμούταν έτσι χειρονομίες από την εποχή της απαρχής της τέχνης, από τη σπηλαιολογραφική τέχνη. Τόσο το *Roème [Ποίημα]* του 1966 (FPJM-98), όσο και το *Femto dans la rue [Γυναίκα στον δρόμο]* του 1973 (FPJM-7) αποτελούν θετικές αποτυπώσεις χεριών στο Το πλήθος των χεριών στο *Roème [Ποίημα]* θυμίζουν τον μεγάλο αριθμό χεριών στις σπηλαιολογραφίες, όπως αυτές της σπηλιάς του Ελ Καστίγιο, στην Καντάμπρια, στη βόρεια Ισπανία. Το 1928, ο Τερίαδε έγραψε για τον Miró: «Αφοσιώθηκε στο να εκφράσει με τη ζωγραφική τις πρώτες επιθυμίες του ανθρώπου για γραφική απεικόνιση και, συνεπώς, τις πρώτες άμεσες.» Ο Τερίαδε προσέθεσε ότι ο ίδιος ο Miró είχε διαβεβαιώσει: «'Η ζωγραφική βρίσκεται σε παρακμή από την εποχή των σπηλαίων'».²⁸ Πέρα από τα ίχνη δακτύλων και χεριών, στα άπλο έργο (FPJM-94), που φιλοτέχνησε περί το 1974, πέταξε πώματα από δοχεία μπογιαίας και άφησε τη μπογιά να τρέξει στον καμβά χρωμάτος μαύρου ή ώχρας. Στον αντίποδα των ρευστών, σε ορισμένες περιπτώσεις ο Miró επέλεξε τα στερεά υλικά: εφήρμοσε τη μπογιά κατ' ευθείαν από το σωληνάριο και σκόρπισε σβόλους και πάστες στον καμβά, όπως στο καμβά με τα χρώματα μαύρο, ώχρα, λευκό και πράσινο (FPJM-95). Τα ελαφρά εξογκώματα της μπογιίας υπερισχύουν της τραχύτητας και της αυστηρότητας των υλικών βάσης. Ο Miró

24 Taillandier 1959, op. cit., σ. 6.

25 Georges Raillard. *Ceci est la couleur des mes rêves [Αυτό είναι το χρώμα των ονείρων μου]*. Παρίσι, Seuil, 1977, σ. 36. Margit Rowell. «Interview» [«Συνέντευξη»], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο ίδιος ο Rowell, 1987, op. cit., σσ. 279-280.

26 Siegfried Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858 [Ιαπωνισμός. Η Ιαπωνική Επίδραση στην Δυτική Τέχνη από το 1858]*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2001, σ. 387. Helen Westgeest, *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West [Το Zen στη δεκαετία του Πενήντα. Η αλληλεπίδραση στην τέχνη μεταξύ Ανατολής και Δύσης]*, Άμστερνταμ, Waanders Publishers; και Cobra museum voor moderne kunst, 1996, σ. 16.

27 Taillandier (1974), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell 1995, op. cit., σσ. 304-305.

28 E. Tériade. «On expose...» [«Εκθέτουμε...»], *L'Intransigeant*, 7 Μαΐου 1928.

7 Yvon Taillandier (1974). «Entretien avec Yvon Taillandier» [Συζήτηση με τον Yvon Taillandier], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Margit Rowell 1995, op. cit., σ. 305.

8 Umland 1993, op. cit., σσ. 337-338. Jacques Dupin. *Miró Engraver [Miró ο χαράκτης]*. Παρίσι, Daniel Leblong, 1984, σ. 14.

9 Jackson Pollock (1944). «Answers to a Questionnaire» [«Απαντήσεις σ' ένα ερωτηματολόγιο»], στο βιβλίο των Charles Harrison και Paul Wood. *Art in Theory 1900-1990 [Τέχνη στη Θεωρία 1900-1990]*, Οξφόρδη, Blackwell, 1996, σσ. 560-561.

10 Dickran Tashjian. *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-garde 1920-1950 [Μια καρραβιά τρελοί. Ο Σουρεαλισμός και η Αμερικανική Πρωτοπορία 1920-1950]*. Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 2001, σ. 320-327.

11 Taillandier (1974), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Margit Rowell, 1995, op. cit., σ. 304.

2 Francis Lee (1947-1948). «Interview with Miró» [«Συνέντευξη με τον Miró»], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Margit Rowell, 1987, op. cit., σ. 204.

3 Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 9 Ιουλίου 1959 (Frances Loeb Library, Harvard University).

ούλεψε με κάθε είδους υλικό, αντικείμενο, ουσία και εργαλείο. Τον Δεκέμβριο του 1973 άλιστα, έκαψε πέντε καμβάδες, που αποτελούν τη σειρά *Toiles brûlées* [Καμένοι καμβάδες]. Ους έβαλε φωτιά για να προκαλέσει έργα ασυνήθιστης ομορφιάς, ενώ ξεστομίξε την φραυγή *merde!* [σκατά, στον διάολο!], εναντίον του συστήματος εμπορευματοποίησης της τέχνης.²⁹ Ο Μιρό είχε αδυναμία στα ασυνήθιστα και ανώμαλα υλικά όπως το γυαλόχαρτο, το τραχύ χαρτόνι και ο μασονίτης. Στην ανώμαλη υφή των υλικών βάσης προστίθεται και η λαφρά ανωμαλία των επιπρόσθετων υλικών, όπως η ραφή από σπάγκο του άπτιλου καμβά, που 1973 [περίπου] (FRJM-85) και οι ξυλινες λωρίδες του *Personnage*, *oiseaux* [Πρόσωπο, πουλί] του 1976 (FRJM-146). Ο Μιρό ζωγράφιζε το *Personnage*, *oiseaux* [Πρόσωπο, πουλί] σε γυαλόχαρτο, υλικό που είχε χρησιμοποιήσει και σε ορισμένα κολλάζ του 1928, την εποχή της «δολοφονίας της ζωγραφικής». Το 1976, ο Μιρό έκανε το ίδιο, «δολοφόνησε τη ζωγραφική» αναά. Χρησιμοποίησε τον ίδιο *modus operandi*, τις ίδιες τεχνικές και ετεροδοξα υλικά – γυαλόχαρτο, σχοινί, ξυλό και καρφιά. Η περιμετρος της ελαιογραφίας σε κοντραπλακέ, που υλοτεχνήθηκε περί το 1979 (FRJM-145), πλασιώνεται από καρφιά. Ξύλο με προεξέχοντα ραφριά από τη σειρά των πρώτων τρισδιάστατων έργων του, είναι το *Construcciones* [κατασκευές] του 1930. Από αυτή την περίοδο και στο εξής, η επιθυμία «να πάει πέρα από την ζωγραφική» οδήγησε τον Μιρό στην εξερεύνηση άλλων τεχνιών, όπως η γλυπτική, οι ραφρικές τέχνες, η κεραμική και οι τάπητες τοίχου.

Μέρα από τη ζωγραφική | Η γλυπτική

Η γλυπτική είναι το πεδίο στο οποίο θα δημιουργήσω έναν κόσμο πραγματικά φαντασμαγορικό, έναν κόσμο ζωντανών τεράτων. Αυτά που κάνω στη ζωγραφική είναι πιο συμβατικά.»

Μιρό, 1941-1942

Το 1927, ο Μιρό εξέφρασε την επιθυμία του να «δολοφονήσει τη ζωγραφική». Αυτή η παναστατική παρόρμηση τον οδήγησε στον πειραματισμό νέων υλικών και τεχνικών, όπως το κολλάζ, τα «ζωγραφικά αντικείμενα» και άλλα τρισδιάστατα έργα.³⁰ Το ενδιαφέρον για τον όγκο που, κατά τα φαιτρικά του χρόνια, του είχε μεταδώσει ο δάσκαλός του Francis [αποκρυσταλλώθηκε σε τρία κολλάζ του 1928 – με θέμα την ισπανίδα χορεύτρια -, τα οποία ήταν τα πρώτα με ενσωματωμένα τρισδιάστατα αντικείμενα. Μεταξύ 1931 και 1937, φλοτέχνησε «ζωγραφικά αντικείμενα», που συνδύαζαν ζωγραφική και γλυπτική αντικείμενα και ποιητικά αντικείμενα που πήγαιναν από τη γοητεία που ασκούσαν πάνω του τα καθημερινά και ταπεινά αντικείμενα, τα αντικείμενα που έβρισκε και τα αντικείμενα-τοίχια της φύσης. Σύμφωνα με τον Alain Jouffroy, το ζωγραφικό αντικείμενο *Homme et femme* [Άνδρας και γυναίκα] του 1931, αντιπροσωπεύει μια σαφή ρήξη με την συμβατική ζωγραφική: «Η απλότητα, ακόμα και η ωμότητα των υλικών που χρησιμοποιήσε, μας αλούν να πιστέψουμε ότι θέλει να δείξει πως η τέχνη δεν εφαρμόζεται σε πράγματα εκτός αθημερινής ζωής, αλλά στην ίδια τη ζωή και στα υλικά πράγματα που μας περιβάλλουν.»³²

²⁹ Raillard 1977, *op. cit.*, σσ. 27, 133-134.

³⁰ Jeffett, *op. cit.*, p. 18.

³¹ Sebastià Gasch, *Joan Miró*. Βαρκελώνη, Εκδόσεις Alcidés, 1963, σ. 15.

³² Το βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1987, *op. cit.*, σ. 79. Alain Jouffroy, "Le Coin de la nappe" [«Η γωνία του τραπέζιού μου»], στο βιβλίο των Alain Jouffroy και Joan Teixidor. *Miró: Sculptures* [Μιρό: Λυπτά]. Παρίσι, Maeght Éditeur, 1980, σσ. 14-16.

Μεταξύ 1940 και 1942, ο Μιρό έγγραψε κάποιες σημειώσεις σχετικά με τη δουλειά στο θέμα της γλυπτικής: «για να κάνω γλυπτά, να χρησιμοποιώ ως σημεία εκκίνησης τα αντικείμενα που συλλέγω ο ίδιος [...]» «η γλυπτική μου να συγχέεται με τα στοιχεία της φύσης [...]». «Αυτά τα γλυπτά μου ήταν από χυμένο μέταλλο, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις, θα ήταν κάτι πιο νεκρό, κάτι το μουσειακό». Αυτές οι συντεταγμένες, πέραν της τελευταίας, χάραξαν με τη πορεία του Μιρό. Ο καλλιτέχνης μετέλλαξε ορισμένες από τις εμμονές του σχετικά με τη ζωγραφική εικονογραφία – γυναικία, πουλί, πρόσωπο, κεφάλι και μητρότητα – σε τρισδιάστατα έργα. Στην περίοδο μεταξύ Απριλίου και Νοεμβρίου 1946, έφτιαξε τα πρώτα του ορεχάλκινα γλυπτά *Oiseau solaire* [Ηλιακό πουλί] και *Oiseau lunaire* [Σεληνιακό πουλί].³³ Από την δεκαετία του εξήντα και στο εξής, η γλυπτική παραγωγή του Μιρό απέκτησε πιο έντονους ρυθμολογικούς Ο κύριος όγκος της γλυπτικής του παραγωγής φιλοτεχνήθηκε με βάση συναρμολογήματα αντικειμένων. Ο Μιρό συμμερίζονταν το πάθος του Antoni Gaudí για το θραύσμα του «trencadís» [Σ.τ.μ. Είδος μωσαϊκού από θραύσματα κεραμικών πλακιδίων. Ο γαλλικός όρος για τη τεχνική είναι *rique assiette*],³⁴ για τα «objets trouvés» ή «readymades» [Σ.τ.μ. Προυάρχοντα αντικείμενα καθημερινής χρήσης] των ντανταϊστών και τα σουρεαλιστικά αντικείμενα. Μιρό άρχισε σιγά-σιγά να ενσωματώνει στα έργα του αντικείμενα κάθε είδους – εφημερίδες, κουβάρια, στέκες του μπλιάρδου, μπαλόνια, κολοκύθες, κουτιά, κουτάλια, πιρούνια, κορμολιόνα, κούκλες, τενεκέδες και φυσούνες, μεταξύ άλλων. Αυτά τα αντικείμενα τα έβρισκε κατά τύχη «Όταν κάνω περίπατο, δεν ψάχνω πράγματα όπως ψάχνει κανείς για μανιτάρια. Κάποια δύναμη κάποια μαγνητική δύναμη με οδηγεί να στρέψω το κεφάλι με ορισμένη κατεύθυνση και, παφ!». Μετέφερε τα ευρήματά του στα εργαστήριά του και περίμενε να του υποδείξουν τα αντικείμενα τους πιθανούς συνδυασμούς για να σχηματίσει τα «συναρμολογήματα».³⁶

Τα γλυπτά αυτής της έκθεσης φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ 1966 και 1973. Τα δύο «συναρμολογήματα» (FRJM-417 και 418) συνδυάζουν γλυπτική και ζωγραφική και καταγόταν από τα «ζωγραφικά αντικείμενα» της δεκαετίας του τριάντα. Το άπτιλο συναρμολογήμα του 1972 ολοκληρώνεται με το φύλλο της 9^{ης} Ιουλίου 1971, της εφημερίδας *El Mercurio* από τη Χιλή, που χρησιμοποίησε ως ζωγραφική βάση, όπως και στην περίπτωση δύο πινάκων που χρονολογούνται από τα μέσα της δεκαετίας του εξήντα (FRJM-479 και 481). Το *Personnage* [Πρόσωπο] (FRJM-418), το οποίο φιλοτεχνήθηκε περί το 1973, αποτελείται από ένα είδος κυκλικού ξύλινου πώματος, τοποθετημένου ανάμεσα σε δυο στέκες του μπλιάρδου. Πάνω από το κυκλικό κομμάτι και τη μία στέκα υπάρχει μαλλί και ένα κουβάρι από χορδές, υφαντικής υφαντοτάπητες τοίχου με πρόσθετα αντικείμενα, μια ανατρεπτική εκδοχή των παραδοσιακών στοιχείων που δείχνουν μια συγχώνευση των «συναρμολογημάτων» με τους «sobreteixim» [Σ.τ.μ. Τάπητες τοίχου, την οποία είχε αρχίσει να δουλεύει από το 1972.³⁷ Έτσι φαίνεται να διαβραίνω η επιγραφή «sobreteixim» κάτω από το προαγέδιο αυτού του γλυπτού (FRJM-692). Και στα «συναρμολογήματα» που αποθανατίστηκαν σε ορείχαλκο, ο Μιρό ξεκινούσε από τον συνδυασμό ετερογενών αντικειμένων, στα οποία μπορούσε να ενσωματώσει κάποιο πλάσιμένο στοιχείο. Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν πολλά προσέγδια τρισδιάστατων έργων,

³³ Pere Gimferrer, *Les arrels de Miró* [Οι ρίζες του Μιρό]. Βαρκελώνη, Polígrafa, 1993, σ. 285.

³⁴ O Antoni Gaudí ενέθεσε θραύσματα από πιάτα, ποτήρια και μπουκάλια στην οροφή της υπόστυλης αίθουσας του Parc Güell της Βαρκελώνης.

³⁵ Raillard 1977, *op. cit.*, σ. 159.

³⁶ Roland Penrose, *Miró*. Βαρκελώνη, Εκδόσεις Destino, σ. 174. Jacques Dupin, *Miró*. Βαρκελώνη, Polígrafa, 1993, σσ. 372-376.

³⁷ Ίδρυμα Joan Miró. *Obra de Joan Miró: Dibuxos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils* [Το έργο του Joan Miró: Σχέδια, ζωγραφική, γλυπτική, κεραμική, υφαντά]. Βαρκελώνη, Polígrafa, 1988, σ. 479.

Miró διαβεβαιώνει ότι όταν εργόταν η ώρα της τήξης του ορείχαλκου, ξεκινούσε κατ' ευθείαν από τα συναρμολογήματα των αντικειμένων, ιδέα που συσχετίζει με τη μέθοδο δουλειάς του Pauli.³⁸ Ο συνδυασμός αυτών των ετερογενών και παράταιρων αντικειμένων μεταμφιέζει την αρχική τους αξία χρήσης και τους προσέδιδε έναν πολύσημο χαρακτήρα, τον οποίο ο Miró εκμεταλλεύτηκε επιδέξια. Έτσι, στο γλυπτό του 1969 *Maternité [Μητρότητα]* (FRJM-413), κολοκύθα μπορεί να θυμίζει μητρικό στήθος και έναν χρόνο αργότερα να μεταλλαχθεί σε ροσενκό γεννητικό όργανο στο *Personnage [Πρόσωπο]* (FRJM-427). Αυτοί οι συσχετισμοί των αντικειμένων γίνονταν συχνά ανθρωπομόρφοι, όταν τους ενσωμάτωνε μάτια, πόδια, χέρια, γεννητικά όργανα και άλλα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, που αλλοίωσαν και έθεταν υπόμφισβήτηση τον ορισμό τους ως αντικειμένων. Σε άλλες περιπτώσεις, ο τίτλος είναι αυτός που προσδίδει τις ανθρώπινες ιδιότητες.

Πια προσιτή τέχνη | Έργα δημόσιας τέχνης

Αν χάσεις την επαφή με τον κόσμο, είναι σαν να χάνεσαι εσύ ο ίδιος»³⁹

Miró, 1936

Η ζωγραφική του καβαλέτου ήταν, κατά την άποψη του Miró, επικουρική δραστηριότητα. Κοπός θα έπρεπε να ήταν τα έργα μεγάλης ανθρώπινης και συλλογικής σημασίας, σχεδόν ανώνυμα.

Προσχέδιο για την τοιχογραφία του Ξενοδοχείου Terrace Plaza, Σινσινάτι, 1947.

Κατά τον Greenberg, το 1947 και το 1948 ήταν χρόνια υπέρβασης για τον Αφρηνμένο Εξπρεσιονισμό, διότι τότε έγινε το βήμα από την «ζωγραφική του καβαλέτου» - τα οριζόντια και κάθετα όρια της οποίας προϋπέθεταν την χρήση υλικών βάσης παρομοίων διαστάσεων -, προς τα υλικά μεγάλων διαστάσεων, εν μέρει εξ αιτίας της εμπειρίας του Mural Project [Πρόγραμμα Τοιχογραφιών] της Works Progress Administration.⁴⁰ Η φήμη του Miró στις Ηνωμένες Πολιτείες συνέβαλε στο να του αναθέσουν το έργο για το Εστιατόριο του Ξενοδοχείου Terrace Plaza, τον Οκτώβριο του 1946.⁴¹ Ο καταλανός καλλιτέχνης ζωγράφισε αυτή την ελαιογραφία σε καμβά κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Νέα Υόρκη, μεταξύ Φεβρουαρίου και Οκτωβρίου 1947, με βάση ένα προσχέδιο σε χαρτί (FRJM-570).⁴² Από εικονογραφικής απόψεως, τα σύμβολα του προσχεδίου και της τοιχογραφίας θυμίζουν τη σειρά *Constelaciones [Αστερισμοί]* (1940-1941): αστέρια, μπάρες, υπερθετιμένοι κύκλοι, μάτια και μορφές

38 Joan Miró. "Notes de travail, 1941-1942" [Σημειώσεις εργασίας, 1941-1942], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995, *op. cit.*, σ. 212.

39 Georges Duthuit (1936). «Où allez-vous Miró?». [«Πού πάτε, Miró?»], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995, *op. cit.*, σ. 164.

40 Vincent Katz. «Black Mountain College: Un experimento artístico» [«Κολλέγιο Black Mountain: Ένα καλλιτεχνικό πείραμα»], στο βιβλίο των εκδόσεων του Εθνικού Μουσείου - Κέντρου Τέχνης Reina Sofia. *Black Mountain College. Una aventura americana [Κολλέγιο Black Mountain. Μια αμερικανική περιπέτεια.]*, Μαδρίτη, Artero Ediciones, 2002, σ. 90.

41 Επιστολή του Pierre Matisse στον Joan Miró, 3 Οκτωβρίου 1946.

42 Σύμφωνα με το υπογεγραμμένο από τους Joan Miró, E. F. Ireland (αντιπρόεδρο της εταιρείας Thomas Emery's Sons Inc.) και Pierre Matisse με την ιδιότητα του εκπροσώπου του Miró, 15 Απριλίου 1947. Στην πίσω πλευρά του προσχεδίου υπάρχει η επιγραφή: "Cincinnati" [sic] και μια κόκκινη σφραγίδα ("RECEIVED / APR 10 1947" [«ΠΑΡΕΛΗΦΘΗ / 10 ΑΠΡ 1947»]), που πιθανόν είναι η ημερομηνία που παρέλαβαν το προσχέδιο στο Σινσινάτι.

