

Joan Miró

Errealitate absolutua

Paris · 1920–1945

GUGGENHEIM BILBAO

ERREALITATE ABSOLUTUA.....	3
INIZIAZIO PARISTARRA	16
HONDO ZURIAN MARGOTUZ. LABAR-PINTUREN METAFORATIK ZEZENKETARA..	29

Errealitate absolutua

Enrique Juncosa

“Bi egoera horien etorkizuneko konponbidean sinesten dut, ametsa eta errealitatearenean, itxuraz kontraesankorrak, nolabaiteko errealitate absolutu batean”¹.

André Breton

“Geldi nintzen eta ahantzi, aurpegia Maiteagan jarria dena eten eta utzi, neure kezka-egarria zitori artean ahantziz ezarria”².

San Joan Gurutzekoa

Joan Miró (Bartzelona, 1893–Palma, 1983) bizitza luzea izan zuen eta, gainera, emankorra izan zen. Hortaz, XX. mendeko artista handienetakotzat hartzen da. Bere lanak, zehatz-mehatz aztertuta, hainbat irakurketa iradoki ditu, batzuetan baita kontraesankorrak ere. Gainera, bere koadernoak eta korrespondentzia oso ondo ezagutzen ditugu. Interpretazio horietako batzuek bere berrikuntza formal ugariak azpimarratzen dituzte, eta espresionismo abstraktuaren aitzindaritzat jotzen dute. Horixe azpimarratu zuen Clement Greenberg-ek berak, Moneten eta Pollocken tantakako pinturen arteko azken katebegi gisa ikusten baitzuen. Bestalde, arte poveraren aitzindaritzat ere jotzen da, ohikoak ez diren materialen erabilera orokorra eta alderdi semantikoak behin eta berriz azpimarratzen dituelako, kontsiderazio formalen gaintik. Horiek eragin zabal baten bi adibide baino ez dira. Bere lanaren beste irakurketa sarri batek, are erakargarriagoak agian, artista ameslari gisa aurkezten digu, zentzu espiritual ez-kristauan, kontzientziaren maila gorenen esploratzaile gisa. Halaber, badakigu Miró Espainiako mistikoen poesia miresten zuela eta zen pentsamenduari lotutako mundua interesatzen zitzaioa³. Oraindik orain, bere lanaren alderdi politikoak ere nabarmendu dira, bere garaiko katalan nazionalismoarekiko begikotasuna azpimarratu da, eta bi Mundu Gerren, Gerra Zibilaren eta diktadura frankistaren lekuko izan zela gogoratu da, baita Frantziako 68ko maiatzaren lekuko ere. Dadaismoarekin eta surrealismoarekin ere lotu izan da, Tristan Tzara-ren eta, modu problematikoagoan, André Bretonen laguna izan baitzen. Hainbat artista-liburutan kolaboratu zuen biekin, baina ez zuen inoiz manifesturik sinatu haiekin⁴. Azkenik, gainera, bere ideia batzuek jakin-mina eragiten digute oraindik ere, eta bere jarrera arte kontzeptualaren aitzindaritzat hartzen da. Ideia horien adibide dira “pinturaren erailketari” buruzko ideiak, hogeiko hamarkadaren amaieran eta hogeita hamarreko hamarkadaren hasieran aldarrikatu zirenak, Miró pintatzeari utzi ez zion une batean. Bere heriotzatik berrogei urte pasa ondoren, azken batean, oraindik ere bere obra interesatzen zaigu eta liluratu egiten gaitu, bere izaera erakargarri eta enigmatiko sakonaren izpirik galdu gabe.