στο σχήμα της κλειψύδρας. Στη σειρά *Constelaciones [Αστερισμοί]* παραπέμπουν και η σχολαστική επεξεργασία, οι λεπτιές και ακριβείς πιελιές και η χρωματική αλλαγή στο σημείο σύγκλισης των πλάνων. Υπάρχει μια αξιοσημείωτη διαφορά μεταξύ του περιορισμένου αριθμού σχημάτων σ' αυτό το προσχέδιο και της μεγάλης ποικιλίας χαρακτηρισμών στην οριστική ελαιογραφία σε καμβά. Για τον Miró, αυτό το έργο δε ήταν παρά ένα δοκίμιο, διότι μόνον η συνεργασία μεταξύ καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα επέτρεπε τη δημιουργία μιας αυθεντικής τοιχογραφίας.⁴³ Το 1947, ένα ακριβώς από τα κεντρικά θέματα του Διεθνούς Συνεδρίου Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής (CIAM - Congrès International d'Architecture Moderne), που έγινε στο Μπρίτζγουότερ της Μεγάλης Βρετανίας, ήταν η απώλεια της στενής επαφής μεταξύ αρχιτέκτονα και πολεοδόμου, μεταξύ ζωγράφου και γλύπτη, κατά τα τελευταία 150 χρόνια. Συζητήθηκε η δυνατότητα να ανακτηθεί η συνεργασία από την αρχή του έργου, συνέργεια που ήταν συνηθής στα ιστορικές περιόδους όπως ο Μεσαίωνας και η Αναγέννηση.⁴⁴

- **Προσχέδιο για την τοιχογραφία του Harkness Commons στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, 1949-1951.** Το 1948, ανατέθηκε στον Walter Gropius και στην εταιρεία του The Architects Collaborative, η κατασκευή του κέντρου αποφοίτων του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Τον Νοέμβριο του 1949, ο Gropius ζήτησε τη συνεργασία του Miró για διακόσμηση του κέντρου, διότι είχε έναν προϋπολογισμό για έργα τέχνης και ήθελε να τον επενδύσει σε μια ουσιαστική προοδευτική συνεργασία μεταξύ αρχιτέκτονα ζωγράφου και γλύπτη. Ο Miró έπρεπε να παρουσιάσει ένα προκαταρκτικό σχέδιο τοιχογραφίας που προοριζόταν για τον τοίχο μιας τραπεζαρίας, ώστε να υποβληθεί προέγκριση σε κάποια επιτροπή.⁴⁵ Τον Φεβρουάριο του 1950, ο Miró είχε πια ολοκληρώσει τη μακέτα.⁴⁶ Στην πραγματικότητα έκανε δυο προσχέδια με θέμα τις ταυρομαχίες, ιδίως από την άποψη της θεματολογίας και της σύνθεσης. Το ένα ήταν σχεδιασμένο μόνον με μύρο μελάνι, με σκιασμένες τις μαύρες περιοχές. Τα υπόλοιπα χρώματα τα είχε σημειώσει με αριθμούς (FRJM-1293). Το άλλο το είχε φιλοτεχνήσει με την τεχνική της υδροκομιμογραφίας (γκουάς). Τον Ιανουάριο του 1951, όταν Miró ολοκλήρωσε τη ελαιογραφία σε καμβά για το Χάρβαρντ, με τον τίτλο *Peinture murale [Τοιχογραφία]* ήταν πεπεισμένος ότι επρόκειτο για το δυνατότερο έργο του και ότι θα μπορούσε να συγκριθεί με τις καταλανικές ρομανικές νωπογραφίες.⁴⁷ Τον Μάιο του 1959, ο Miró πήγε στις Ηνωμένες Πολιτείες για να παραλάβει το Διεθνές Βραβείο Guggenheim στην Ουάσινγκτον.⁴⁸ Επισκέφθηκε και το Κέμπριτζ, όπου εξεπλήγη λόγω της κακής

43 Σημείωμα του Joan Miró στον Sert (Νέα Υόρκη), 14 Οκτωβρίου 1947.

44 Sigfried Giedion. *Architecture, You and Me: The Diary of a Development [Η Αρχιτεκτονική, Εσύ κι Εγώ: Το ημερολόγιο μιας εξέλιξης]*. Κέμπριτζ, Harvard University Press, 1958, σσ. 70-71. CIAM (Διεθνές Συνέδριο Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής).

45 Επιστολή του Walter Gropius στον Joan Miró, 11 Νοεμβρίου 1949 (PML: PMGA).

46 Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluis Sert, 23 Ιανουαρίου 1950. Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 22 Φεβρουαρίου 1950.

47 Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 29 Ιανουαρίου 1951. Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluis Sert, 29 Ιανουαρίου 1951. William Rubin. *Miró in the Collection of The Museum of Modern Art [Ο Miró στη Συλλογή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης]*. Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art, 1979, σ. 87. Βιβλιογραφική εγγραφή του Fogg Art Museum του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη.

48 Τιμολόγια του γραφείου ταξιδιών Humbert Travel Service, Inc., με ημερομηνίες 8, 12 και 13 Μαΐου 1959 αντιστοίχως, τα οποία φαίνεται να αποδεικνύουν ότι ο Miró ταξίδεψε στις 21 Μαΐου από τη Νέα Υόρκη στη Βοστώνη και στις 22 Μαΐου από τη Βοστώνη στη Φιλαδέλφεια με επιστροφή.

κατάστασης της *Peinture murale [Τοιχογραφία]* εξ αιτίας της ελλιπούς συντήρησης και πρότεινε να την αντικαταστήσει με μια κεραμική τοιχογραφία.⁴⁹ Αυτή η δεύτερη τοιχογραφία, την οποία φιλοτέχνησε το 1960 σε συνεργασία με τον κεραμέα Artigas, διαφέρει σημαντικά από την αρχική ελαιογραφία σε καμβά.

Σχέδιο για την τοιχογραφία στην έδρα των Ηνωμένων Εθνών, Νέα Υόρκη (1952-1953). Τον Μάρτιο του 1952, ο Abel Sorenson, αρχιτέκτονας που είχε αναλάβει την έδρα των Ηνωμένων Εθνών στη Νέα Υόρκη, πρότεινε στον Miró να συμμετάσχει στη διακόσμηση του Delegates' Lounge [Εντευκτήριο των Αντιπροσώπων]. Πρόεδρος της επιτροπής που είχε αναλάβει να συντονίζει και να εξετάσει τις διάφορες καλλιτεχνικές προτάσεις που υποβλήθηκαν, ήταν ο αρχιτέκτονας Wallace Harrison, αλλά η επιτροπή δεν διέθετε χρήματα. Προϋπόθεση για τη συμμετοχή του Miró ήταν η κατάθεση μιας μακέτας της πρότασής του, γεγονός που προκάλεσε το ταξίδι του στη Νέα Υόρκη, προκειμένου να δει που θα τοποθετούντο το έργο.⁵⁰ Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στις Ηνωμένες Πολιτείες, πέρασε μερικές μέρες στο σπίτι του Sert στο Λονγκ Άιλαντ, πιθανώς μεταξύ 6^{ης} και 9^{ης} Ιουνίου, όπου έκανε ένα προκαταρκτικό σχέδιο για την τοιχογραφία των Ηνωμένων Εθνών.⁵¹ Τον Νοέμβριο του 1952, ο Miró ολοκλήρωσε μια πτυσσόμενη μακέτα σε μασονίτη (117 x 39 cm).⁵² και πήρε μαζί του ένα αντίγραφο στο Παρίσι, με την πρόθεση να το στείλει στις Ηνωμένες Πολιτείες. Δυο από τα τρία στοιχεία, που αποτελούσαν αυτή τη μακέτα είναι τα FPJM-1194 και 1195. Ο Miró σκεφτόταν να συνοδεύσει τη μακέτα μ' ένα κείμενο, στο οποίο θα εξηγούσε την αντίληψή του για την επιτοχία διακόσμηση, άποψη που βασίζονταν στις συζητήσεις του με τον Sert στο Λονγκ Άιλαντ, το καλοκαίρι του 1952.⁵³ Για την τοιχογραφία του OHE, ο Miró επέλεξε να αντιμετωπίσει τον τοίχο ορίζοντας κάποια εστιακά σημεία. Πάνω στον τοίχο, θα σχηματιζόνταν διαδοχικές μορφές από ευγενή υλικά και απαλά χρώματα. Για τον τοίχο του βιβλίου, είχε σκεφτεί έναν καφετίρινο πίνακα, με μια μαύρη μορφή μπροστά από το φόντο και έναν κόκκινο δίσκο, που ερχόταν σε πρώτο πλάνο, σαν να ήταν ανάγλυφος. Στον τοίχο του ρολογιού, ο δίσκος θα γινόταν το επίκεντρο της ακτινοβολίας της σύνθεσης. Αλλά το εγχείρημα αυτό ματαιώθηκε λόγω έλλειψης χρηματικών πόρων.⁵⁴

Ο *Laberinto [Λαβύρινθος]* του *Ιδρύματος Maeght στο Σεν-Πωλ-ντε-Βανς, 1958-1964.* Η αγορά του Son Boter, το 1959, συνέπεσε με την προετοιμασία του *Laberinto [Λαβύρινθος]*. Τα graffiti που έκανε ο Miró με κάρβουνο, κατέλαβαν σιγά-σιγά το Son Boter. Ανέπαφοι έμειναν, αντιθέτως, οι κοκκινωποί τοίχοι ενός δωματίου στον πρώτον όροφο, όπου αναπαύονταν ο Miró, παρέα με τα πορτρέτα των γονέων του, τις φωτογραφίες των φίλων του Picasso και Joan Prats, περιτριγυρισμένος από διάφορα αντικείμενα λαϊκής τέχνης και μια ομάδα από μαριονέτες.⁵⁵ Κάποια από τα graffiti του Miró στους ασπρισμένους τοίχους έχουν σχέση με τον *Laberinto [Λαβύρινθος]*, το σύνολο γλυπτών, κεραμικών και τοιχογραφιών, πάνω στο οποίο δούλεψε από το 1958,

⁴⁹ Επιστολή του James Thrall Soby στην Agnes Mongan, του Fogg Museum of Art, 8 Μαΐου 1959.

⁵⁰ Επιστολή του Pierre Matisse στον Joan Miró, 19 Μαρτίου 1952.

⁵¹ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 22 Δεκεμβρίου 1952 (FLL). Umland 1993, *op. cit.*, σσ. 339 και 360.

⁵² Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 11 Νοεμβρίου 1952 (PMGA: PML).

⁵³ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 22 Δεκεμβρίου 1952 (FLL).

⁵⁴ Επιστολή του Pierre Matisse στον Joan Miró, 16 Μαΐου 1953. Τον Μάιο του 1953, ο Matisse πήρε πίσω την μακέτα του Miró.

⁵⁵ Raillard 1977, *op. cit.*, σ. 150.

για τους κήπους του ιδρύματος Maeght.⁵⁶ Ο *Laberinto [Λαβύρινθος]* του προσέφερε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει μια ευρεία ποικιλία μεγεθών, τεχνικών και υλικών μάρμαρο, κεραμικά, σίδερο, ορείχαλκο και ακυρόδεμα. Υπάρχουν και τα προσχέδια του 1963 (FPJM-1161 και 1165) για το μνημειακό κεραμικό *Déesse [Θεά]* (1963) και άλλα επτά προσχέδια του 1963 (από το FPJM-1154 ως το FPJM-1160), που έχουν σχέση με οκτώ κεραμικές μακέτες που χρησιμοποίησαν στον σχεδιασμό του γλυπτού *L'Arc [Η Αψίδα]* (1963). Το μεγαλύτερο του *L'Arc [Η Αψίδα]* δεσπόζει στους κήπους: «Επί χρόνια ολόκληρη ονειρευόμουν να φτιάξω μια μνημειακή αψίδα, ώστε οι άνθρωποι να περνούν από κάτω και τα πουλιά να φωλιάζουν στην κορυφή. Αυτό λοιπόν, έγινε στο Σεν-Πωλ.»⁵⁷ Ο σχεδιασμός από τα τετράδια με τα σχέδια για τον *Laberinto [Λαβύρινθος]* καταδεικνύουν ότι ο Miró είχε ως σημείο αναφοράς το έργο του αρχιτέκτονα Antoni Gaudí και ιδιαίτερα το Parc Güell: «σκυρόδεμα με ψηφιδωτό, κρύσταλλα και υλικά, όπως ο Gaudí». «Βλέπε, πάρκο Güell, εκκλησία Colònia (Güell)». «Λευκές γραμμές στους τοίχους για να κολλάει με τα υπόλοιπα [...]. Το έκανε ο Gaudí στο πάρκο Güell.» «Λευκή μπογιά διακοσμημένας πέτρινους φιδωτούς τοίχους των κήπων του ιδρύματος Maeght. Ο Birksted έκανε έναν παραλληλισμό μεταξύ του *Λαβυρίνθου* του Miró και του λαβυρίνθου της Κνωσού - όπου σύμφωνα με τον ελληνικό μύθο βρισκόταν ο Μινώταυρος -, όπως και μεταξί των κεινών των λευκών γραμμών στους τοίχους των κήπων του ιδρύματος Maeght και του μίτου της Αριάδνης, βασιζόμενος στο ενδιαφέρον του Miró και του Sert γι' αυτό το θέμα. Ο Miró είχε το βιβλίο του Christian Ζερβού, *L'Art de la Crête néolithique et minoenne [Η τέχνη της νεολιθικής και μινωικής Κρήτης]* και ο Sert την *Larousse Encyclopaedia of Mythology [Εγκυκλοπαίδεια της Μυθολογίας Larousse]* και άλλα βιβλία σχετικά με την Κρήτη και την αρχαιολογία.»⁵⁸

- **Σχέδιο μνημειακού γλυπτού για το Σικάγο, 1963-1981.** Το 1963, ανατέθηκε στον Miró ένα έργο για το Σικάγο. Στην αρχή σκέφτηκε να φτιάξει δυο κεραμικές τοιχογραφίες και ένα γλυπτό, αλλά ύστερα έκανε μια μακέτα για ένα μνημειακό γλυπτό, με τίτλο *Lune soleil et lune étoile [Σελήνη, ήλιος κι ένα άστρο]*, την οποία δούλεψε το 1965. Υπάρχουν και τρία σχέδια που έχουν σχέση με αυτό το γλυπτό (FPJM-649, 666 και 6667), τα δύο από τα οποία έχουν ημερομηνία του 1966 και το ένα από αυτά φέρει τον τίτλο *Moon, Sun and Star [Σελήνη, Ηλιος και Άστρο]*. Το εγχείρημα για το γλυπτό του Σικάγο εγκαταλείφθηκε τον Φεβρουάριο του 1966, για οικονομικούς λόγους.⁵⁹ Ο Miró προσέφερε το γλυπτό αυτό στη Βαρκελώνη. Τον Μάρτιο του 1968, ο Miró είχε στον νου του σημαντικά σχέδια για την γενετήριά του: μια κεραμική τοιχογραφία για το αεροδρόμιο και το μνημειακό γλυπτό από ορείχαλκο, σκυρόδεμα και πηλό για το πάρκο Θερβάντες, τα οποία θα καλωσόριζαν τους ταξιδιώτες από αέρος και ξηράς. Στο εγχείρημα του μνημειακού γλυπτού είχε και τη βοήθεια του Josep Lluís Sert.⁶⁰ Ούτε αυτό το μνημειακό γλυπτό για

⁵⁶ Jan K. Birksted, *Modernism and the Mediterranean [Ο μοντερνισμός και η Μεσόγειος]*, *The Maeght Foundation*, Άντερσοτ, Ashgate, 2004, σ. 32. Επιστολή του Joan Miró στον Aïme Maeght, 13

Σεπτεμβρίου 1958: «Ηρθε να με δει ο Sert και λίγο αργότερα πήγαμε να περάσουμε μερικές

μέρες στην Ιμπίθα, όπου δουλέψαμε πολύ για το 'Ιδρυμά σας και έχουμε ιδέες που ελπίζω να σας

μετέφερες.»

⁵⁷ Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 14 Οκτωβρίου 1964 (PML: PMGA).

⁵⁸ FPJM- 1409.10b, FPJM- 1410.18, FPJM- 1410.26. Birksted, *op. cit.*, σσ. 37-61.

⁵⁹ Επιστολή του B. E. Bensinger (Skidmore, Owings & Merrill) στον Pierre Matisse, 3 Φεβρουαρίου 1966

⁶⁰ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 18 Μαρτίου 1968 (FLL). Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 19 Μαΐου 1968 (PML: PMGA).

τη Βαρκελώνη υλοποιήθηκε και τελικά, κατέληξε να ανενεργεί στο Σικάγο το 1981. Το γλυπτό του Σικάγο αναμινύει την παράδοση μιας χλιετούς φιγούρας, που θυμίζει την Θεά των Όφρων της Κρήτης, με ένα ελάχιστα συμβατικό κεφάλι - μια ανάποδη μεγάλη αρπάγη - και μια πιρούνα με τέσσερες αιχμές.

Σχέδιο μνημειακού γλυπτού για το Μουσείο Τέχνης της Κομητείας του Λος Άντζελες (1971-1973) και το Central Park (1972-1975). Το 1971, ο Μιρό πρέπει να πήρε την παραγγελία για ένα μνημειακό γλυπτό για το Μουσείο Τέχνης της Κομητείας του Λος Άντζελες.⁶¹ Στις 4 Νοεμβρίου 1971, έφτιαξε ένα προσχέδιο με τον τίτλο *Femme devant la foule* [Γυναίκα μπροστά στο πλήθος] (FPJM-638). Περίπου έναν χρόνο αργότερα, τον Οκτώβριο του 1972, χρωμάτισε την μακέτα, ώστε να φτιάξει ένα πολύχρωμο γλυπτό, εμπνευσμένο, χωρίς αμφιβολία, από τις «*siurells*» [Σ.τ.μ. πλήρινα αναλατιδιά-σφουρίτρες] της Μαγιόρκα.⁶² Αυτή η μακέτα προτάθηκε, μεταξύ άλλων, για ένα μνημειακό γλυπτό που προοριζόταν για το Central Park της Νέας Υόρκης. Αυτό το εγχείρημα είχε αρχίσει να κυφορείται ταυτοχρόνως, το 1972. Τέλος, μεταξύ 1978 και 1979, και το Μουσείο και Κήπος Γλυπτικής Hirshhorn της Ουάσινγκτον εξέτασε την πιθανότητα να ανενεργεί το ίδιο γλυπτό στο κτήριο του. Ωστόσο, δεν ευδοχώθηκε κανένα απ'αυτά τα σχέδια.

πόροι | Προσχέδια

Όλα αυτά τα σχέδια είναι πιθανά σημεία εκκίνησης, τίποτ' άλλο. [...] Τα φυλάω σαν να ήταν πόροι. Μερικοί καρποφορούν, άλλοι όχι!»⁶³

Μιρό

Α προσχέδια που έκανε ο Μιρό ως το 1939, συνήθως ήταν περιγραφικά και λεπτομερή, αλλά ιγνά-σιγά άρχισαν να απλοποιούνται έως ότου, στο τελευταίο στάδιο, έγιναν μια απλή, πολύ χιμητική και ελλειπτική αναφορά. Για τον Μιρό ωστόσο, μια μορφή δεν ήταν ποτέ κάτι αφηρημένο. Συμβόλιζε πάντα κάτι: έναν άνθρωπο, ένα πουλί, ή κάτι άλλο.⁶⁴ Τα σχέδια ο έχουν επιλεγεί γι' αυτή την έκθεση, παρουσιάζουν μερικά από τα επαναλαμβανόμενα θέματα, σχέδια και σύμβολα του Μιρό - τοπίο, γυναίκα, κεφάλι, στερσιμοί, άνθρωπος και ουλί - μαζί με άλλα, λιγότερο συχνά, όπως το *Le Repas des fermiers* [Το γεύμα των αγροτών] και το *Vers l'infini* [Προς το άπειρο]. Ο Μιρό υπηρέτησε το **τοπίο** από την εποχή της μαθητείας του έως την ωριμότητά του. Ο Μιρό τρεφόταν από τη φύση, την εξοχή, τη γη. Πολύ γρήγορα φησε τη γοητεία της Μαγιόρκα και του Μοντρόγκ να τον αποπλανήσουν και η σαγήνη της εξοχής μετέτρεψε το τοπίο σε βασικό θέμα του έργου του. Ο Modest Urgell, που ήταν αθηγητής του στην τοπιογραφία στη σχολή La Lonja μεταξύ 1907 και 1910, συνέβαλε κι αυτός στην διέγερση του ενδιαφέροντος του Μιρό γι' αυτό το είδος. Το πρώτο μπλοκ με σχέδια (1906-1909) και η πρώτη ελαιογραφία (1908) του Μιρό που διασώζονται έχουν για

1 Επιστολή της Damiene de Truchis (Galerie Maeght de Paris) στον Maurice Tuchman (LACMA - Los Angeles County Museum of Art), 22 Σεπτεμβρίου 1971 (LACMA). Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 6 Οκτωβρίου 1971. Επιστολή του Pierre Matisse στον Joan Miró, 6 Οκτωβρίου 1971. Επιστολή του Joan Miró a Pierre Matisse, 12 Οκτωβρίου 1971 (PML: PMGA).

2 Επιστολή του Daniel Lelong στην Patricia Sieminski, 6 Οκτωβρίου 1972. Σε δύο προσχέδια (F.J.M. 3966, 3968) σχετικά με το γλυπτό *Personnage* [Πρόσωπο] του 1972, ο Μιρό έγραψε: «Όπως σφουρίτρες Μαγιόρκα» και «Όπως σφουρίτρες της Μαγιόρκα» αντιστοίχως.

3 Gaëtan Picon. *Carmets catalans* [Καταλανικά σημειωματάρια]. Βαρκελώνη, Polígrafa, 1980, σ. 12.

4 Sweeney (1948), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1987, σ. 207.

πρωταγωνιστή το τοπίο, όπως και μερικά από τα σκίτσα των μπλοκ του 1981. Από το 190 και στο εξής, ο Μιρό αφομοίωσε την οπτική που είχε για το τοπίο ο καθηγητής Urgell, τ ενδιαφέρον του για τα κενά και τα νυχτερινά τοπία,⁶⁵ όπως στο *Paysage* [Τοπίο] του 1971 (FPJM-835b). Η σφραγιδα του Urgell ήταν ανεξίτηλη: «Θυμάμαι κυρίως δύο πίνακες του Urgell με βασικά χαρακτηριστικά τους αμυδρούς, μακρινούς και στενούς ορίζοντες, που χωρίζατον πίνακα σε δύο ίσια μέρη: ο ένας παριστάνει ένα φεγγάρι πάνω από ένα κουλπίρσι και ο άλλος, ένα φεγγάρι στο γέμισμά του, χαμηλά στον ουρανό. Τρεις μορφές που μου έγιναν εμμονή, είναι το σημάδι του Urgell: ο κόκκινος κύκλος, το φεγγάρι και ένα αστέρι.»⁶⁶ Γι' αυτό ο Μιρό απέτιε φόρο τιμής στον *Modest Urgell* του 1979 (FPJM-724). Στη δεκαετία του είκοσι ο Μιρό διαμόρφωσε ουσιαστικά δύο συνθετικά σχήματα: διαστρωματωμένους, χώρους που ατμοσφαιρικά και στερεοσκοπικά περιβάλλοντα. Και τα δύο είχαν συνέχεια, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει στα *Paysage* [Τοπίο I] και *Paysage II* [Τοπίο II]. Αυτή η έκθεση κάνει μια διαδρομή σε τοπία που φιλοτέχνησε μεταξύ 1908 και 1979. Τα τοπία της ώριμης περιόδου του καταμετρών την τάση που προς την απεικονιστική, ογκομετρική και χρωματιστική απλοποίηση. Τα ημερήσια και νυχτερινά τοπία του, έρημα ή έμψυχα, διέπονται από ένα ιδιότυπο κώδικα που επιτρέπει το λιώσιμο και την διαστρωμάτωση του χώρου, ή μάλλον της εξαφάνισή του, την επώασή του και την υγροποίησή του. Το θέμα της **γυναίκας** είναι παρό σε όλο το έργο του Μιρό, από την απεικονιστική παράσταση ως την ποιητική και αιθερική εικόνα. Ο Μιρό έκανε τα πρώτα γυναικεία γυμνά το 1915, με φυσικό μοντέλο. Από το 1924, γυναικεία φιγούρα αρχίζει να γίνεται σχηματική, έως ότου μετατραπεί σε σύμβολο. Από τότε μέσα της δεκαετίας του πενήντα, η αναπαράσταση της γυναικείας παραχωρεί έδαφος σε ένα υπαινιγμό της γυναικείας, μέσω κάποιων εκ των σεξουαλικών της αναφορών - στήθη, αιδοίο - ή άλλων αναγνωρίσιμων στοιχείων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο τίτλος είναι η μοναδική ένδειξη που μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε τη γυναικεία θεματολογία. Η παραγωγή του Μιρό είναι γεμάτη γυμνά, χορεύτριες, προσωπογραφίες, φανταστικές προσωπογραφίες μητρότητα, εραστές, γυναικείες που τις λούζει το νερό, ο ήλιος ή το φεγγάρι, γυναικείες που τις φλερτάρουν τα πουλιά ή τ' άστρα, υβριδικά όντα που συγχέονται με ανθρώπους, άστρα ζωά και φυτά. Ο Μιρό αναπαριστά τη γυναικεία μόνη, όπως στο *Tête de jeune fille* [Κεφαλή νεαρής κοπέλας] (1981), τις γυναικείες αναφορές σε σχέση με το σύμπαν, όπως στο *Femmes devant la lune* [Γυναίκα μπροστά στο φεγγάρι] (1976 και 1979), τη γυναικεία δραστηριότητα στο κοινωνικό πεδίο, όπως στο *Une dame sortant du concert* [Μια κυρία βγαίνοντας από τα συναυλιά] (1976), τις ιδιωτικές της στιγμές, όπως στο *Homme et femme* [Άνδρας και γυναίκα] (1974) και το οικογενειακό περιβάλλον, όπως στο *Homme, femme et enfant dans la nuit* [Άνδρας, γυναίκα και παιδί τη νύχτα III] (1979). Επί πλέον, η γυναικεία είναι η μούσα που εμπνέει γλυπτά, μνημειακά έργα και δημόσια τέχνη. Τα **άστρα** και **οι αστερισμοί** είναι συχνό θέμα της καλλιτεχνικής παραγωγής του Μιρό από τη δεκαετία του είκοσι και μετά. Στα τέσσερα σχέδια του 1975, με τίτλο *Constelaciones* [Αστερισμοί] (FPJM-871, 872, 873, και 879), οι μορφές δεν μοιάζουν με άστρα. Μια σχολαστική ματιά στη σειρά *Constelaciones* [Αστερισμοί] (1949-41) μας επιτρέπει να δούμε ότι στο βάθος αυτής της σειράς υδροκομιογραφιών [γκουάζα] υπάρχει ένα πλήθος από ορθογώνια, τρίγωνα και κύκλους. Τα σχέδια του 1975 απομονώνουν

65 Στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1987, *op. cit.* p. 21. Dupin 1993, *op. cit.*, σ. 452. *Carme*

Escudero και Teresa Montaner, «Cronologia» [«Χρονικό»], στην έκδοση του Ιδρύματος Joan Miró, *Joan Miró: 1893-1993*, Βαρκελώνη, Fundació Joan Miró, 1993, σ. 483.

66 Sweeney (1948), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1987, *op. cit.*, σ. 208.

ο καθ' ένα απ' αυτά τα στοιχεία και τα πλαισιώνουν με ένα ορθογώνιο. Ο Miró έκανε πολλά σχέδια παρόμοια με αυτά. Επί πλέον, είχε φυλάξει ένα απόκομμα εφημερίδας με ένα έργο του ίδιου καλλιτέχνη Γκιμπόν Σενγκάι (1750-1837) με αυτά τα τρία σχήματα (ορθογώνιο, τρίγωνο και κύκλος), τα οποία ο δάσκαλος του Ζεν θεωρούσε τις τρεις στοιχειώδεις μορφές του σύμπαντος. Ο κύκλος αναπαριστά το άπειρο. Το τρίγωνο είναι ο σταθερός και μετρίωτος φυσικός νόμος, από τον οποίον προέρχουν όλες οι μορφές. Το τετράγωνο είναι ο πρώτος σχήμα παράγωγο του τριγώνου, δεδομένου ότι ένα τετράγωνο είναι ένα διπλό τρίγωνο. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του **πουλιού**, σχετίζεται με την έλξη που ένοιωθε Miró για το σύμπαν: «Το πουλί οφείλεται ίσως στο γεγονός ότι εμένα μ' αρέσει πολύ το ιάστημα και το πουλί σε κάνει να σκέφτεσαι το διάστημα. Εγώ το βάζω μπροστά στη νύχτα, το τοποθετώ σε σχέση με το έδαφος. Πρόκειται πάντα για την ίδια θεματολογία, τη δική μου ανατομία.»⁶⁷ Το θέμα του πίνακα *Le Repas des fermiers* [Το γεύμα των αγροτών] συναντάται ' ένα σχέδιο του 1925, που έχει σχέση με μια ομιώνυμη ελαιογραφία σε καμβά, της ίδιας χρονιάς. Ξανασχεδιάστηκε με το θέμα σε μια ελαιογραφία σε χαρτόνι του 1935 και σε πολλά σχέδια. Όλα αυτά τα έργα ακολουθούν το ίδιο συνθετικό σχήμα: ο αγρότης και η γυναίκα του κάθονται στα δεξιά και στα αριστερά μιας χύτρας που αχνίζει.

Έκφραση του αγγού πνεύματος | Μουσική και χοροδράμα

Για τους καμβάδες, *Música* [Μουσική]-*Envasión* [Απόδραση], έβαλα πριν στον τοίχο κάτι άσπρη φαριά, άκουγα μουσική και σχεδίαζα πάνω σ' αυτά τα χαρτιά τις μορφές και τους ρυθμούς που μου ενέπνεε, χρησιμοποιώντας αυτές τις μορφές ως σημεία εκκίνησης.»⁶⁸

Miró, 1940

Τα χρόνια της καλλιτεχνικής του μαθητείας, ο Miró άρχισε να εκτιμά και τη μουσική. Μεταξύ 1912 και 1915, τότε που παρακολούθησε μαθήματα στην Σχολή τέχνης του Francesc de Galí στην Βαρκελώνη,⁶⁹ τα σαββατοβράδια γίνονταν συναυλίες και ποιητικές βραδιές.⁷⁰ Κατά την πρώτη του περίοδο, ο χορός απεικονίζεται με χορευτήριες. Στο στελέχι του στην οδό Μπλομέ των Παρισίων (1921-1926), συνήθιζε ν' ακούει μουσική, αν και όταν δούλευε προτιμούσε τη πιλή.⁷¹ Οι μουσικές προτιμήσεις του Miró κυμαίνονταν από τους κλασσικούς συνθέτες – Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Wagner – ως τη σύγχρονη μουσική – Bartok, Cage, Falla, anel, Satie, Schönberg, Stravinsky, Stockhausen, Varèse – και τη τζαζ.⁷² Από το 1926, ο Miró είχε την ευκαιρία να εμπλακεί σε εγχειρήματα που είχαν άμεση σχέση με τη μουσική, ο χοροδράμα και τις σκηνικές τέχνες. Το 1926, ο Miró και ο Max Ernst συνεργάστηκαν στον

⁷¹ Tailhandier (1974), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995, *op. cit.*, σ. 302.

⁷² Picon, *op. cit.*, σ. 100.

⁷³ Στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1987, *op. cit.*, σ. 22 και Umland 1993, *op. cit.*, σ. 319.

⁷⁴ Στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Raillard, 1977, *op. cit.*, σσ. 18-19.

⁷⁵ Joan Miró. «Souvenir de la rue Blomet» [Αναμνήσεις από την οδό Μπλομέ] (1977), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995, *op. cit.*, σσ. 114-115.

⁷⁶ Georges Raillard. *Conversations con Miró* [Συζητήσεις με τον Miró]. Βαρκελώνη, Εκδόσεις Gedisa, 1993, σσ. 117, 119, 120, 128. Duthuit (1936), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995, *op. cit.*, σ. 163. Lee (1947-1948), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995, *op. cit.*, σ. 224. Georges Charbonnier (1951), «Entretien radiophonique avec Georges Charbonnier» [Ραδιοφωνική

σύζητηση με τον Georges Charbonnier], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell (ed.) 1995, *op. cit.*, σ. 244.

σχεδιασμό των σκηνικών και των κοστούμιών του χοροδράματος *Romeo et Juliette* [Ρωμαιοί και Ιουλιέτα], σε μουσική του Constant Lambert, που παρουσίασαν τα Ρωσικά Μπαλέτα στα Théâtre de Monte-Carlo, στις 4 Μαΐου.⁷³ Την επόμενη χρονιά (1927), ο Miró σχεδίασε με το George Antheil ένα χοροδράμα που ο αμερικανός συνθέτης ονόμασε *Le Jour* [Η μέρα].⁷⁴ Στις 14 Απριλίου 1932, τα Ρωσικά Μπαλέτα έκαναν πρεμιέρα, στο Théâtre de Monte-Carlo⁷⁵, το χοροδράματος *Joux d'enfants* [Παιδικά Παχνίδια], σε μουσική του Georges Bizet. Γι' αυτή τη παράσταση, ο Miró σχεδίασε την αυλαία, τα σκηνικά, τα κοστούμια και τα αντικείμενα. Στα μέσα της δεκαετίας του 30, ο Miró σχεδίασε τα κοστούμια για το *Arléquin* [Αρλεκίνος], ένα χοροδράμα σε μουσική του Schumann και χορογραφία του Joan Magrinya, το οποίο έκανε πρεμιέρα στη Βαρκελώνη στις 5 Απριλίου 1935. Αυτή η έκθεση περιλαμβάνει πέντε αρλεκίνους που έχουν σχέση μ' αυτό το χοροδράμα, ένας από τους οποίους παίζει κάποιο έγχορδο όργανο και θυμίζει Picasso. Κατά την άποψη του Miró, το χοροδράμα ήταν ένα μέσο για να έρθει σε άμεση επαφή με το κοινό, «το πρότυπο της ίδιας της συλλογικής τέχνης». Ο Miró συνεργάστηκε σε άλλο χοροδράμα, το *Ariel*, με τον συνθέτη Robert Gerhard και τον συγγραφέα J. V. Foix. Το *Ariel* (1934) δεν παρουσιάστηκε ποτέ ως χοροδράμα, αλλά μουσική παίχθηκε για πρώτη φορά σε συναυλία το 1936.⁷⁶ Στη δεκαετία του τριάντα, ο Miró και ο Edgard Varèse (1883-1965) συνεργάστηκαν στη διοργάνωση ενός διεθνούς φεστιβάλ της Τετάρτης Διεθνούς Τεχνών στη Βαρκελώνη, όπου επρόκειτο να κάνει πρεμιέρα το *Esraçe* [Διάστημα], μια χορωδιακή συμφωνία πολυμέσων, η *Gesamtkunstwerk* [Έργο Ολική Τέχνη] του Varèse, αλλά ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος ματαίωσε αυτά τα σχέδια.⁷⁷ Στη τέλη της δεκαετίας του τριάντα και αρχές της δεκαετίας του σαράντα, η μουσική απέκτησε πρωταγωνιστικό ρόλο: «Η νύχτα, η μουσική και τ' άστρα άρχισαν να παίζουν σημαντικό ρόλο στην έμπνευση των πινάκων μου.»⁸⁰ Το 1937 προσέθεσε το απόσπασμα μιας παρτιτούρας σ' ένα σχέδιο και δημιούργησε άλλο σχέδιο με την επιγραφή: «Musique» [Μουσική] όρο που είχε εμφανιστεί και στον πίνακα-ποίημα *Musique, Seine, Michel, Bataille et moi* [Μουσική, ο Σηκουάνας, ο Μισέλ, ο Bataille κι εγώ] (1927). Κατά τη διάρκεια της παραμονής στη Νέα Υόρκη το 1947, ο Miró δήλωσε γοητευμένος από το «swings».⁸¹ Το 1934 μάλιστα, ζωγραφική του Miró είχε συγκριθεί με τη μουσική του Ντιούκ Έλινγκτον.⁸² Στη Νέα Υόρκη,

⁷³ Umland 1993, *op. cit.*, σ. 324.

⁷⁴ Ίδρυμα Joan Miró. *Miró en escena* [Ο Miró στη σκηνή]. Βαρκελώνη, Fundació Joan Miró, 1994, σ. 270.

⁷⁵ Rosa Maria Malet. «Joux d'enfants» [Παιδικά Παχνίδια], στην έκδοση του ιδρύματος Joan Miró 1994, *op. cit.*, σ. 77.

⁷⁶ Sebastia Gasch. «Resurrecció dels ballets russos» [«Η ανάσταση των ρωσικών μπαλέτων»], *Mirador* (Βαρκελώνη), 28 Απριλίου 1932.

⁷⁷ Charbonnier (1951), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell 1995, *op. cit.*, σσ. 238-246.

⁷⁸ Joaquim Homs. *Robert Gerhald y su obra* [Ο Robert Gerhald και το έργο του]. Οβιέδο, Universidad de Oviedo [Πανεπιστήμιο του Οβιέδο], 1987 σ. 38.

⁷⁹ Olivia Mattis. «The Physical and the Abstract. Varèse and the New York School» [«Το Φυσικό και το Αφηρημένο. Ο Varèse και η Σχολή της Νέας Υόρκης»], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Steven Johnson, *The New York Schools of Music and Visual Arts* [Οι Σχολές Μουσικής και Οπτικών Τεχνών της Νέας Υόρκης]. Λονδίνο, Routledge, 2002, σ. 59.

⁸⁰ Sweeney (1948), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell (ed.) 1987, *op. cit.*, σ. 209.

⁸¹ Lee (1947-1948), *op. cit.*, στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell 1995, σ. 224.

⁸² André Coeuroy. «La Musique. Cab Calloway» [«Η Μουσική. Cab Calloway»], *Gringoire*, 4 Μαΐου 1934.

Miró ήρθε σε επαφή με τον Varèse.⁸⁵ Εκείνη την περίοδο, ο Miró συνέστησε στον Tristan Tzara να χρησιμοποιήσει μουσικές νότες για να εικονογραφήσει το βιβλίο *L'Antitéte* [Αντικεφαλή]: Από εικαστικής πλευράς, οι μουσικές νότες είναι πολύ όμορφες. Λαμβάνοντας τα όλα αυτά υπ' όψιν στο σύνολό τους, θα μπορούσαμε να υπερβούμε την κοντοφθαλμη ιδέα για την τέχνη στους τόσο περιορισμένους τομείς της – ζωγραφική, μουσική, γλυπτική – ώστε α φτάσουμε στην έκφραση του *αγνού πνεύματος* και σε μία πλήρη συγχώνευση μεταξύ οιστή και εικονογράφου.»⁸⁶ Πιθανώς η επαφή με τον Varèse επανέφερε στην επιφάνεια το «έργο ολικής τέχνης». Κατά την δεκαετία του πενήντα, ο Varèse συνέθεσε τη μουσική για το ντοκυμαντέρ του Thomas Bouchard, *Around and About Miró* [Γύρω και Σχετικά με τον Miró].⁸⁷ Το 1955, ο Varèse συνέθεσε το κομμάτι *La Procession de Verges* [Η Λιτανεία στην ανατό του της Μεγάλης Πέμπτης στην καταλανική πόλη Βέρξες.⁸⁸ Όπως έλεγε ο ίδιος ο Miró, «είχε γνωρίσει με τον Varèse στην Βαρκελώνη και έγιναν στενοί φίλοι: «[...] είναι ένας τύπος, που μ' ενδιαφέρει πολύ. Νομίζω ότι αλληλοδιδασκόμαστε διάφορα. Δεν κάναμε τίποτα μαζί, αλλά μου είπε: *Θέλω το όνομά σας να βρίσκεται κοντά στο δικό μου. Θα βγάλω δυο δίσκους και α ήθελα να σχεδιάσετε τα εξώφυλλα.*»⁸⁷ Οντως, το 1959, ο Miró ζωγράφισε δύο ελαιογραφίες ε καμβά για τα εξώφυλλα των δίσκων: *Hommage à Edgar Varèse I* [Φόρος τιμής στον Edgar Varèse I] και *Hommage à Edgar Varèse II* [Φόρος τιμής στον Edgar Varèse II].

Ο Varèse καθόρισε τη φύση της σύγχρονης μουσικής που, κατά τον **John Cage** (1912-1992), δεν αναδύονταν ούτε από τους τονικούς συσχετισμούς, ούτε από τους μουσικούς θρόγγυους, αλλά από την αποδοχή όλων των ακουστών φαινομένων ως κατάλληλη για την μουσική πρώτη ύλη.⁸⁸ Ο Cage εγκατέλειψε τις σπουδές του και επί ενάμιση χρόνο εριφερόταν στην Ευρώπη. Περί τα 1930, ο Cage έμεινε στη Μανιόρκα γύρω στον μήνα κι εκεί άρχισε να συνθέτει μουσική και να ζωγραφίζει.⁸⁹ Ο Miró, ο Varèse και ο Cage είχαν έναν

κινό παρονομαστή, το ενδιαφέρον τους για τον ντανταϊσμό.⁹⁰ Χάος, τύχη, παραλογισμός, χρονική ταυτοσημία, συγχώνευση ζωής και τέχνης. Όταν ο Cage έφτασε στη Νέα Υόρκη το 1942, το καλλιτεχνικό περιβάλλον το συνθέταν αμερικανοί και εξόριστοι ευρωπαϊκοί καλλιτέχνες, ένα πλαίσιο που ευνοούσε τη γόνιμη ανταλλαγή ιδεών, ακόμα και τομέων Υπάρχουν παραλληλισμοί ανάμεσα στις ανησυχίες του Cage, των καλλιτεχνών της Σχολής της Νέας Υόρκης και του Miró: η έλξη για μη-ευρωπαϊκούς και «πρωτόγονους» πολιτισμούς και για το προϊστορικό παρελθόν, όπως και η σημασία της τύχης και ο αυθορμητισμός της δημιουργικής διαδικασίας.⁹¹ Περί το 1946 ή 1947, ο Cage ενδιαφέρθηκε για την ανατολική φιλοσοφία, ειδικότερα για τον βουδισμό Zen. Άρχισε να συνθέτει βασιζόμενος στο πνεύμα αποδοχής αντί στο πνεύμα ελέγχου.⁹² Τον Απρίλιο του 1948, ο Cage και ο Merz Cunningham συμμετείχαν στα «Θερινά μαθήματα» του Κολλεγίου Black Mountain,⁹³ το οποίο οργάνωσε ένα Φεστιβάλ για τον Satie.⁹⁴ Εκείνο το καλοκαίρι, ο Cage όρισε τη μουσική ως «οτιδήποτε κάνει ο άνθρωπος» κι έτσι διαβεβαίωσε τη συνέχεια της τέχνης στη ζωή. Τη 1952, ο συνθέτης Lou Harrison προσκάλεσε τους Cage και Cunningham να περάσουν στο καλοκαίρι στο Μπλάκ Μάουνταιν. Ο Cage συνέλαβε το *Theatre Piece No. 1* [Θεατρικό Έργο κομμάτι με μία μουσική γραμμή, τα οποία ονόμασε *Haiku* [Χαϊκού]]. Το *Haiku* [Χαϊκού] τούτης της έκθεσης τυπώθηκε την 1^η Σεπτεμβρίου 1952, στο πλαίσιο του εγχειρήματος μουσικής έκδοσης που προώθησε ο Lou Harrison στο Μπλάκ Μάουνταιν.⁹⁵ Εκεί, ο Rauschenberger δούλεψε μια σειρά πινάκων του, τελείως μαύρων ή τελείως άσπρων. Αυτοί οι τελευταίοι ενέπνευσαν τον Cage για το σιωπηλό του κομμάτι 4' 33", το οποίο συνέθεσε λίγο μετά τη αναχώρησή του από το Μπλάκ Μάουνταιν. Μεταξύ 1948 και 1952, η μελέτη του βουδισμού Zen και η ανάγνωση του I Tsing, υπαγόρευσαν στον Cage την εισαγωγή τυχαίων μεθόδων στη σύνθεση της μουσικής του. Τον Δεκέμβριο του 1952, όταν άρχισε να συνθέτει τη σειρά *Music for Piano* [Μουσική για Πιάνο], ο Cage ξεκίνησε παρατηρήντας και σημειώνοντας τα ελάχιστες στέλες του χαρτιού.⁹⁶ Τον χειμώνα του 1957, ο Cage δήλωσε: «Όσο εμπλέκοντα με τη σύνθεση πειραματικής μουσικής βρίσκουν τρόπους και μέσα να αποστασιοποιηθούν από τις δραστηριότητες των ήχων που παράγουν [...] η ερμηνεία ατελείωτο στο χαρτί πάνω στο οποίο γράφεται η σύνθεση, μπορεί να προσφέρει μια μουσική απελευθερωμένη από τη μνήμη και τη φαντασία μας.»⁹⁷ Αυτή η διαδικασία μοιάζει με του Miró την ίδια περίοδο «Ξεκινώ τους πίνακές μου υπό την επίρεια μιας συγκίνησης που αισθάνομαι και η οποία με κάνει να δραπέτευω από την πραγματικότητα. Αιτία αυτής της συγκίνησης μπορεί να είναι μια κλωστήσα που ξεφύγει απ' τον καμβά, μια σταγόνα νερού που πέφτει, τούτ' όσον

90 Richard Kostelanetz. *Conversing with John Cage* [Συζήτηντας με τον John Cage]. Νέα Υόρκη, Routledge, 2003, σσ. 4, 13.

91 David W. Bernstein. «John Cage and the 'Aesthetic of Indifference'» [Ο John Cage και η "Αισθητική της Αδιαφορίας"], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Johnson, *op. cit.*, σσ. 116-119.

92 Kostelanetz *op. cit.*, σ. 13, 17.

93 Katz, *op. cit.*, σσ. 121-124.

94 Peter Dickinson (ed.). *Cage Talk. Dialogues with and about John Cage* [Κουβέντες του Cage. Διάλογοι με ογεταικά με τον Cage]. Ρότεστερ, University of Rochester Press, 2006, σσ. 9-10.

95 Harris *op. cit.*, σ. 181. Katz, *op. cit.*, σσ. 125-128.

96 Harris *op. cit.*, σσ. 204-231. David Nicholls. "Getting Rid of the Glue" [«Απαλλαγή από την κόλλα», στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Johnson *op. cit.*, σ. 42.

97 John Cage. «Experimental Music» [«Πειραματική Μουσική»]. Συνέδριο της Music Teachers National Association [Εθνική Ένωση Δασκάλων Μουσικής]. Σικάγο, 1957.

83 Louise Bourgeois (1994). «Native Talents» [«Φυσικό Ταλέντο»], στο βιβλίο των Marie-Laure Bernadac και Hans-Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997* [Louise Bourgeois. Η Αποδόμηση του Πατέρα. Η αναδόμηση του Πατέρα. Γραπτά και συνεντεύξεις 1923-1997]. Λονδίνο, Violette Editions, 2000, σ. 272. Ο Varèse ευχυστόταν για τη μουσική του ντοκυμαντέρ *Around and About Miró* [Γύρω και Σχετικά με τον Miró].

84 Επιστολή του Joan Miró στον Tristan Tzara, 10 Ιουνίου 1947, στο άρθρο του William Jeffett.

85 «L'Antitéte: The Book as Object in the Collaboration of Tristan Tzara and Joan Miró, 1946-47» [Η Αντικεφαλή: Το βιβλίο ως αντικείμενο στη συνεργασία του Tristan Tzara και του Joan Miró, 1946-47]. *The Burlington Magazine*, τόμος 135, τεύχος 1079 (Φεβρουάριος 1993), σσ. 91-92.

86 Επιστολή του Edgar Varèse στον Joan Miró, 18 Οκτωβρίου 1950: «Ο Bouchard κι εγώ μιλήσαμε για το θέμα Ηχος και Μουσική – Ως σχόλιο θα συνοδεύει την ταινία, η μουσική θα εμφανίζεται μόνο sporadικά: ερημωμένη τέχνη ή διακοσμητικός παρανονας. Εγώ παρατηρώ τη χρήση φολκλорικών αποσπασμάτων: sardanas [Σ.τ.μ. καταλανικοί λαϊκοί χοροί] ψαράδικα τραγούδια της Κόστα Μπράβα, ταμπουρά-φωνές [...] και μουσικές φράσεις και αποσπάσματα έργων των συμπατριωτών μας Albéniz και Granados.»

87 IRCAM-Centre Pompidou [Ινστιτούτο Ερευμών και συντονισμού Ακουστικής/Μουσικής-Κέντρο Pompidou]. Βάση τεκμηρίωσης της σύγχρονης μουσικής [http://brahms.ircam.fr/works/work/12508/].

88 Raillard 1993, *op. cit.*, σ. 120.

89 John Cage. *Silence. Lectures and Writings by John Cage* [Σιωπή]. Διαλέξεις και Γραπτά του John Cage. Μιντλάτουν, Wesleyan University Press, 1961, σ. 84.

90 Joan Retallack. *Musicage. Cage Muses on Words, Art and Music* [Μουσικό Κλουβί. Ο Cage ονειροπολεί με λέξεις]. Μιντλάτουν, Wesleyan University Press, 1996, σ. 85.

ο αποτύπωμα που αφήνει το δάχτυλό μου στην γυαλιστερή επιφάνεια του τραπέζιου.»⁹⁸ τις 3 Νοεμβρίου 1965, ο Miró δέχθηκε ένα τηλεφώνημα από τον Cage στο ξενοδοχείο Gladstone της Νέας Υόρκης, με το οποίο ζήτησε τη δωρεά ενός πίνακα στο Ίδρυμα Χορού Cunningham, ώστε να καταστεί δυνατή η ευρωπαϊκή περιοδεία της ομάδας χορού. Ο Cage πανανδιαιτύπως γραπτώς ένα διπλό αίτημα. Από τη μία πλευρά, ζήτησε από τον Miró να ωρίσει ένα σχέδιο για να χρηματοδοτηθεί το Ίδρυμα για Σύγχρονες Τέχνες Performance. Από την άλλη πλευρά, ζήτησε τη συνεργασία του Miró για την ευρωπαϊκή περιοδεία της ομάδας Χορού Cunningham, η οποία είχε προγραμματιστεί μεταξύ Ιουλίου και Οκτωβρίου 1966, με σκοπό να κινηθεί το ενδιαφέρον του κόσμου για τις παραστάσεις του μπιλάτου στη Βαρκελώνη και στη Μοδρίνη. Ο Cage γνώριζε ότι ο Miró είχε παρακολουθήσει την παράσταση της ομάδας του Cunningham στο Théâtre de l'Est-Parisien το 1964 και ότι είχε ενθουσιαστεί. Επί πλέον, ο Cage γνώριζε ότι ο Miró είχε δηλώσει διατεθειμένος να πουλήσει έναν πίνακα ώστε να καταστεί δυνατόν να δώσει η ομάδα παραστάσεις στην Ισπανία. Ο Cage ξεέφραξε τον θαυμασμό του για τον Miró και τη λύπη του που δεν τον είχε γνωρίσει ακόμη.⁹⁹ Η περιοδεία υλοποιήθηκε χάρη στη γενναιοδωρία του Miró, ο οποίος, επί πλέον, πρότεινε στον Cage να γίνουν παραστάσεις στην Ισπανία, για τις οποίες προσφέρθηκε να σχεδιάσει την αφίσα. Από την τότε αλληλογραφία μεταξύ Cage και Miró, μέσω Dupin, γεννήθηκε η ιδέα να γίνει μια κοινή έκδοση, την οποία θα αναλάμβανε ο Maeght. Ο Cage δέχθηκε την πρόταση να δουλέψει με τον Miró: «Σχετικά με την πρόταση του Miró να συμπεριλάβουμε, μαζί με τους πίνακές του, ένα κείμενο και μία από τις παρτιτούρες μου: είμαι ενθουσιασμένος και λέω ΝΑΙ! Στείλτε μου τώρα περισσότερες λεπτομέρειες κι εγώ θα στείλω ιδέες.» Ο Dupin εξήγησε στον Miró: «Θα του στείλω λοιπόν [στον Cage], τα δοκίμια των χαρακτικών με ξηρή άραξη, μαζί με ένα πρακτικό, στο οποίο θα του εξηγήσω λεπτομερώς τις περιεχόμενες λεπτομέρειες, αλλά και με τον Miró, ο οποίος θα καταλάβει τα χαρακτηριστικά του Miró. Όντως, Cage έλαβε ορισμένα χαρακτηριστικά σε μαύρο του καταλανού καλλιτέχνη. Αφ' εταίρου, ο Cage πρότεινε να συμβάλει με τις Variations VI [Παραλλαγές VI], σε όλα τους τα στάδια ή με ερικές σελίδες από το Concert for Piano and Orchestra [Κονσέρτο για Πιάνο και Ορχήστρα].¹⁰¹ Επί πλέον, η έκδοση θα περιελάμβανε και ένα κείμενο που θα έπρεπε να γράψει ο Cage μετά τη συνάντησή του με τον Miró, η οποία έγινε στις αρχές Αυγούστου του 1966, στο Σεν-ωλ-ντε-Βανς, όπως και χαρακτηριστικά του Miró, τα οποία ο καλλιτέχνης θα φιλοτεχνούσε αφού βάλει τα χερόγραφα του Cage. Ο αμερικανός συνθέτης παρουσίασε στον Miró μερικές ημερίδες σε διαφανή πλαστικά φύλλα, υλικό που επέτρεπε στον Miró να τις τακτοποιήσει, ο οποίος ήθελε να γράψει, ο Cage διάβασε να τις χρησιμοποιήσει στη δουλειά του. Πριν ασχιασε κηπουρός] και άλλα κείμενα για τον Miró, απέφυγε όμως το θέμα της σχέσης του Miró με τη γη. Ο συνθέτης κατέρυγε στις μεθόδους του Ι Tsunγκ κι έτσι αποφάσισε ότι το κείμενό του α είχε οκτώ προτάσεις, με συγκεκριμένον αριθμό λέξεων.¹⁰² Ο Cage εισηγήθηκε να μπουν

⁹⁸ Tailhändler 1959, *op. cit.*, σσ. 4-5.

⁹⁹ Επιστολή του John Cage στον Joan Miró (Ξενοδοχείο Gladstone, Νέα Υόρκη), 4 Νοεμβρίου 1965. John Cage, *A Year from Monday. New Lectures and Writings [Ένας Χρόνος απ' τη Δευτέρα. Νέες Διαλέξεις και Γραπτά]*. Μιννιάπολις, Wesleyan University Press, 1969, σ. 85.

¹⁰⁰ Επιστολή του Jacques Dupin στον Joan Miró, 6 Δεκεμβρίου 1965. Cage 1969, *op. cit.*, σ. 85.

¹⁰¹ Επιστολή του John Cage στον Jacques Dupin, 11 Μαρτίου 1966.

¹⁰² Το 1971, οι εκδόσεις Barral δημοσίευσαν το *China*, σε μετάφραση του Mirko Lauer. Μια σημείωση σε μια σελίδα της αφέντας του Miró, με το όνομα του μεταφραστή, τον τίτλο και τον εκδοτικό οίκο, δείχνει το ενδιαφέρον του γι' αυτό το βιβλίο (F.J.M. 2448).

οι προτάσεις του πάνω από χάρτες τόπων στους οποίους ο Miró είχε ζήσει και εργαστεί και η εισήγησή του έγινε δεκτή. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Καδακές, όπου επισκεπτόταν τον Duchamp, τον Σεπτέμβριο του 1966, ο Cage έγραψε το κείμενο *Miró in the Third Person: 8 Statements [Ο Miró σε Τρίτο Πρόσωπο: 8 Δηλώσεις]*.¹⁰³ Ο Miró, ωστόσο, δήλωσε ότι δεν είχε δουλέψει ποτέ μαζί με τον Cage, αν και ήταν καλοί φίλοι, ότι τα έργα τους είχαν μεγάλη συγγένεια και ότι του άρεσε πολύ η μουσική του.¹⁰⁴ Ο Miró δώρισε έναν πίνακα, όπως και ο Jean-Paul Riopelle, για να χρηματοδοτηθεί το ταξίδι της ομάδας του Cunningham στις 29 Ιουλίου 1966, ο Miró παρακολούθησε στο Σίτζες την παράσταση χορού της ομάδας Merce Cunningham, για την οποία είχε σχεδιάσει την αφίσα και το πρόγραμμα. Στις αρχές Αυγούστου, ο Miró παρακολούθησε την παράσταση στο Ίδρυμα Maeght, στο Σεν-Πωλ-ντε-Βανς.¹⁰⁵

Ο Miró είχε επίσης επαφές με τον γερμανό συνθέτη **Karlheinz Stockhausen** (1928-2007) «Με ενθουσιάζει και ο Stockhausen. Όταν βρισκόταν στο Σεν-Πωλ-ντε-Βανς βλεπόμενα συχνά και μιλούσαμε για πολύ. Μου άρεσε πολύ ο άνθρωπος, είναι πανέξυπνος.» Έβλεπε ομοιότητες μεταξύ καλλιτέχνη και συνθέτη: «Υπάρχουν σαφέστατοι συσχετισμοί ανάμεσα αυτό που κάνει εκείνος κι αυτό που κάνω εγώ.»¹⁰⁶ Ένα σημείωμα του Miró χωρίς ημερομηνία δείχνει ότι στη δημιουργική του διαδικασία, εκμεταλλεύτηκε αυτούς τους συσχετισμούς «από τον Stockhausen: «Son-Boite. Να βάλω σε καβαλέτα 9 καμπαρές των 100, διασκορπισμένους στον χώρο. Να τους καθαρίσω με νέφτι. Ν' αρχίσω να κάνω μαύρα σχήματα, με λύσσα και σε κατάσταση έκτασης, περνώντας και πηδώντας ατάκτως από τον έναν καμπα στον άλλον σαν να είναι όργανα μιας σκόρπιας ορχήστρας, αυτοσχεδιάζοντας και χτυπώντας τους. Να τους ρίξω υγρά χρώματα, αυτοσχέδια, όπως και στο «Paysage animé» [«Εμφυχο τοπίο»]. Να ελέγξω τα μαύρα. Να ελέγξω τα χρώματα. Να σκεφτώμαι τον Stockhausen.»¹⁰⁷ Ο γερμανός συνθέτης πήρε πτυχίο μουσικής παιδαγωγικής στην Σχολή Μουσικής της Κολωνίας το 195 και παρακολούθησε τα Φερινά Διεθνή Μαθήματα Νέας Μουσικής στο Ντάρμστατ. Το 195 πήρε μαθήματα από τον Messiaen στο Παρίσι, όπου γνώρισε τον Pierre Boulez και δούλεψε στο στούντιο συγκεκριμένης μουσικής του Pierre Schaeffer. Την επομένη χρονιά, αφού είχε πλέον επιστρέψει στην Κολωνία, ο Stockhausen πήγε στο Στούντιο Ηλεκτρονικής Μουσικής της Nordwestdeutscher Rundfunk [Ραδιοτηλεόραση της Βορειοδυτικής Γερμανίας]. Προς το τέλος της δεκαετίας του πενήντα, το Ντάρμστατ είχε εξελιχθεί σε σημαντικό επίκεντρο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας με επικεφαλής τον Stockhausen.¹⁰⁸ Τούτη η έκθεση περιλαμβάνει την παρτιτούρα *Nr. 11 Refrain für drei Spieler [Αρ. 11, Επισπός για τρεις Ερμηγυετέ]*, ένα κομμάτι μουσικής δωματίου για τρεις οργανοπαίκτες, που ο Stockhausen συνέθεσε το 195 και αφιέρωσε στον Ernst Brücher.

Η παρτιτούρα του *Refrain* είναι κυκλικού σχήματος και περιλαμβάνει μια επωδό γραμμένη σε έναν διαφανή χάρακα, που μπορεί να περιστραφεί γύρω από τον άξονά του πάνω στη χάρτινη παρτιτούρα. Αυτό το έργο, διάρκειας 12 λεπτών, έχει μια ηχητική υφή ευρεία και ήρεμη, η οποία διακόπτεται 6 φορές από μια σύντομη επωδό. Οι ίδιοι οι μουσικοί επιπλέον

103 Cage 1969, *op. cit.*, σ. 85.

104 Raillard 1993, *op. cit.*, σσ. 117-118.

105 Carolyn Brown. *Chance and Circumstance: Twenty Years With Cage and Cunningham [Ευκαιρία και Συγκυρία. Είκοσι Χρόνια με τον Cage και τον Cunningham]*. Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 2007, σσ. 117-118, 471-472.

106 Raillard 1993, *op. cit.*, σ. 118

107 F.J.M. 2027, Ίδρυμα Joan Miró της Βαρκελώνης.

108 Dickinson (ed.), *op. cit.*, σ. 127.

ο διάστημα στο οποίο θέλουν να ερμηνεύσουν την επωδό και, επομένως, αυτό το διάστημα πορεί να διαφέρεται από εκτέλεση σε εκτέλεση.¹⁰⁹ Η μουσική σημειογραφία του έργου *Refrain für drei Spieler* [Έπωδος για τρεις Ερμηνευτές] του Stockhausen είναι τόσο νεωτεριστική, όσο και εκείνη του *Haiku* [Χαϊκού] του Cage.

Στο Stockhausen άκουσε για πρώτη φορά για τον Cage το 1952, ενώ βρισκόταν στο Παρίσι. Στην αρχή, ο Stockhausen στήριξε τους αμερικανούς συνθέτες της Σχολής της Νέας Ώρης και κατέβαλε προσπάθειες για να τους προσκαλέσουν στο Ντάρμστατ. Το 1972, όμως, ο Stockhausen άσκησε κριτική στον Cage και μάλιστα το 1988 έφτασε να θέσει υπό αμφισβήτηση το αν είναι σκόπιμο να θεωρείται ο Cage μουσικός, συνθέτης.¹¹⁰ Ο Miró, σύμφωνα με όσα γράφει σε μια επιστολή στον Cramer, εκτιμούσε τον Stockhausen: «Παρακολούθησα πρόσφατα τη συναυλία του Stockhausen στο Σεν-Πωλ. Πέραν του υπεργάλου θαυμασμού που τρέφω γι' αυτόν, είμαστε και καλοί φίλοι.»¹¹¹

Οι μουσικοί υπαινιγμοί εμφανίζονται ξανά και ξανά στο έργο του Miró. Η ελαιογραφία *l'arnaval d'Arlequin* [Το καρναβάλι του Αρλεκίνου] (1924-25) περιέχει ένα πεντάγραμμο με νό-τες που παριστάνουν τον ήχο που παράγει μια κίθαρα. Στη σειρά *Constelaciones* [Αστερισμοί] (1940-1941) παρατηρούμε σύμβολα παρόμοια με μουσικά κλειδιά. Συγκεκριμένα, στο *Femme etoiseau* [Γυναίκα και Πουλιά] και στο *Le 13 l'échelle a froilé le firmament* [Στις 13 η σκάλα ακούμπησε ο στερέωμα]. Σε έργα όπως η *Danseuse* [Χορεύτρια] (1969) και η *Femme esragnoie* [Ισπανίδα] (1972), μουσικές νότες επιπλέουν πάνω σ' ένα πεντάγραμμο, χωρίς να αγκιστρώνονται πουθενά. Σε άλλα έργα, οι τίτλοι είναι αυτοί που υποδεικνύουν τη σχέση με τη μουσική, όπως, για παράδειγμα, η *Danseuse en attendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* [Χορεύτρια κούρνιασμα να παίζουν όργανο σε γοτθικό καθεδρικό ναό] (1945). Το 1965, έδωσε σε μια σειρά 5 ελαιογραφιών τον τίτλο *Musique du crépuscule* [Μουσική του λυκαυγούς]. Ο Miró συνεργάστηκε και με τον γάλλο συνθέτη Francis Miraglia στις *Projections* [Προβολές] (1967), η ερμηνεία των οποίων συνέδεε τη μουσική με την προβολή 58 διαφανειών με έργα του καλλιτέχνη, τα τέσσερα από τα οποία είχαν αποσπάσματα από παρτίτουρες.¹¹² Περὶ το 1975, έφτιαξε ένα προαχέδιο για την οφίσσα του **Lucifer** [Εωσφόρος] (FPJM-1036.1), ένα χορόδραμα σε μουσική του αυγυπτιώτη συνθέτη Χαλίμ Ελ-Ντάρμπι,¹¹³ που η Ομάδα Χορού της Martha Graham πρωτοπαρουσίασε στο Θέατρο Ουίς της Νέας Υόρκης, τον Ιούνιο του 1975. Περὶ το 1975, ο Miró προσέθεσε ένα πρόγραμμα παρτίτουρας στη μακέτα για το *Gaudí XVII*. Στη διάρκεια της ζωής του, ο Miró συνέδεσε με έλεγχο σημειώσεις, σχέδια και εικόνες, με την ιδέα να κάνει ένα χορόδραμα. Το σύνολο αυτών των τεκμηρίων χρησίμευσαν στη δημιουργία του *L'Uccello luce* [Το πουλί φως], που έκανε πρεμιέρα στο θέατρο La Fenice της Βενετίας, στις 25 Σεπτεμβρίου 1981. Ο Miró συνεργάστηκε στη ύλληψη αυτού του χορόδραματος με λιμπρέτο του Jacques Dupin και μουσική του Sylvano Ossotti, αλλά δεν ενεπλάκη ευθέως στον σχεδιασμό των σκηνικών και των κοστούμιών.¹¹⁴

¹⁰⁹ IRCAM-Centre Pompidou Ινστιτούτο Ερευνών και συντονισμού Ακουστικής/Μουσικής-Κέντρο Pompidou [http://brahms.ircam.fr/works/work/12146/].

¹¹⁰ Dickinson (ed.). *op. cit.*, σσ. 21, 127-135.

¹¹¹ Επιστολή του Joan Miró στον Gerald Cramer, 15 Αυγούστου 1969, στο βιβλίο του Giroud 2002, *op. cit.*, σσ. 168-169.

¹¹² Jean-Yves Bosseur. *Musique et arts plastiques* [Μουσική και εικαστικές τέχνες]. Κλαμού, Minerve, 2006, σ. 185.

¹¹³ Russell Freedman. *Martha Graham, a Dancer's Life* [Martha Graham, η Ζωή μιας Χορεύτριας]. Νέα Υόρκη, Clarion Books, 1998, σ. 142.

¹¹⁴ Jacques Dupin. «L'Oeil Oiseau» [«Το μάτι πουλί»], στην έκδοση του Ιδρύματος Joan Miró 1994, *op. cit.*, σσ. 204-211.

Ένα μέσο υψηλής έκφρασης | Γραφικό έργο και εικονογραφημένα βιβλία

«Ο Baudelaire έλεγε ότι η χαρακτηριστική είναι η αγνή γραφή του πνεύματος»¹¹⁵

Miró, 1940-194

Κατά τον Miró, οι γραφικές τέχνες, ήταν ένα μέσο απελευθέρωσης, αποκάλυψης, έναν ανώτερο μέσο έκφρασης.¹¹⁶ Οι γραφικοί καλλιτέχνες, τα εξειδικευμένα περιοδικά *Cahiers d'art*, *Minotaure* και *Verve* και οι κριτικοί-τέχνητες συσχέτισαν τον Miró με τον Christian Zerbbo και τον Ευστράτιο Ελευθεριάδη (Tétiade), ήδη από τη δεκαετία του εικοσι. Τα πρώτα βήματα του Miró στις γραφικές τέχνες, τον συνέδεσαν και πάλι με τον Ζερβό και τον Tétiade. Κατά παραγγελία του Ζερβού, ο Miró εικονογράφησε την ποιητική συλλογή *Enfances* [Παιδική χρονιά] του Georges Hugnet, η οποία εκδόθηκε το 1933 από το περιοδικό *Cahiers d'art*.¹¹⁷ Τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου, κατά παραγγελία του Tétiade, ο Miró έκανε το πρώτο του χαρακτηριστικό με την τεχνική της ξηρης χάραξης, με θέμα τον Δάφνι και τη Χλόη, για να στηριχθεί στο περιοδικό *Minotaure*.¹¹⁸ Η Λέσβος, το σκηνικό του έρωτα του Δάφνι και της Χλόης, ήταν ιδιαίτερη πατρίδα του Tétiade.¹¹⁹ Στις αρχές της δεκαετίας του σαράντα, ο Miró σχεδίαζε με σειρά ζωγραφικών έργων και έγραψε: «Όταν κάνω αυτή τη σειρά των καμβάδων με τον Δάφνι και τη Χλόη, να κοιτάξω τα ελληνικά αγγεία.» Την ίδια περίοδο, υπό την επιγραφή «ταξίδια» έγραψε «Ελλάδα, Αιγύπτος».¹²⁰ Τον Δεκέμβριο του 1933, στο τεύχος 3-4 του περιοδικού *Minotaure* δημοσιεύθηκαν 9 σχέδια που εικονογραφούν το άρθρο *Ο θρύλος του Μινωταύρου* κατά τον *Joan Miró*.¹²¹ Το καλοκαίρι του 1935, το τεύχος 7 του περιοδικού *Minotaure* βγήκε με ξύφυλλο σχεδιασμένο από τον Miró, με θέμα τον ίδιο μύθο. Το 1937, ο Ζερβός και Miró ένωσαν τις δυνάμεις τους προς υπεράσπιση της ισπανικής δημοκρατίας. Ο Ζερβός ζήτησε από τον Miró να σχεδιάσει τη μακέτα της οφίσας *Aidez l'Espagne* [Βοηθήστε την Ισπανία] για να συγκεντρωθούν χρήματα για την δημοκρατική κυβέρνηση.¹²² Το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Verve*, που ίδρυσε ο Tétiade το 1937 και εξέδιδε ως το 1960, δημοσίευσε μέσα χρωματη λθογραφία του Miró, με τίτλο *L'Air* [Ο Αέρας].¹²³

Το γραφικό έργο του Miró που περιλαμβάνεται σε τούτη την έκθεση, έγινε από το 1940 και μετά. Το περιοδικό **Derrière le miroir** εκδόθηκε εν όψει της πρώτης ατομικής έκθεσης του Miró στην γκαλερί Maeght (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1948), η οποία σημάδεψε την επιστροφή του στο Παρίσι, ύστερα από μια απουσία επιβεβλημένη από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι χρωματες λθογραφίες του Miró συνοδεύονται από κείμενα των Tzara, Hemingway, Leirna Eluard, Kahnweiler, Llorens Artigas, Joaquim Gomis και Ζερβού, μεταξύ άλλων. Η σειρά **Errière Satie** (περί το 1961), είναι αφιερωμένη στον γάλλο συνθέτη, τον οποίο ο Miró γνώρισε μέσα

¹¹⁵ Picon, *op. cit.*, σ. 140.

¹¹⁶ Dupin 1984, *op. cit.*, σ. 7.

¹¹⁷ Cramer 1989, σσ. 28-29. Επιστολή του Georges Hugnet στον Joan Miró, 7 Ιανουαρίου 1933 (CS). Επιστολή του Joan Miró στον Josep Vicens Foix, 31 Αυγούστου 1933 (FJVF).

¹¹⁸ Dupin 1984, *op. cit.*, σ. 31. Dupin 1993, *op. cit.*, σσ. 407-408.

¹¹⁹ Michel Anthonioz. *L'Album Verve*. Παρίσι: Flammarion, 1987, σ. 11.

¹²⁰ Joan Miró. «Notes de travail, 1941-42» [«Σημειώσεις εργασίας»], στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Margit Rowell, 1995, *op. cit.*, σσ. 215-216.

¹²¹ Carme Escudero. «Theatrum chemicum. Miró i l'art de la transmutació» [«Theatrum chemicum. Ο Miró και η τέχνη της μετάλλαξης»], στην έκδοση του Ιδρύματος Joan Miró 1994, *op. cit.*, σ. 150.

¹²² Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 7 Μαρτίου 1937, στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell, 1995: 158-159.

¹²³ Michel Anthonioz, *op. cit.*, σσ. 22, 25, 36.

του Picasso.¹²⁴ Το 1961, ο εκδότης Louis Broder και ο Marcel Duchamp υπέγραψαν συμβόλαιο. Εκείνη την εποχή τυπώθηκαν ελάχιστα μόνον αντίτυπα, παρά το γεγονός ότι ο Duchamp είχε τοιμάσει μακέτα για το κείμενό του και ο Miró είχε φτιάξει τέσσερα χαρακτηριστικά. Αυτά τα ίδια χαρακτηριστικά προσορίζονται και για την εικονογράφηση του βιβλίου του Erik Satie, *Poèmes et chansons [Ποιήματα και τραγούδια]*, που δεν εκδόθηκε ποτέ. Τελικά, η ιδέα αναβίωσε το 2000 με τον τίτλο *Demande d'emploi [Ζήτηση εργασίας]*, όταν πια και ο Duchamp και ο Miró είχαν πια πεθάνει. Μια μορφή με τριγωνικό κεφάλι κάτω από τον γάτο του δοκιμίου εκτύπωσης ρ. 4 της σειράς *Erik Satie*, θυμίζει τον Υμπύ, όπως τον σχεδίασε ο Alfred Jarry στο κάλυμμα που ο εξωφύλλου του βιβλίου *Ubu Roi [Υμπύ Τύραννος]*. Το ενδιαφέρον του Miró για τον Jarry φρονολογείται τουλάχιστον από τις αρχές της δεκαετίας του εικοσι. Το 1948, ο Miró δήλωσε: Την εποχή που ζωγράφιζα τον πίνακα *La Ferme [La masia – Το αγροτόσπιτο]*, την πρώτη μου φρονιά στο Παρίσι, είχα το ατελιέ του Gauguin. Ο Masson βρισκόταν στο διπλανό ατελιέ [...] υιοποίησε που μου σύστησε ο Masson μ'ενδιέφεραν περισσότερο από τους ζωγράφους που γνώρισα στο Παρίσι. Με ενθουσίαζαν οι νέες ιδέες που έφερναν και ιδιαίτερος η ποίηση που υψήρτουσαν. Χόρταινα απ' αυτήν όλη τη νύχτα, κυρίως ποίηση κατά παράδοση του *Surmále [Περρασενικό]* του Jarry...»¹²⁵

Ο Alfred Jarry (1873–1907) έγραψε τα πρώτα του κείμενα σε εφηβική ηλικία. Τον σύνυνο του 1896 δημοσίευσε το *Ubu Roi [Υμπύ Τύραννος]*. Το έργο παρουσιάστηκε στις 10 εκεμβρίου του ίδιου έτους από τον θίασο Théâtre de l'Œuvre στην Αίθουσα του Nouveauté-héâtre των Παρισίων και προκάλεσε μεγάλο σκάνδαλο.¹²⁶ Ο γελοίος χαρακτήρας του Υμπύ σφίχτηκε τον Miró. Ο καλλιτέχνης φύλαξε μια έκδοση του 1921 του βιβλίου *Ubu Roi [Υμπύ Τύραννος]* του Jarry, καθώς και σχέδια και σημειώσεις για τον Υμπύ.¹²⁷ Αυτό το έργο του Jarry αρουσιάστηκε και πάλι τον Ιανουάριο του 1898 στο Théâtre des Pantins [Κουκλοθέατρο], με μαριονέτες του καλλιτέχνη Pierre Bonnard. Με αφορμή αυτή την παράσταση, ο Jarry κανε κάποιες λιθογραφίες για τα εξωφύλλα των τριών από τα εννέα λευκώματα του répertoire [Δραματολόγιο] des Pantins, σε μουσική του Claude Terrasse: *Ouverture d'Ubu Roi [Εισαγωγή του Τυράννου Υμπύ]*, *Marche des Polonais [Το Εμβατήριο των Πολωνών]* και *La chanson du Décervelage [Το τραγούδι της Πλύσης Εγκεφάλου]*.¹²⁸ Ο Miró σχεδίασε, ή μάλλον εντέγραψε, τις τρεις φινιούρες που επινόησε ο Jarry για το εξωφύλλο του *La Chanson du Décervelage [Το τραγούδι της Πλύσης Εγκεφάλου]* για ένα πιθανό χορόδραμα (1933-1935). Όσα γράφει ο Miró πάνω στο σχέδιο δεν αφήνουν αμφιβολίες σχετικά με τα πρότυπα του: *Ubu roi [Υμπύ Τύραννος]*, *La chanson du Décervelage [Το τραγούδι της Πλύσης Εγκεφάλου]* [αυτολεξεί].¹²⁹

¹²⁴ Raillard 1993, *op. cit.*, σσ. 127-128.

¹²⁵ Sweeney (1948), στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Rowell (ed.) 1987, *op. cit.*, σ. 208.

¹²⁶ Alfred Jarry, *The Ubu Plays [Τα έργα για τον Ubu]*. Νέα Υόρκη, The Grove Press, 1994, σσ. 8, 12, 20.

¹²⁷ Rosa Maria Malet, «Préface» [«Εισαγωγή»], στο βιβλίο του Patrick Cramer, *Joan Miró. Catalogue raisonné des livres illustrés [Joan Miró. Κριτικός κατάλογος των εικονογραφημένων βιβλίων]*. Γενεύη, Patrick Cramer Éditeur, 1989, σ. 13.

¹²⁸ Oktav Votka, «Indicule d'une iconographie d'Ubu» [«Καταλογίδιο εικονογραφίας του Υμπύ»], *Cahiers du Collège de Pataphysique*, 1951. Jarry 1994, *op.cit.*, σσ. 8, 12.

¹²⁹ Σχέδιο ανήκον στο Ίδρυμα Joan Miró (F.J.M. 1072b), στην έκδοση του ιδρύματος Joan Miró 1988, *op. cit.*, σ. 177.



Albert Symboliste, "Le Théâtre. Ubu Enchainé et l'Objet Aimé d'Alfred Jarry" [«Το Θέατρο. Υμπύ Δεσμώτης και το Αντικείμενο του Ποθού του Alfred Jarry»], *Le Courrier Graphique*, Οκτώβριος 1937.

Pierre Mabile, Paul Eluard και Sylvain Itkine, εικονογραφημένα από τους Picasso, Raeter Tanguy, Marcel Jean, Man Ray και Miró. Ο καταλανός καλλιτέχνης έφτιαξε μια γκροτέσ προσωπογραφία με τίτλο *Portrait de la Mère Ubu [Προσωπογραφία της Μητράς Υμπύ]*. Κατά την περίοδο μεταξύ 1955 και 1970, ο Miró φιλοτέχνησε μια σειρά σχεδίων σχετικών με το Υμπύ, μερικά απ' τα οποία πάνω στο αντίτυπο του βιβλίου *Ubu roi [Υμπύ Τύραννος]* του Jarry των εκδόσεων E. Fasquelle (Παρίσι, 1921).¹³² Το Ίδρυμα Pilar i Joan Miró έχει στην κατοχή του άλλο αντίτυπο του *Ubu Rey [Υμπύ Τύραννος]* του Alfred Jarry, από την προσωπική βιβλιοθήκη του Miró, όπως και σημειώσεις και άλλα έγγραφα σχετικά με τον Jarry. Αυτό το αντίτυπο του *Ubu Rey [Υμπύ Τύραννος]*, που εκδόθηκε το 1957 στο Μπουένος Άιρες από τις εκδόσεις Minotauro, φέρει μια αφιέρωση του ελβετού εκδότη François Lachenal, με ημερομηνία 2 Φεβρουαρίου 1960.¹³³ Τόσο ο Miró όσο και ο Lachenal ανήκαν στο Collège de Pataphysique [Κολλέγιον Παταφυσικής], που ιδρύθηκε το 1948.¹³⁴ Η γοητεία που ασκούσε στον Miró

¹³⁰ Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste [Ιστορία της σουρεαλιστικής ζωγραφικής]*. Παρίσι, Editions du Sécuil, 1959, σ. 289.

¹³¹ Albert Symboliste, «Le Théâtre. Ubu Enchainé et l'Objet Aimé d'Alfred Jarry» «Το Θέατρο. Υμπύ δεσμώτης και το Αντικείμενο του Ποθού του Alfred Jarry»], *Le Courrier Graphique*, Οκτώβριος 1937. ¹³² Ίδρυμα Joan Miró 1988, *op. cit.*, σσ. 292-294.

¹³³ Αφιέρωση: «Στον Joan Miró. Εις ανάμνησιν μιας μέρας στην Πάμα για την οποία ευγνωμονώ, 21 Φεβρουαρίου 1960. François Lachenal»

¹³⁴ Η αρχή της Παταφυσικής οφείλεται στον Jarry. Στη δεκαετία του 50, οι ιδρυτές του Κολλέγιου προσέθεσαν νέα μέλη, όπως ο Ernst και ο Ionesco το 1951, ο Miró και ο Duchamp το 1952. Ruy Launoir, «Patafísica, la Ciencia de las Soluciones Imaginarias. Historia del Colegio de Patafísica» [«Παταφυσική, η επιστήμη των Φανταστικών Λύσεων. Ιστορία του Κολλέγιου Παταφυσικής»], στο περιοδικό *Artefacto/3 – 1999 – [www.revista-artefacto.com.ar]*.

μπύ, στάθηκε η αιτία για τέσσερα εικονογραφημένα βιβλία - *Ubu Roi* [Υμπύ Τύραννος] και *Suites pour Ubu Roi* [Τυράννον Υμπύ Σουίται] (1966), **Ubu aux Baléares** [Υμπύ εν Βαλεαρίδαις] (1971) και *L'Enfance d'Ubu* [Υμπύ παις - Η παιδική ηλικία του Υμπύ] (1975) - τα οποία εξέδωσε Τέριαντ. Το *Ubu aux Baléares* [Υμπύ εν Βαλεαρίδαις] είχε αρχίσει να κυκλοφορεί από τον ανωνυμισμό του 1964, όταν ο Μιρό έγραψε στον Τέριαντ για να του πει πως περίμενε να τον συναντήσει κατά το επόμενο ταξίδι του στο Παρίσι: «[...] είναι αναγκαίο να συζητήσουμε για τον "Υμπύ", συμπεριλαμβανομένου του υλικού που θα έχω μαζί μου για το "*Ubu aux Baléares*" [Υμπύ εν Βαλεαρίδαις]».¹³⁵ Στις 29 Απριλίου 1966, εκδόθηκε το βιβλίο *Ubu Roi* [Υμπύ Τύραννος] με εικονογραφήσεις του Μιρό, βάσει του ομώνυμου βιβλίου του Alfred Jarry. Αποτελούνταν από 13 έγχρωμες λιθογραφίες. Την ίδια χρονιά, εκδόθηκε το *Suites pour Ubu Roi* [Τυράννον Υμπύ Σουίται], που αποτελούνταν επίσης από 13 έγχρωμες λιθογραφίες. Πери 1970, ο Μιρό σχεδίασε εικονογραφίες για το βιβλίο *Ubu Roi* [Υμπύ Τύραννος], το οποίο εδελαικώς δεν εκδόθηκε. Αυτά τα σχέδια χρησίμευσαν ως σημείο αναφοράς στον Θίασο La laca για να ζωντανέψει τους χαρακτηρισμούς του έργου *Mori el Merma* [Θάνατος στον Μέρμα].¹³⁶ τις 8 Νοεμβρίου 1971, εκδόθηκε το *Ubu aux Baléares* [Υμπύ εν Βαλεαρίδαις], με κείμενα του Μιρό που συνοδεύονταν από 24 έγχρωμες λιθογραφίες και μία ασπρόμαυρη στο κουτί. Από τον Νοέμβριο του 1936, ο Μιρό είχε γράψει ποιητικά κείμενα, πεζά ή σε στοιχούς, το ποιητικό φως των οποίων συμφωνούσε με τη σουρεαλιστική ποίηση, ενώ οι εδατολογικές εικόνες συνδέονταν με τον Jarry. Το βιβλίο με ποιήματα που είχε στον νου του ο Μιρό δεν είδε ποτέ το φως, αλλά η πλειοψηφία αυτών των ποιημάτων δημοσιεύθηκε στο *Ubu aux Baléares* [Υμπύ εν Βαλεαρίδαις] και μερικά στο **Le Lézard aux plumes d'or** [Η σαύρα με τα χρυσά πούπουλα].¹³⁷ τον Νοέμβριο του 1971, εκδόθηκε η συλλεκτική έκδοση για βιβλιοφίλους του *Le Lézard aux plumes d'or* [Η σαύρα με τα χρυσά πούπουλα], με κείμενα του Μιρό εικονογραφημένα με 15 έγχρωμες λιθογραφίες. Χρόνια αργότερα, ορισμένες από τις εκτυλώσεις αυτής της σειράς κέντησαν κάποιους τάπητες που ύφανε ο Josep Royo. Ταυτοχρόνως, το 1971, ο Μιρό κέντηζε να κάνει δύο έργα για τον Τέριαντ, ένα κεραμικό που ονόμασε Υμπύ και μερικές αλογραφίες για την «Βίλλα Νατάσα», το σπίτι του ελληνικής καταγωγής εκδότη.¹³⁸ Ο νους του Μιρό γεννούσε νέες ιδέες σχετικά με το θέμα του Υμπύ. Στις 16 Δεκεμβρίου 1973 ο Μιρό έγραψε από την Πάλμα στον Τέριαντ γύρω από μια νέα σειρά αφιερωμένη στον Υμπύ: «Δεν ξέρω αν ο Dupin σου είπε ότι βρήκε εδώ μια ωραία σειρά από μακέτες για τον Υμπύ. [...] Εκτός αυτού, έχω πολλά ωραία σύνολα και αρχικές ιδέες, σε κομματάκια από εφημερίδες και αρτάκια. Είναι πολύ ωραίο σύνολο και είμαι ευχαριστημένος που το ανέκτησα. [...] Θεωρείς ως θα μπορούσαμε να κάνουμε ένα πολύ ωραίο βιβλίο, επίσης προς τιμήν του Père Ubu (Υμπύ Πατήρ), αφού ανασκοπήσουμε όλα αυτά τα σχέδια και τις μακέτες, που θα μπορούσα εαμπλουτίσω με ένα εξώφυλλο και μια λιθογραφία ως προμετωπίδα».¹³⁹ Ο Μιρό αναφερόταν ίγνηρα στα έργα της σειράς *L'Épifance d'Ubu* [Υμπύ παις - Η παιδική ηλικία του Υμπύ], που ημοσιεύθηκε στις 15 Δεκεμβρίου 1975. Ένώ ο Φράνκο είχε πια πεθάνει, ο Μιρό δήλωσε τον ήλιο του 1977: «Τώρα όλοι βλέπουν καθαρά ότι αυτά που φαντάστηκε ο Alfred Jarry ήταν

335 Επιστολή του Joan Miró στον Tériade, 9 Ιανουαρίου 1964 (Musée départementale Matisse [Διαμερισματικό Μουσείο Matisse]).

36 Rosa Maria Malet. «1957-1980. En el taller de Sert» [«1957-1980. Στο εργαστήριο Sert»], στην έκδοση του ιδρύματος Joan Miró 1988, *op. cit.*, σσ. 260-261.

37 Rowell 1987, *op. cit.*, σσ. 135-137.

38 Επιστολή του Joan Miró στον Tériade, με ημερομηνίες 5 Σεπτεμβρίου 1971 και 3 Δεκεμβρίου 1972 (MdmM).

39 Επιστολή του Joan Miró στον Tériade, 16 Δεκεμβρίου 1973 (MdmM).

η πραγματικότητα του Φράνκο και της συμμορίας του. Γι' αυτό με αιχμαλώτισε έτσι ο Υμπύ στα χρόνια του φρανκισμού, γι' αυτό τον σχεδίαζα συχνά.»¹⁴⁰ Ο Μιρό συνεργάστηκε, τέλος, με τον Θίασο La Claca για τις μαριονέτες του έργου *Mori el Merma* [Θάνατος στον Μέρμα] - είναι εμπνευσμένο από τον Υμπύ του Jarry - το οποίο έκανε πρεμιέρα στο Teatre Principal τη Πάλμα, στις 7 Μαρτίου 1978.

Η **σειρά Gaudí** (1979) αποτίζει φόρο τιμής στον καταλανό μοντερνιστή αρχιτέκτονα Antoni Gaudí, τον οποίον ο Μιρό γνώρισε όταν ήταν έφηβος, τότε που παρακολουθούσε μαθήματα σχεδίου στον Cercle de Sant Lluc [Κύκλος του Αγίου Λουκά]. Η σειρά αποτελείται από 21 εκτυλώσεις, που έγιναν βάσει προκαταρκτικών μακετών ή προτύπων. Έχουν γίνει με τις τεχνικές: μολύβι, κρητιδογραφία (παστέλ), μελάνι, υδροκομμιογραφία (γκουάς) και κολλάζ. Η πολυχρωμία - κυανούν, κόκκινο, κίτρινο και πράσινο - έρχεται σε αντίθεση με τη σοβαρότητα του μαύρου και, συχνά, σχηματίζει μια ακανόνιστη σκακιέρα σαν αυτών των «trencadís», που ο χρησιμοποίησε ο Gaudí ως επένδυση σε αρχιτεκτονικά στοιχεία. Η σειρά **Els gossos** [Τα σκυλιά] (1979) αποτελείται από 9 εκτυλώσεις που έγιναν βάσει μακετών που συνδυάζουν σχέδιο και κολλάζ πάνω σε φόντο τυπωμένο προηγουμένως. Ενώ οι πλάκες, που ήταν σχεδιασμένες με την τεχνική της τονικής οξυγραφίας με ζαχραντί στέγνωναν στην ύπαιθρο, πλησίασαν κάποια σκυλιά για να τις γλύψουν και άφησαν ίχνη της πατούσας τους σε ορισμένες από τις μήτρες. Τα ίχνη των σκύλων ενσωματώθηκαν στα έργα και αποθανάτιστηκαν στις εκτυλώσεις. Ο Μιρό εκφραζόταν συχνά δια σειράς ή εικονογραφημένων βιβλίων, αλλά τύπωσε και πολλά ανεξάρτητα έργα, όπως το **Marchande de couleurs** [Η χρωματοπώλισσα] του 1981.

Μια κοινή πορεία | Joan Miró και Josep Lluís Sert

«Πάντα πίστευα στη δυνατότητα συνεργασίας μεταξύ ζωγράφου, αρχιτέκτονα και γλύπτη. Ίσως επειδή είμαι από μεσογειακή χώρα, όπου αυτά τα πράγματα τα βλέπουμε πάντα ως σύνολο, δεν μπόρεσα ποτέ να τα ξεχωρίσω.»¹⁴¹

Sert, 194

Επί χρόνια, ο Μιρό ονειρευόταν να έχει το δικό του εργαστήριο. Κι αυτό το όνειρο άρχισε να του υλοποιεί το 1954 ο φίλος του, ο καταλανός αρχιτέκτων Josep Lluís Sert. Ο Μιρό και ο Sert γνωρίστηκαν το 1932¹⁴² κι από τότε άρχισαν ν' αναπτύσσουν γόνιμες και διαρκείς προσωπικές και επαγγελματικές σχέσεις, με βάση τα κοινά τους ενδιαφέροντα και, κυρίως, τη θέλησή τους να ενοποιήσουν την τέχνη και την αρχιτεκτονική.

Ο Sert διακρίθηκε ως αρχιτέκτων και πολυεθνικός. Φαντάστηκε μια αρχιτεκτονική με μεσογειακές ρίζες, συνδεδεμένη με την τέχνη. Αφού πήρε το πτυχίο της αρχιτεκτονικής το 1929, εργάστηκε επί έναν χρόνο με τον Le Corbusier. Η επαγγελματική πορεία του Sert συνδέθηκε με την GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània [Ομάδα Καταλανών Αρχιτεκτόνων και Τεχνικών για τη Πρόοδο της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής]), όπως και με το CIAM (Congrès International

140 Raillard 1993, *op. cit.*, σ. 237.

141 Josep Lluís Sert (29 Ιουλίου 1949) από το βιβλίο του Giedion 1958, *op. cit.*, σσ. 80-81.

142 Umland 1993, *op. cit.*, σ. 329.

'Architecture Moderne [Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής].¹⁴³ Κατά τον Giedion, ο 4^{ος} CIAM των Αθηνών (Σ.τ.μ. 1933), υπήρξε το μεγαλύτερο, το πιο ενδιαφέρον και το πιο νόμιμο: «Παρ' ότι δεν συμμετείχαν όλοι στις συζητήσεις, η παρουσία μουσικών, ποιητών, συγγραφέων και ζωγράφων συνέβαλε στο να διατηρηθεί ανοιχτό το πνεύμα οικειών των συζητήσεων και να μην εξειδικευθεί».¹⁴⁴ Το 4^ο Συνέδριο επρόκειτο να γίνει στη Μόσχα, αλλά Αμερικανικά έγινε στην Αθήνα, στο πλοίο Πατρύς ΙΙ.¹⁴⁵ Οι σύνεδροι Le Corbusier, Ζερβός και Sert με το πλοίο Πατρύς ΙΙ ταξίδεψαν επίσης, μεταξύ άλλων, οι Léger, Moholy-Nagy και ο ποιητής Gaston Bonheur.¹⁴⁶ Παρέμειναν στην Ελλάδα από τις 2 ως τις 10 Αυγούστου.¹⁴⁷ Στην Αθήνα, οι συζητήσεις έγιναν στον περίβολο του Πανεπιστημίου. Όταν επιβιβάστηκαν και πάλι στο πλοίο Πατρύς ΙΙ, διατύπωσαν τις απόψεις περί τον σχεδιασμό της πόλης, τις οποίες περιέλαβαν στην «Χάρτα των Αθηνών».¹⁴⁸ Στα τέλη του 1933, ο Ζερβός αφιέρωσε ένα ειδικό τεύχος του Cahiers d'art στην ελληνική τέχνη, στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος για την Ελλάδα, που είχε ανανεωθεί από τα τέλη της δεκαετίας του εικοσι, αλλά εντάθηκε με αφορμή το 4^ο CIAM των Αθηνών.¹⁴⁹ Ο ταξίδι στην Ελλάδα επέτρεψε στους καταλανούς αρχιτέκτονες να παρατηρήσουν την μοιότητα της αρχιτεκτονικής των ελληνικών νησιών και αυτή της Ιμπίθα, όπως και την επίδραση αυτής της αρχιτεκτονικής στο έργο του Le Corbusier και άλλων αρχιτεκτόνων της εποχής. Από το 4^ο CIAM, η μεσογειακή αρχιτεκτονική κέρδισε οπαδούς και απέκτησε τη μολλοδοξία να είναι αυτή που θα εισηγηθεί τις μοντέρνες αρχιτεκτονικές μορφές.¹⁵⁰

Ο Miró και ο Sert συνεργάστηκαν στο ειδικό τεύχος του Δεκεμβρίου 1934 του περιοδικού *D'Ací i d'Allà*, που ο Miró προετοιμάζε από τον Αύγουστο. Αυτή η ειδική έκδοση υλοποιήθηκε από τη διεύθυνση του Sert και του Joan Prats, οι οποίοι εκπροσωπούσαν την GATCPAC ο πρώτος και τους ADLAN (Amics de l'Art Nou [Φίλοι της Νέας Τέχνης]) ο δεύτερος. Το εριοδικό ξεκινούσε με ένα εξώφυλλο του Miró και περιείχε κείμενα του Ζερβού και του

Sert, μεταξύ άλλων.¹⁵¹ Το κείμενο του Ζερβού «La nostra generació» [«Η γενιά μας»] ήταν αφιερωμένο στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Το κείμενο του Sert «Cap a una arquitectura moderna. Arquitectura sense "estil" i sense "arquitecte"» [Προς μια μοντέρνα αρχιτεκτονική χωρίς «στυλ» και χωρίς «αρχιτέκτονα»], εξέταξε τη λαϊκή αρχιτεκτονική «Σε όλες τις χώρες υπάρχει μια αρχιτεκτονική όλων των εποχών, που γεννιέται ονομάζεται λαϊκή [...] Αυτή η λαϊκή αρχιτεκτονική έχει εξαλείψει κάθε διακοσμητικό στοιχείο και όλα της το ενδιαφέρον αντλείται από τον συνδυασμό απλών και καθάρων μορφών, [...] από μια ανθρώπινη και σωστή αναλογία [...]. Αυτές οι αρχιτεκτονικές, που προέκυψαν δίχως συνταγές και ακαδημαϊκούς τύπους, είναι απολύτως μοντέρνες. Συναντώνται διασκορπισμένες από το ένα ως το άλλο άκρο της Μεσογείου, από τα νησιά του Ιονίου Πελάγους ως τα Βαλεαρίδες, από τη Μυκονο και τη Σκίο (sic) ως τη Μενόρα και την Ιμπίθα.»¹⁵² Αυτό το θέμα επανεμφανίστηκε στο τεύχος 18 του περιοδικού A.C. (1935), σε ένα κείμενο με τον τίτλο «Σε μεσογειακές ρίζες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής»: «Οι οικοδομές των μεσογειακών χωρών παρουσιάζουν, σε όλες τις εποχές, κοινά σε όλες χαρακτηριστικά γενικού τύπου. [...] μεγαλύτερη προτίμηση για τις καθарές μορφές και τους καθαρά έντονους όγκους, [...] Το ίδιο πνευματικό διέπει τις οικοδομές της Ιμπίθα, των Μενάρων, της Μυκόνου και της Ίου.»¹⁵³

Το 1936, ο Miró και ο Sert δούλεψαν μαζί στο Primer Saló d'Artistes Decoradors [Α' Σαλόνι Καλλιτεχνών Διακοσμητικής] της Βαρκελώνης, που εγκαινιάστηκε την 21^η Μαΐου. Ο Miró συνεργάστηκε με την GATCPAC στη διακόσμηση ενός δωματίου και ενός εξώστη, σε σχέδια των Sert, Josep Torres Clavé και Antoni Bonet.¹⁵⁴ Ο Miró κρέμασε στον τοίχο μια ελαιογραφία σε όρθιο ισοκυρόδεμα του 1935, την οποία, χρόνια αργότερα, εξέλαβε ως σημείο εκκίνησης για τη διακόσμηση της έδρας των Ηνωμένων Εθνών (1952-1953), που δεν υλοποιήθηκε ποτέ.¹⁵⁵ Έναν χρόνο αργότερα, το 1937, ο Miró και ο Sert ένωσαν και πάλι τις δυνάμεις τους στο Περίπτερο της Ισπανικής Δημοκρατίας στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων, το οποίο είχαν σχεδιάσει ο Sert και ο Luis Lacasa. Εν μέσω του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου, η Δημοκρατία έστηρε ένα περίπτερο που προέβαλλε τα επιτεύγματα της κυβέρνησής της, τον πολιτισμό και την τέχνη της χώρας και ταυτόχρονα προειδοποιούσε για τον κίνδυνο μιας νίκης του φασισμού στην Ισπανία. Στις 27 Φεβρουαρίου μπήκε ο Θεμέλιος λίθος του περιπτερού. Η έλλειψη χρόνου επέβαλε τη χρήση προκατασκευασμένων στοιχείων. Το κτήριο είχε τρεις ορόφους: ένα ανωχτό ισόγειο που επεκτεινόταν σε έναν προσαυτικό χώρο και δύο ορθογώνιους ορόφους. Ο μεταλλικός σκελετός ήταν βαμμένος με άσπρο και κόκκινο χρώμα. Οι τοίχοι ήταν από γυαλί ή ινοκυρόδεμα, αυλακωτό στην εξωτερική πλευρά και μασονιζομένο

151 Christian Derouet. «Miró à Zervos, une correspondance promotionnelle» [«Miró προς Ζερβό, μια διαφημιστική αλληλογραφία»], στην έκδοση του Musée Zervos, *op. cit.*, σ. 109.

152 José Luis Sert. «Cap a una arquitectura moderna. Arquitectura sense "estil" i sense "arquitecte"» [Προς μια μοντέρνα αρχιτεκτονική. Αρχιτεκτονική δίχως "στυλ" και δίχως "αρχιτέκτονα"], στο περιοδικό *D'Ací i d'Allà*, Δεκέμβριος 1934. Ο Sert αναφέρεται πιθανώς στο ελληνικό νησί της Σκίρου.

153 «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna» [«Μεσογειακές ρίζες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής»], στο A.C. 18, δεύτερο τρίμηνο του 1935, σ. 31.

154 Jordi Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona [Τα πρωτοποριακά κινήματα στη Βαρκελώνη]*. Βαρκελώνη, Ediciones del Cotal, 1983, σσ. 223-224.

155 Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 10 Νοεμβρίου 1953 (PML: PMGA).

143 Sigfried Giedion. «Introduction» [«Εισαγωγή»], στο βιβλίο του Knud Bastlund. *José Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design [José Luis Sert. Αρχιτεκτονική, Χωροταξία, Αστικός σχεδιασμός]*. Ζυρίχη, Les Éditions d'Architecture, 1967, σ. 7

144 Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. [Χώρος, Χρόνος και Αρχιτεκτονική. Η Ανάπτυξη μιας Νέας Παράδοσης]. Κέμπριτζ, Harvard University Press, 2002, σ. 699.

Siegfried Giedion. «Introduction» [«Εισαγωγή»], στο βιβλίο του Josep Lluís Sert. *Poden sobreviure les nostres ciutats? Un ABC dels problemes urbans, analisi i solucions*. [Μπορούν να επιβιώσουν οι πόλεις μας; Το αλφάβητο των αστικών προβλημάτων, ανάλυση και λύσεις.] Βαρκελώνη, Generalitat de Catalunya, 1983, σ. XII).

145 Josep M. Rovira. «Sert y Giedion» [«Sert και Giedion»], στο περιοδικό DC. *Revista de crítica arquitectónica*, τεύχος 13-14, 2005, σ. 142.

146 Paola Di Biagi. *Los CIAM de camino a Atenas: espacio habitable y ciudad funcional [Τα CIAM καθ' οδόν προς την Αθήνα: Κατοικήσιμος χώρος και λειτουργική πόλη]*. [http://www.planum.net/archive/documents/dibiagi-ci-am-art-spagn.pdf].

147 Christian Derouet. «Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres» [«Προσωπογραφία του Ζερβού από τον ίδιο και μερικούς άλλους»], στην έκδοση του Musée Zervos, *Cahiers d'art*, Παρίσι, Éditions Hazan, 2006, σσ. 11-12.

148 Giedion. «Introduction» [«Εισαγωγή»], στο βιβλίο του Sert 1983, *op. cit.*, σ. XII. Χάρη στην ελληνική ομάδα και ιδιαίτερα στον Στάμο Παπαδάκη, πέτυχαν την χορηγία της κυβέρνησής τους.

149 Rémi Labrusse. «Dieux cachés, mirages des origines» [«Κρυμμένοι Θεοί, αντικατοπτρισμοί της προέλευσης»], στην έκδοση του Musée Zervos, *op. cit.*, σ. 41.

150 Josep Maria Rovira. *José Luis Sert, 1901-1983*. Μιλάνο, Electa, 2003, σσ. 220-222.



Το Ισπανικό περίπτερο στην Διεθνή Έκθεση των Παρισίων το 1937, με αρχιτέκτονα τον Josep Lluís Sert.

Η πρόσοψη με το γλυπτό του Alberto Sánchez, "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella" [Ο Ισπανικός λαός έχει πάρεi έναν δρόμο που οδηγεί σ' ένα αστέρι].

Διαστάσεις πρωτότυπης φωτογραφίας: 22 x 16,5 cm.

Δωρεά του Jaume Freixa, 2003. Η φωτογραφία είναι κατά πάσα πιθανότητα του Jean-Michel Kollar.

Η δικτατορία του Φράνκο ανάγκασε τον Sert να αυτοεξοριστεί στις ΗΠΑ, ενώ ο Miró έμεινε στην Ισπανία. Οι δρόμοι τους συναντήθηκαν για άλλη μια φορά το 1952, όταν Miró δούλευε την ιδέα του για τη διακόσμηση του Delegates' Lounge [Εντεκτατήριο των Αντιπροσώπων] της έδρας των Ηνωμένων Εθνών στη Νέα Υόρκη. Το 1947, ο Wallace Harrison και ο Le Corbusier είχαν αναλάβει τον σχεδιασμό της νέας έδρας των Ηνωμένων Εθνών. Le Corbusier πρότεινε στον Harrison να προστεθούν νέα μέλη στην Επιτροπή Σχεδιασμού του κτηρίου, μεταξύ των οποίων και ο Sert. Ο Harrison όμως απέκλεισε τον Sert, επειδή το θεωρούσε περισσότερο πολυεδομο παρά αρχιτέκτονα.¹⁶¹ Ο Miró πάλι, ταξίδεψε το 1951 στις Ηνωμένες Πολιτείες και έμεινε στο σπίτι του Sert στο Λονγκ Άιλαντ, όπου έφτιαξε τη προκαταρκτική μακέτα για το Delegates' Lounge [Εντεκτατήριο των Αντιπροσώπων] (OHE). Τελικώς, ούτε ο Sert ούτε ο Miró συμμετείχαν στο τελικό σχέδιο της έδρας των Ηνωμένων Εθνών στη Νέα Υόρκη. Αλλά, τον Νοέμβριο του 1953, ο Miró ζήτησε από τον Sert να γράψει ένα άρθρο για κάποιο περιοδικό αρχιτεκτονικής, για να εξηγήσει πως γεννήθηκε το σχέδιο για τον OHE και τι προηγήθηκε του ναυαγίου του, ξεκινώντας από την ελαιογραφία σ' ινοσκυρόδεμα (1935) για την διακόσμηση του 1^{ου} Σαλονιού Καλλιτεχνών Διακόσμησης το 1936.¹⁶²

Στις 17 Απριλίου 1954, ο Miró ενημέρωσε τον Pierre Matisse για την πρόθεσή του να μετακομίσει στην Πάλμα: «Τούτο το μέρος είναι υπέροχο... Ετοιμαζόμαστε ν' αγοράσουμε ένα σπίτι κοντά στην Πάλμα σ' ένα εξαιρετικό οικοπέδο. Αν μοιράζω τον χρόνο μου μεταξύ της Πάλμα και του Παρισιού και κάνω και κάποιο ταξίδι στη Νέα Υόρκη, θα ωφελείται και η εργασία μου και η υγεία μου.»¹⁶³ Ο Miró βρισκόταν στα πρόθυρα της υλοποίησης της μεγάλης του φιλοδοξίας: «Το όνειρό μου είναι να μπορέσω κάποτε να εγκατασταθώ κάπου και να έχω ένα τεράστιο εργαστήριο [...]. Θα ήθελα να δοκιμάσω τη γλυπτική, την κεραμική τη χαρακτηριστική και να αποκτήσω μια κυλινδρική πρέσα. Να προσπαθήσω ακόμα [...] πώς πάω από την ζωγραφική του καρναλέτου [...].»¹⁶⁴ Ο Miró ανέθεσε τον σχεδιασμό του εργαστηρίου του στον Sert, ο οποίος ήταν τότε Κοσμήτορας της Μεταπτυχιακής Σχολής Σχεδίου του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Ο Sert σχεδίασε ένα εργαστήριο σε ανθρωπίνων κλίμακα. Η κατασκευή του από σκυρόδεμα έρχεται σε αντίθεση με τα πιο χαρακτηριστικά της Μεσογείου υλικά, όπως η πέτρα και ο πηλός. Η κάτοψη του εργαστηρίου έχει σχήμα και αποτελείται από δύο επίπεδα καλυμμένα με κωμιστούς θόλους που προκαλούν μια οδοντωτή οπτική στην συμμετρική δομή του εργαστηρίου. Οι προσόψεις έχουν υποσταθεί εικαστική επεξεργασία, ειδικά η νότια που αντιπαραθέτει το λευκό του σκυροδέματος στα κεραμίδι του πηλού και στο γαλάζιο, στο κόκκινο και στο κίτρινο της ζυλίας. Το εργαστήριο υπερβαίνει την αυστηρότητα της πλέον ορθόδοξης λειτουργικότητας και επιλέγει μια αρχιτεκτονική πιο εικαστικού και γλυπτικού τύπου, που συνάδει με την άποψη του Sert σύμφωνα με την οποία «η ίδια η αρχιτεκτονική μπορεί να μετατραπεί σε γλυπτό.»¹⁶⁵ Το φθινόπωρο του 1956, το εργαστήριο, που χτίστηκε υπό την επίβλεψη του αρχιτέκτονα Enri-

την εσωτερική.¹⁵⁶ Το κτήριο αντικατοπτρίζει τις ανησυχίες του Sert εκείνη την εποχή: ορατός κελύκος, δέγμα «ελικρινείας» του κτηρίου που αποκάλυπτε τα συστατικά του και η αυλή, που θυμίζει τη μεσογειακή παράδοση.¹⁵⁷ Στις 25 Απριλίου 1937, ο Miró ενημέρωσε τον Pierre Matisse: «Η ισπανική κυβέρνηση μόλις μου ανέθεσε τη διακόσμηση του ισπανικού περιπτέρου στην Έκθεση του 1937. [...] Η σφραγίδα δεν έχει μπει ακόμη.»¹⁵⁸ Τον Ιούνιο και τις αρχές Ιουλίου, Miró πρέπει να ζωγράφιζε, στη σκάλα του περιπτέρου, το έργο *El segador* [Ο θεριστής], μια ελαιογραφία σε μασονίτη.¹⁵⁹ Στις 12 Ιουλίου έγιναν τα εγκαίνια του περιπτέρου, που φιλοξενούσε την *Guernica* του Picasso, το *Montserrat* του Julio González, το *Mercury Fountain* [Σιντριβάνι δροραγγίου] του Alexander Calder και το *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [Ο Ισπανικός λαός έχει ένα μονοπάτι που οδηγεί σ' ένα αστέρι] του Alberto Sánchez.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Bastlund, *op. cit.*, σ. 38. Josefine Alix, «From War to Magic: The Spanish Pavilion, Paris, 1937» [«Από τον Πόλεμο στη Μαγεία: Το Ισπανικό Περίπτερο, Παρίσι, 1937»], στην έκδοση του The Cleveland Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, Museo Nacional d'Art de Catalunya. *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí* [Βαρκελώνη και μοντερνισμός: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí]. Νιού Χέβεν, The Cleveland Museum of Art, Yale University Press, 2006, σσ. 450-457.

¹⁵⁷ Rovira 2000, *op. cit.*, σσ. 236-241.

¹⁵⁸ Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 25 Απριλίου 1937, στην έκδοση που επιμελήθηκε ο

Rowell 1987, *op. cit.*, σ. 157.

¹⁵⁹ Umland 1993, *op. cit.*, σ. 333.

¹⁶⁰ Fernando Martín, *El pabellón español en la exposición Universal en París en 1937* [Το ισπανικό περίπτερο στην Διεθνή Έκθεση των Παρισίων το 1937]. Σεβίλλη, Universidad de Sevilla, 1983, σ.

36. Το 1937 ήταν μια πολύ δραστηρία χρονιά για το Παρίσι. Εκεί έγινε το 5^ο CIAM και η έκθεση "L'Art Catalan du IXème au XVIIIème siècle" [«Η καταλανική τέχνη από τον 9^ο ως τον 15^ο αιώνα»].

Το περιοδικό *Cahiers d'art* δημοσίευσε ένα είδος καταλόγου αυτής της έκθεσης, «L'Art de la Catalogne» [«Η τέχνη της Καταλωνίας»] με κείμενα του Christian Zerbou, Josep M. Gudiol και Roland Penrose, μεταξύ άλλων. Alix, *op. cit.*, σ. 457.

¹⁶¹ Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* [Η ομιλία για την πολεοδομία στο CIAM].

Κέμπριτζ, The MIT Press, 2002, σ. 160.

¹⁶² Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 10 Νοεμβρίου 1953 (PML: PMGA). Επιστολή του

Pierre Matisse στον Joan Miró, 25 Νοεμβρίου 1953. Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert,

11 Νοεμβρίου 1953 (FLL).

¹⁶³ Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 17 Απριλίου 1954 (PML: PMGA).

¹⁶⁴ Joan Miró. «Je rêve d'un grand atelier» [«Ονειρεύομαι ένα μεγάλο εργαστήριο»], *XIXe siècle*, n° 2,

Παρίσι, Μάιος 1938, σσ. 25-28.

¹⁶⁵ Rovira 2000, *op. cit.*, σ. 251.

mpcosa, είχε τελειώσει και ο Miró μετακόμισε στην Πάλαμα.¹⁶⁶ Ήταν ενθουσιασμένος με το τελικό αποτέλεσμα, αλλά το 1957, αντιμετώπιζε ακόμα δυσκολίες προσαρμογής: «[...] δεν χω καταφέρει ακόμα να ομαλοποιήσω τον ρυθμό της δουλειάς μου και της ζωής μου [...]. Αλλά σιγά-σιγά κεραμικά λαϊκής τέχνης και αλιευτικά αντικείμενα στο εργαστήριο και στην υλή, όλα δίνουν μια μεγαλειώδη εικόνα. Αυτό θα μου υπαγορεύσει μια νέα, μεγαλειώδη, κακαστική αντίληψη [...].»¹⁶⁷ Με σκοπό να επιτύχει ένα κατάλληλο δημιουργικό περιβάλλον, Miró γέμιζε το εργαστήριό του με φυσικά και τεχνητά αντικείμενα: κάρτες, αποκόμματα φημερίδων, πέτρες, πεταλούδες, κοχύλια, «siurells» [πηλινες σφουρίτρες], κλαδιά, φάντες, αχίνα [ζωηφόροι] των ινδιάνων Χόπι και προσωπίδα από την Ωκεανία. Η λαϊκή τέχνη και οι «siurells» [πηλινες σφουρίτρες], είχαν πάντα τιμητική θέση στα εργαστήρια του Miró: «Εξ ου και η σημασία της λαϊκής τέχνης: υπάρχει μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στις σφουρίτρες Μαγιόρκα και τα ελληνικά ειδώλια.»¹⁶⁸ Οι αναφορές στις σφουρίτρες υπάρχουν και στα χέδια και τις σημειώσεις του.

Η αρχιτεκτονική του εργαστηρίου Sert είναι η βάση μετέπειτα σχεδίων του καταλανού αρχιτέκτονα, όπως το **Ίδρυμα Maeght στο Σεν-Πωλ-ντε-Βανς** (Γαλλία, 1958-1964) και το Ίδρυμα Joan Miró (Βαρκελώνη, 1968-1975). Ο Aimé Maeght, εμπροικός πράκτορας του Miró, μινε νοητευμένος από το νέο εργαστήριο. Στις 30 Μαρτίου 1975, ο Miró έγραψε στον Sert: «Πριν από μερικές μέρες ήταν εδώ ο Maeght. Θέλει να σου μιλήσει για την ανέγερση ενός μουσείου στη νότια Γαλλία [...].»¹⁶⁹ Στις 3 Ιουνίου 1957¹⁷⁰, ο Maeght ανέθεσε στον Sert τον χρονοδιάγραμμα του Ίδρυματος Maeght, το οποίο βρίσκεται στην κορυφή ενός λόφου απέναντι από το Σεν-Πωλ-ντε-Βανς, αλλά η οικοδομή δεν ξεκίνησε παρά το 1960. Ο Sert σχεδίασε να συμπλεγμα καθαρά διαφοροποιημένων αρχιτεκτονικών όγκων. Ο Miró συνέλαβε τον *habitat* [Λαβύρινθος], τα κατασκευάσματα και τα κεραμικά του οποίου κατέλαβαν τους γήπεδους και φλέρταραν την αρχιτεκτονική. Το 1963, ο Miró εγκωμίασε την αρχιτεκτονική του Sert: «Η αρχιτεκτονική σου είναι υπέροχη.»¹⁷¹ Αυτό το ίδρυμα, που εγκαινιάστηκε στις 28 Ιουλίου 1964, προσέφερε στον Sert μια νέα ευκαιρία να εννοήσει τις εικαστικές τέχνες με την αρχιτεκτονική, σε συνεργασία με τους Miró, Braque, Chagall, Giacometti και Calder.¹⁷²

Η ιδέα για το **Ίδρυμα Joan Miró της Βαρκελώνης** χρονολογείται από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του εξήντα. Ο Sert φαντάστηκε αυτό το μουσείο ως «ένα ζωντανό μέρος, που δεν φιλοδοξεί να έχει μνημειακές διαστάσεις, αλλά να είναι ανθρώπινο, με μεγάλη οικιλία χώρων.»¹⁷³ Ο Miró το συνέλαβε ως κέντρο, στο οποίο θα μπορούσε να εκτεθεί το οργάνο του και να ερευνηθεί η δημιουργική του διαδικασία, ως ζωντανό χώρο, ανοιχτό σε κάθε είδους πολιτιστικές δραστηριότητες: «Μπροστά στην άγνοια για το τι θα απογίνει ο Mas Miró [Σ.τ.μ. Το πατρικό κτήμα και το αγροτόσπιτο στο Μοντρούγκ], τα εργαστήρια του Son Abrines και του Son Boter με το σπιτάκι που βρίσκεται δίπλα, νομίζω πως είναι ρωπαρχικής σημασίας, να εντοπιστούν όλα, τονίζοντας όχι μόνον τις ανθρωπίνες αξίες τους, αλλά και τα αντικείμενα και τα πράγματα που σημάδεψαν τόσο τη δουλειά μου [...].»

ο έργο μου που θα απομείνει να κάνω, είτε έχει ξεκινήσει και είναι εν εξέλιξη, είτε βρίσκεται

¹⁶⁶ Επιστολή του Joan Miró στον Pierre Matisse, 16 Ιανουαρίου 1956 (PML: PMGA).

¹⁶⁷ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 30 Μαρτίου 1957 (FL).

¹⁶⁸ Taillandier 1959, *op. cit.*, σ. 15.

¹⁶⁹ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 30 Μαρτίου 1957 (FL).

¹⁷⁰ Επιστολή του Aimé Maeght στον Josep Lluís Sert, 3 Ιουνίου 1957.

¹⁷¹ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 26 Νοεμβρίου 1963 (FLL).

¹⁷² Birksted, *op. cit.*, σσ. 43, 183. Bastlund, *op. cit.*, σσ. 170-171.

¹⁷³ Επιστολή του Josep Lluís Sert στον Joan Miró, 2 Νοεμβρίου 1968.

ακόμη στο στάδιο των απλών σημειώσεων, με όλες τις τεχνικές και τα μέσα έκφρασης, θα μπόρεσει να μετατραπεί σε πολύτιμο στοιχείο μελέτης και τεκμηρίωσης για τους φοιτητές και τους ειδικούς. Να προβλεφθεί ένα κατάλληλο μέρος.» Ο Sert έστειλε στον Miró μερικές σημειώσεις που περιέγραφαν την αρχιτεκτονική, τις αθούσες, τους εξώστες, τους κήπους του φως. Ο Miró εκμεταλλεύθηκε το περιθώριο του χαρτί για να γράψει τις εντυπώσεις του: «Πολύ σημαντικό – Να γίνει ένα ζωντανό μέρος, ελεύθερης συζήτησης, συνάντησης ποιητικής μουσικών, ζωγράφων και λαϊκών καλλιτεχνών! Κλασικό θέατρο και θέατρο για πρόβες Κινηματογράφος, Χορόδραμα. Να προβλεφθεί κάθε είδους πολιτιστικής δραστηριότητας, η σκέψη στον νέο κόσμο που διαμορφώνεται, χωρίς να περιοριζόμαστε στις συναντήσεις διανοούμενων.»¹⁷⁴ Το 1968, επελέγη το Μοντζουίκ για την ανέγερση του ιδρύματος, το οποίο άνοιξε τις πύλες του στις 10 Ιουνίου 1975, αν και δεν εγκαινιάστηκε παρά μετά τον θάνατό του Φράνκο, στις 18 Ιουνίου 1976. Η τοποθεσία του ιδρύματος το καθιστά προνομιακό παρατηρητήριο. Το κτήριο από οπλισμένο σκυρόδεμα, είναι μια εξάισια σύνθεση ορθολογικής και παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και αναπτύσσεται γύρω από μια κεντρική αυλή. Τα μοναστήρια και οι πύργοι ή τα οκτάγωνα καμπαναριά που είναι πολύ συνηθισμένα στην μεσαιωνική αρχιτεκτονική της Καταλωνίας, θα μπορούσαν να είναι η πηγή εμπνευστή τόσο της αυλής, όσο και του οκτάγωνου πύργου.

Τέλος, ο Miró και ο Sert συνεργάστηκαν σ' ένα έργο για το **Parc de la Mar** [Πάρκο της Θάλασσας] της Μαγιόρκα. Το 1961, ο Miró είχε πει: «Θέλω να φτιάξω μνημειακά γλυπτά για τη Μαγιόρκα και να τα τοποθετήσω ανάμεσα στα δέντρα και πάνω στα βράχια της ακτής.»¹⁷⁵ Τον Νοέμβριο του 1969, σχεδίαζε ήδη να κάνει ένα έργο για την Πάλαμα: «Θα είναι κάτι που θα ανταποκρίνεται στο ύψος της καταγωγής μου, όπως και της αγάπης μου για τη Μαγιόρκα [...] η ακλόνητη θέλησή μου είναι, στις δυο πατρίδες μου, την Καταλωνία και τη Μαγιόρκα να μείνουν ίχνη απ' το πέρασμά μου, δεδομένου ότι η τέχνη μου και η εμπνευσή μου είναι σε μεγάλο βαθμό, καρποί αυτών των πατρίδων...»¹⁷⁶ Τον Ιούλιο του 1972, ο Miró και ο Sert εξέτασαν την μακέτα του έργου για το πάρκο για να αναζητήσουν την ιδανική τοποθεσία για τα έργα που σκεφτόταν να κάνει ο Miró.¹⁷⁷ Τον Οκτώβριο του 1972, ο Miró και ο Sert σχεδία για το Parc de la Mar: *L'Arc [Αψίδα]* και *Femme [Γυναίκα]*. Το πρώτο είχε ως ιδέα την *L'Arc [Αψίδα]* (1963) του ιδρύματος Maeght. Το δεύτερο, την *Femme [Γυναίκα]*, ένα ορειχάλκινο γλυπτό του 1971. Οι μνημειακές εκδοχές των *L'Arc [Αψίδα]* και *Femme [Γυναίκα]* για το Parc de la Mar, είχαν ύψος 15 και 21 μέτρα αντιστοίχως. Του Sert, το έργο *L'Arc [Αψίδα]* του φαινόταν πιο ενδιαφέρον. Στις 28 Δεκεμβρίου 1977, έγινε ο Διαγωνισμός για το Parc de la Mar και κριτική επιτροπή, της οποίας προήδρευε ο Sert, απένειμε το πρώτο βραβείο στο προσχέδιό

¹⁷⁴ Επιστολή του Joan Miró στον Josep Lluís Sert, 1^η Οκτωβρίου 1968 (FLL). Επιστολή του Sert στον Miró, 15 Νοεμβρίου 1968 (FPJM).

¹⁷⁵ Camilo José Cela. «Out of the Earth: A Visit with Joan Miró» [«Πέρα από τη Γη. Μια επίσκεψη στον Joan Miró»]. *The Atlantic Monthly*. Βοστώνη, Ιανουάριος 1961.

¹⁷⁶ Juan Bonet. «Postal de Mallorca. Joan Miró quiere que Palma cuente también con una creación suya» [«Καρτ-ποστάλ από τη Μαγιόρκα. Ο Joan Miró θέλει ν' αποκτήσει και η Πάλαμα ένα δημιουργήμά του»], περιοδικό *Destino*, 22 Νοεμβρίου 1969, σ. 23.

¹⁷⁷ Xim Rada. «Miró y Sert trabajan ya sobre el Parque del Mar» [«Ο Miró και ο Sert εργάζονται ήδη για το Πάρκο της Θάλασσας»], εφημερίδα *Diario de Mallorca*, 4 Αυγούστου 1972. Ο τύπος έγραψε ότι ο Miró σκεφτόταν να κάνει ένα μνημειακό γλυπτό ύψους 20-30 μέτρων, μια τοιχογραφία και ένα ψηφιδωτό, μια προσφορά που είχε αποδεχθεί ο δήμαρχος της Πάλαμα, Rafael de la Rosa Vázquez.

της Ομάδας Zócalo.¹⁷⁸ Το σχέδιο αυτό συμπληρώνει το ιστορικό-καλλιτεχνικό σύνολο της πόλης, που δέσποζε ένας καθεδρικός ναός γοτθικού ρυθμού και τη Μεσόγειο, χάρη σε μια λωρίδα αλάσσης που εισχωρούσε ως το τείχος και διαμόρφωνε τη ζώνη του πάρκου. Το προσχέδιο της Ομάδας Zócalo προέβλεπε ήδη την παρουσία «ενός αφ' εαυτών ελκυστικού γλυπτού [...] ενός οπτικού προειδοποιητικού σήματος, ενός δείκτη καλλιτεχνικής παρουσίας.» Ενός ρομποτικού, δηλαδή, που θα ανακοίνωνε την εμφάνιση του καθεδρικού ναού.¹⁷⁹ Τον Μάρτιο του 1979, ο Miró συναντήθηκε με τα μέλη της Ομάδας Zócalo και τους έδειξε τα σχέδια του γλυπτού, διότι ήθελε να υπολογίζει τόσο σ' αυτούς, όσο και στον Artigas για την υλοποίηση αυτού του έργου.¹⁸⁰ Κατά τα φαινόμενα, ο Miró σχεδίαζε ένα γλυπτό ύψους 30 μέτρων, με σωπερική σκάλα, έναν ήλιο στη μια όψη, φτερουγές σε κάθε πλευρά, πολύχρωμο ψηφιδωτό ύψου «trencadís» και δυο κινούμενες σφαίρες στο ανώτερο μέρος. Στις 26 Απριλίου 1979, Miró αναφέρθηκε στα εν εξελίξει έργα του: «[...] δουλεύω τα σχέδια ενός μνημειακού γλυπτού ύψους 30 μέτρων, με εσωτερική σκάλα, για το Πάρκο της Θάλασσας της Πάλμα.»¹⁸¹ Ουστυχώς, τα έργα για το Parc de la Mar δεν άρχισαν παρά το 1982 και το γεγονός αυτό, μαζί με την ευαίσθητη υγεία του Miró, απέτρεψε την εκτέλεση αυτού του τελευταίου έργου, που Miró σχεδίαζε σε συνεργασία με τον Sert.

Οι σπόροι που έσπειρε ο Miró κατά τη διάρκεια όλης του της ζωής συνέχισαν να αφορπορούν. Ακριβώς όπως το είχε πει ο ίδιος: «Δεν είναι το ένα έργο αυτό που μετράει, αλλά η πορεία του πνεύματος σε όλη τη ζωή. Όχι αυτό που έγινε κατά τη διάρκεια της, αλλά αυτό που θα αφήσει να διαφανεί και θα διευκολύνει τους άλλους στις πράξεις τους, σε μια μερομηνία λίγο-πολύ μακρινή.»¹⁸² ■

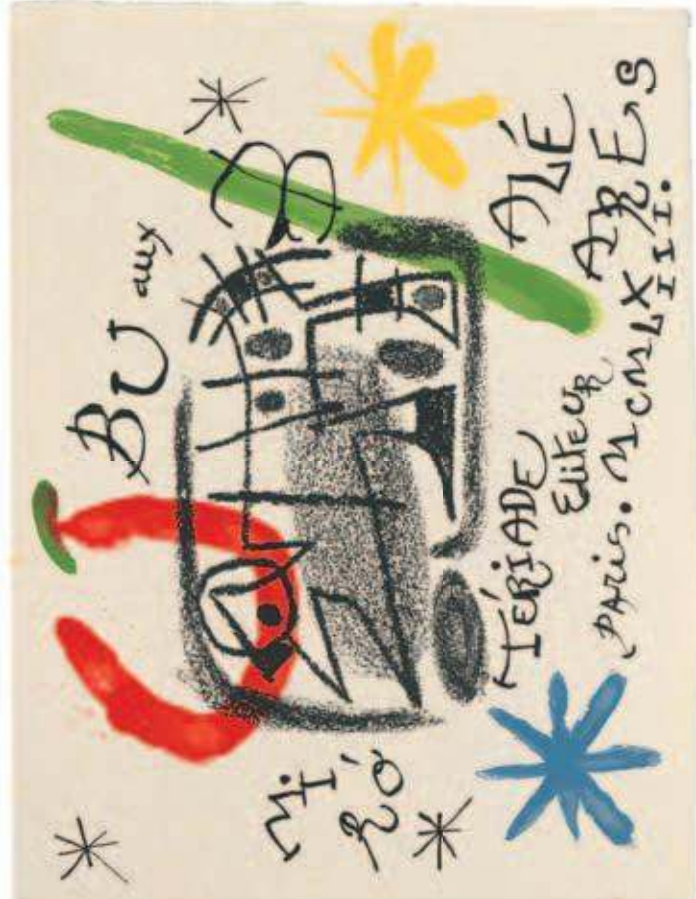
178 Η Ομάδα Zócalo αποτελούνταν από τους εξής αρχιτέκτονες: Pere Nicolau, Angel Morado, Emilio Nadal και Emilio Gené και τους μηχανικούς: Mateo Castelló και Ignacio Cisneros.

179 Sebastià Verd. «La catedral volverá a reflejarse sobre las aguas del Mediterráneo» [«Ο καθεδρικός ναός θα καθρεφτιστεί και πάλι στα νερά της Μεσογείου»], εφημερίδα *Diario de Mallorca*, 30 Δεκεμβρίου 1977. Sebastià Verd. «Hemos tratado de establecer un diálogo entre el conjunto monumental y la autopista» [«Προσπαθήσαμε να πετύχουμε έναν διάλογο ανάμεσα στο μνημειακό σύμπλεγμα και στον αυτοκινητόδρομο»], εφημερίδα *Diario de Mallorca*, 30 Δεκεμβρίου 1977.

180 Σύνταξη. «Una escultura de 30 metros para el Parque de Mar. Donación de Joan Miró» [«Γλυπτό 30 μέτρων για το Πάρκο της Θάλασσας. Δωρεά του Joan Miró»], εφημερίδα *Última Hora*, 12 Μαρτίου 1979, σ. 9. Συνέντευξη των Angel Morado και Pere Nicolau, μελών της Ομάδας Zócalo στην γράφουσα. 26 Ιουνίου 2009.

181 Consuelo Prat. «Declaraciones de Joan Miró con motivo del 86 aniversario: "Siento la misma ilusión creadora de toda la vida"» [«Αισθάνομαι την ίδια δημιουργική συγκίνηση που ένοιωθα σε όλη μου τη ζωή»], εφημερίδα *Última Hora* (Πάλμα της Μαγιόρκα), 26 Απριλίου 1979.

182 Picon, *op. cit.*, σ. 128.



Ibu aux Baléares
μπύ εν Βαλεαρίδαις, 1971
 κδόσεις Tériade, Παρίσι

για αντύογραφο λιθογραφία για το κουτί

ύνολο: 34 μη αριθμημένα φύλλα

ένα λευκό φύλλο

φύλλο μίας όψης με τη δεύτερη λιθογραφία (σελίδα τίτλου)

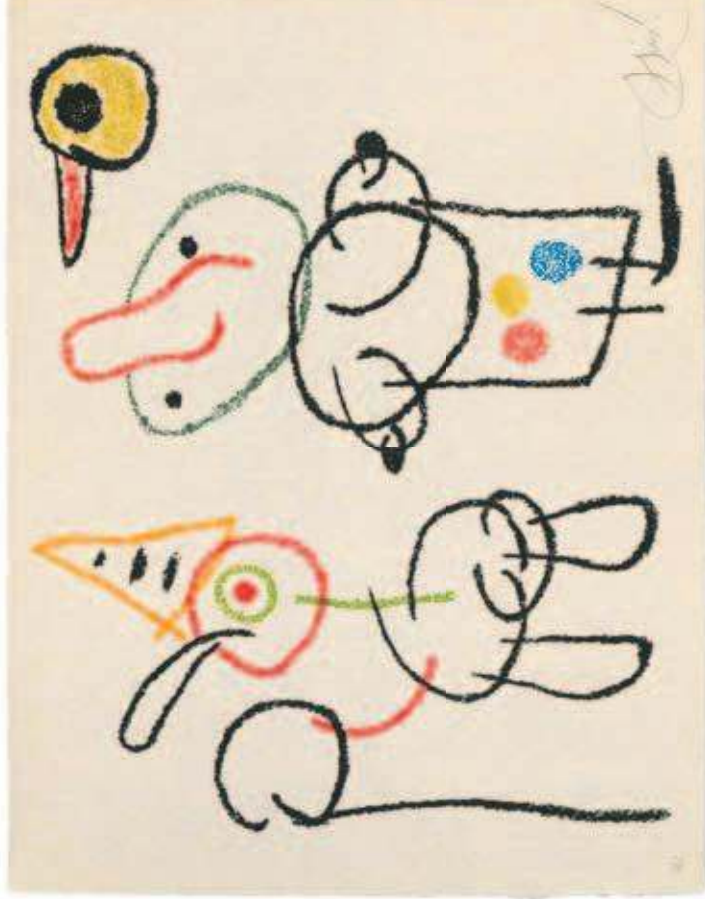
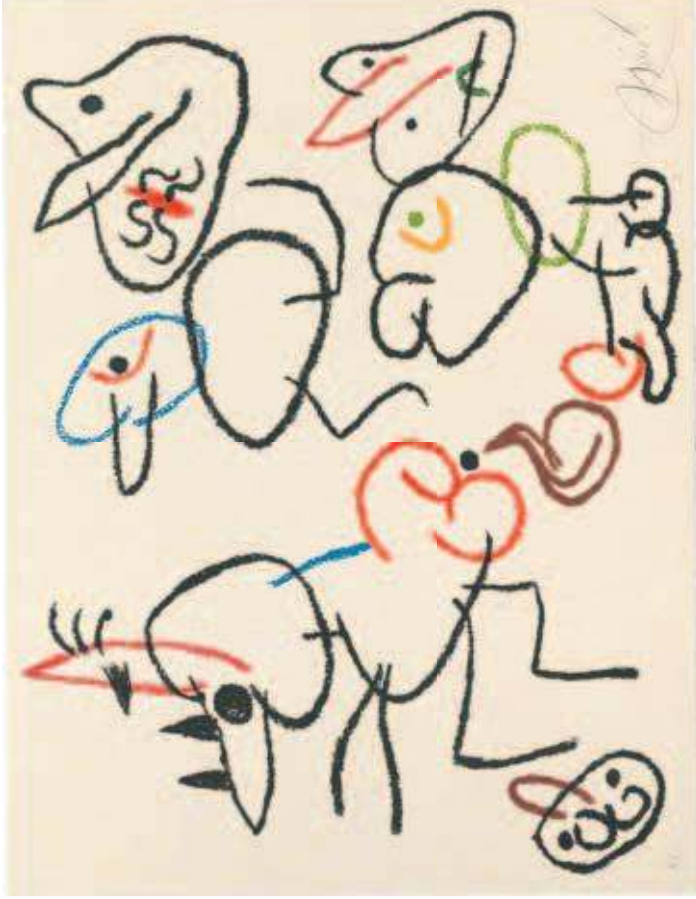
φύλλο μίας όψης με κείμενα

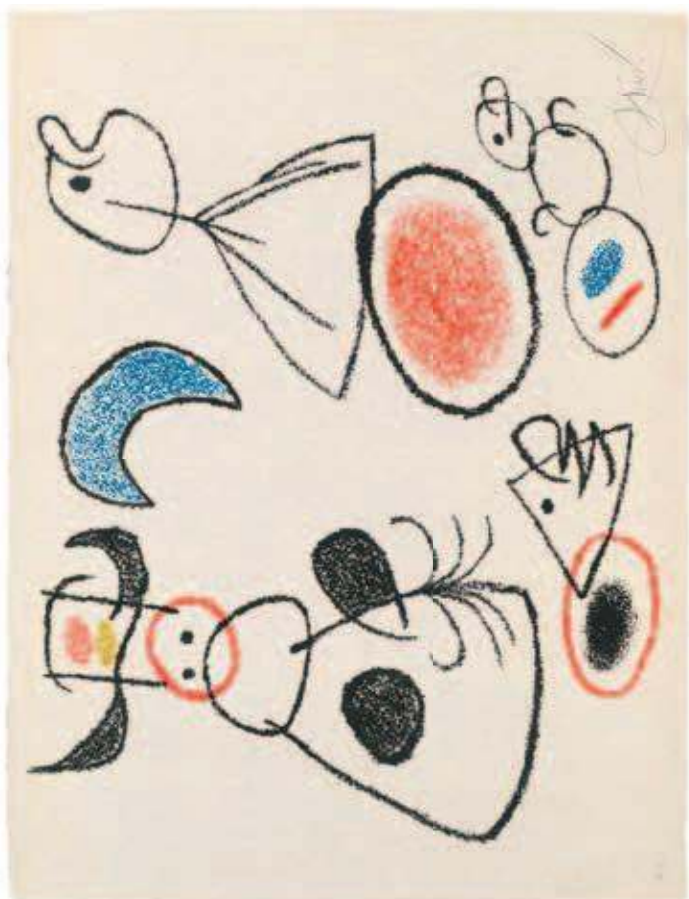
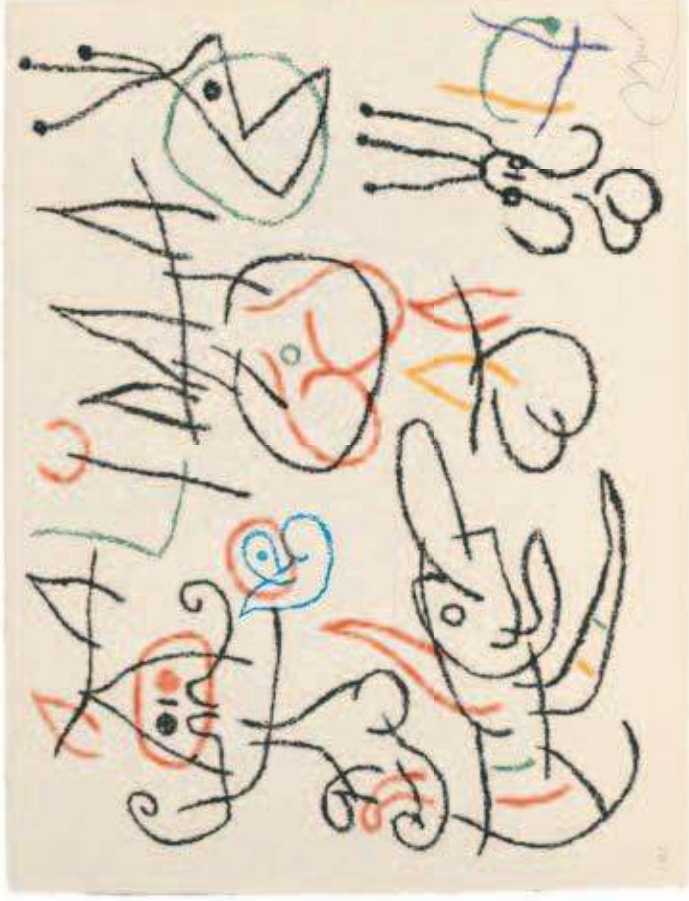
φύλλο με αναπαραγωγή

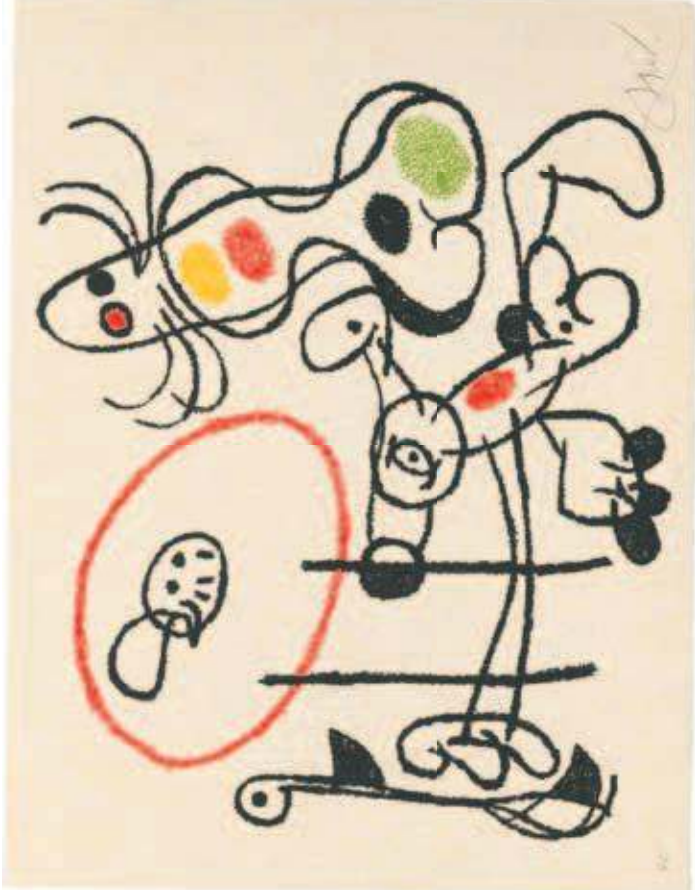
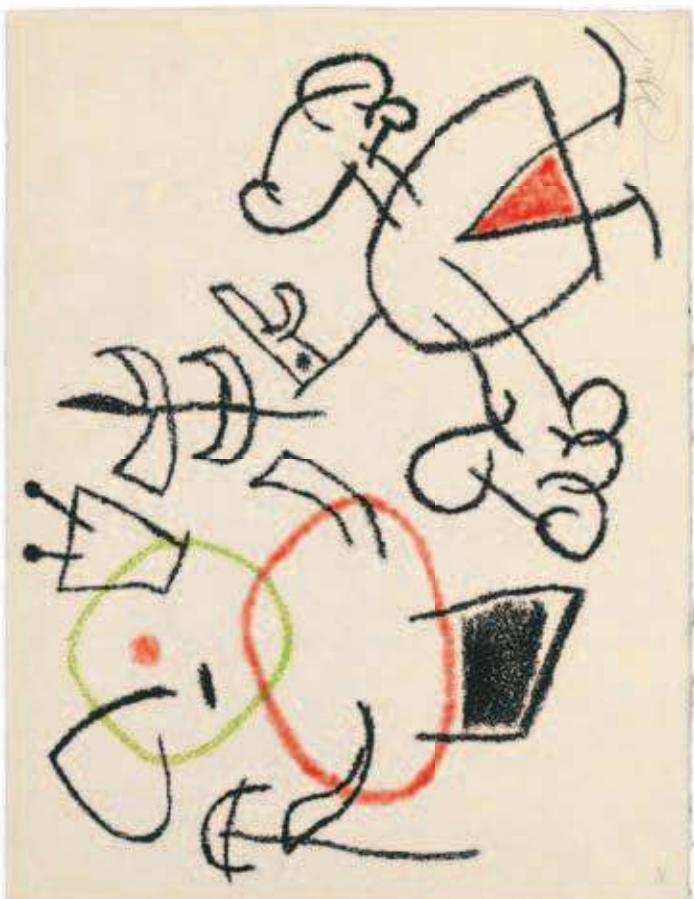
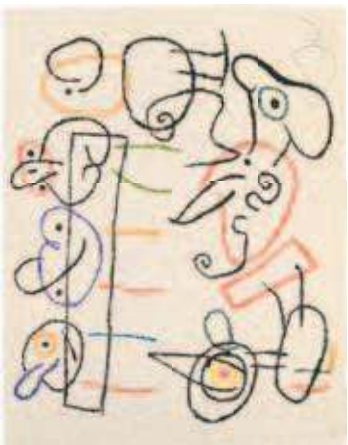
3 φύλλα με έγχρωμες λιθογραφίες

φύλλο μίας όψης με εκδοτική ταυτότητα, κολοφώνα, αριθμό αντύπου και το νομα του εκδότη

ένα λευκό φύλλο









ο *Lézard aux plumes d'or*
 Σάυρα με τα χρυσά πούπουλα, 1971
 είμενα και εικονογραφίες του Joan Miró. 15 έγχρωμες λιθογραφίες.







Μακέτα για το Gaudí I, περί το 1975
Υδροκομμιογραφία (γκουάζ), μελάνι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 69,7 x 40 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1998



Μακέτα για το Gaudí II, περί το 1977
Υδροκομμιογραφία (γκουάζ), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 50,5 x 35,2 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1999



Μακέτα για το **Gaudí VI**, περί το 1975
Υδροκομμιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 19,5 x 31,7 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1998



Μακέτα για το **Gaudí VII**, περί το 1977
Υδροκομμιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 31,5 x 19,8 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1999



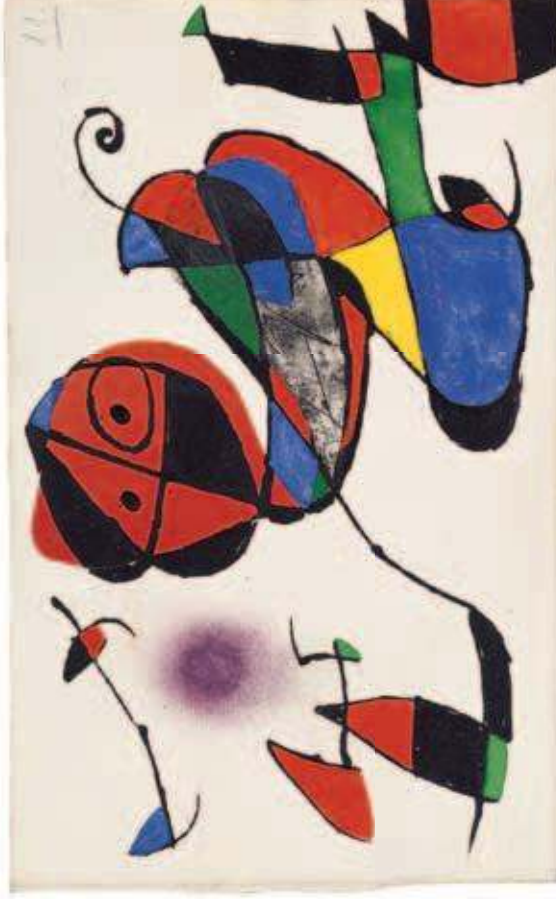
Μακέτα για το **Gaudí VIII**, περί το 1975
Υδροκομμιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 32 x 19,5 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1998



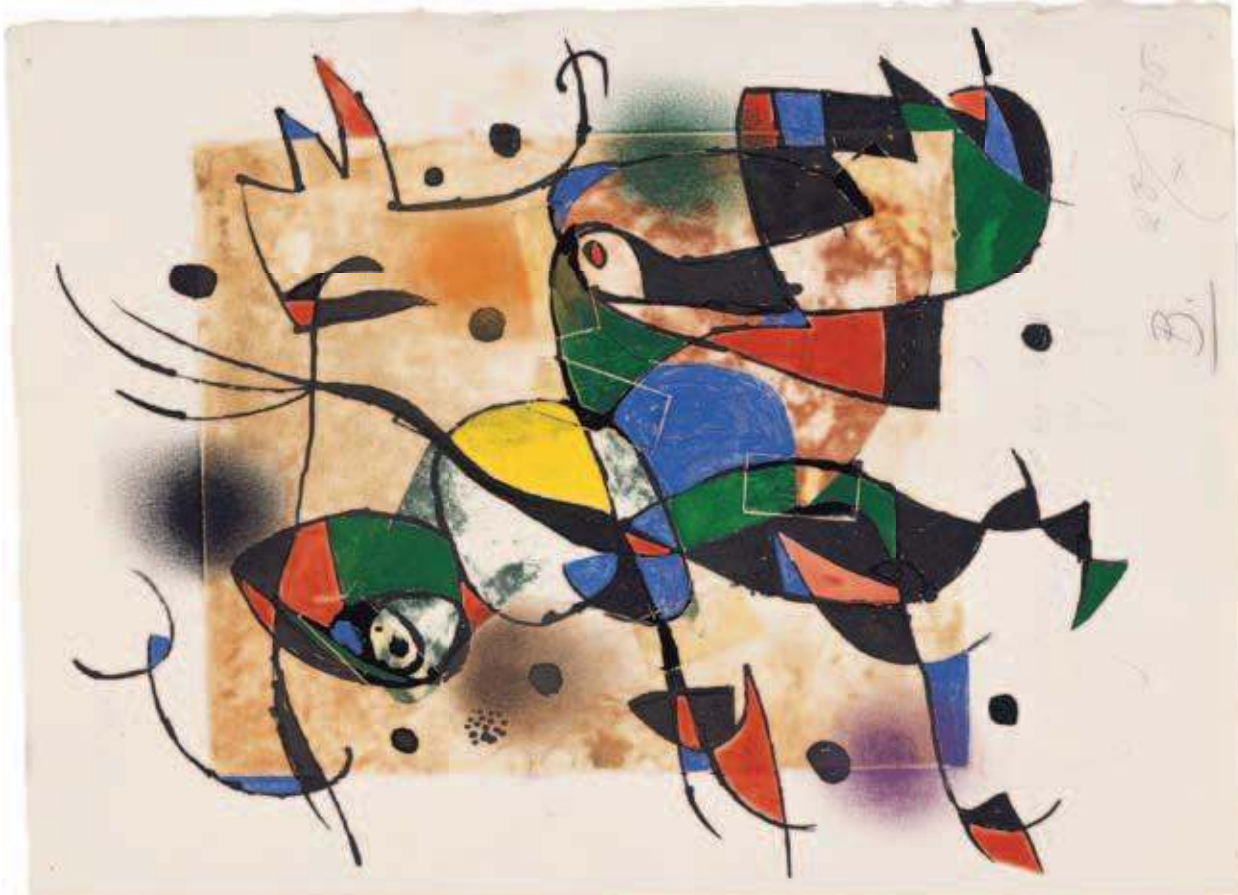
Μακέτα για το **Gaudí XI**, περί το 1977
Υδροκομμιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 19,5 x 32 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1999



Μακέτα για το Gaudí XII, 1975 [ca]
Ύδροκομμοιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 31,3 x 19,7 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1998



Μακέτα για το Gaudí XIII, περί το 1977
Ύδροκομμοιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 19,6 x 32,3 cm
Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1999



Μακέτα για το Gaudí XVI, 1975
Υδροκομμιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 38,1 x 28 cm
Δωρεά του Joan Barbatà και της Successió Miró, 1998



Μακέτα για το Gaudí XVII, περί το 1977
Υδροκομμιογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 89,8 x 62,8 cm
Δωρεά του Joan Barbatà και της Successió Miró, 1999



Μακέτα για το Gaudí XXI, μεταγενέστερο του 1977
 Υδροκομιμογραφία (γκουάς), μελάνι, μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 102,2 x 64 cm
 Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1999



Μακέτα για το Gaudí XX, περί το 1975
 μελάνι, υδροκομιμογραφία (γκουάς), μολύβι, παστέλ και κολλάζ σε χαρτί, 95 x 81 cm
 Δωρεά του Joan Barbarà και της Successió Miró, 1998