Munduko arte modernoko museo garrantzitsuenek atzera begirako erakusketa osoak eskaini dizkiote Miróri, baina baita bere lanaren alderdi berezietan edo denboraldi jakin batzuetan oinarritutako erakusketak ere. Bere obren maileguak lortzea gero eta zailagoa denez, hori gero eta ohikoagoa izango da. Denbora dezente igaro da funtsezko bi erakusketa inauguratu zirenetik: Joan Miró, 1917–1934. *La*

naissance du monde, Agnès de La Beaumelle-k antolatua Centre Pompidou (Paris, 2004); eta *Joan Miró: Painting and Anti-Painting 1927–1937*, Anne Umland-ek atondua Museum of Modern Art-en (MoMA) (New York, 2008). *Joan Miró. Errealitate absolutua. Paris, 1920–1945* horien jarraipena da. Izan ere, aipatutako frantziar erakusketa bezala, neurri batean, Parisen eman zituen lehen urteetan artista gisa izandako hastapenetan zentratzen da; eta, bigarrenak bezalatsu, hogeita hamarreko hamarkadako lanak biltzen ditu, baina, kasu honetan, hamarkada osoa hartzen du, ideia berrien etengabeko erupzio-etapa. Oraingoan, gainera, 1945 arte luzatu dugu esplorazio-aldia, hasierako errealismo magikotik hasi eta *Konstelazioak* (1940–41) eta 1945eko hondo zuriko pintura handiak ekarri zituen zeinu flotatzaileen lengoaiara arteko ibilbidea azaldu ahal izateko. Bitxia bada ere, oso gutxitan aztertu izan dira azken bi sail horiek, nahiz eta artistaren lorpen handienen artean egon. Sidra Stich-ek, bestalde, gutxixeago gogoratzen den erakusketa bat antolatu zuen aspaldi, *Joan Miró: The Development of a Sign Language* (Washington University, Saint-Louis, Missouri, 1980). Erakusketa hori bilakaera estilistiko horretan zentratzen zen, berrogeita hamarreko hamarkadaraino ere iristen zen, eta, Miróren obrarekin batera, historiaurreko zenbait objektu eta arkeologiari buruzko liburuak izan zituen ikusgai. Hori guztia petroglifoan, labar-pinturen eta historiaurreko estatuatxoan eragina arakatzeko. Mirók berak berretsi zuen interes hori bere ohar-koadernoetan, eta artearen hastapenetara itzultzeko borondatea adierazi zuen, bere jatorrizko zentzu espirituala berreskuratuzeko asmoz. Hori ere iraganeko maisuen pinturan hain laudatua zen irudikapenerako gaitasunaren gurtza ukalezina arbuiauzeko modu bat zen.

Miróren lehen hamarkadek txundituta uzten gaituzte, aipatutako ideien bor-bor etengabea islatzen dutelako eta bere izaera oso erradikala delako: irudi espezifikoak zeinu eskematiko hutsetara murrizten ditu, eta horiek zoriaren eta inprobisazioaren emaitza dirudite, nahiz eta hala ez izan. Bere koadernoan aurkikuntzak, pintura-zirriborroz beteak, agerian utzi zuen Mirók ez ziola bere buruari amain ematen margotzen zuenean, baizik eta helburu zehatzak bilatzen zituela. Nolanahi ere, denbora gutxi behar izan zuen bere lengoia eraldatzeko eta Jacques Dupinek “mutazioa” deitu zuena egiteko, bereziki hiru lan konkretu aipatuz: *Landutako lurra* (*La Terre labourée*), *Kataluniako paisaia* (*Ehiztaria*) [*Paysage catalan* (*Le Chasseur*)] eta *Pastorala* (*Pastorale*), hirurak 1923 eta 1924 urteen artekoak⁵. Horiek, hain zuzen ere, Miróren barne mundua bere pinturan sartzea eragin zuten. 1920ko martxoan Parisera egin zuen lehen bidaiatik 1940ko hamarkadaren erdialdera arteko denboraldi luzean, Miróren ikerketa-grina etengabea izan zen —azken urte horretan, Mallorcan bizi zen, Alemaniak Frantzia inbaditu izanagatik ihesi—. Grina hori hainbat lan-sailetan agertzen da, eta horrek aldaketa estilistiko nabarmenak ere badakartza. Horien ondorioz, izaera erreflexibo edo analitikoko obra zeharo finak ditu, baita obra espresiboak ere, are eta groteskoak ere. Azken horietan eragin handia izan zuten Alfred Jarry-ren munduak eta haren patafisikak; alegia, irudimenezko soluzioen zientziak.

Margit Rowell-ek honela definitzen ditu Miróren nortasunaren bi poloak: “sentsibilitate poetiko hutsa eta izaera metodiko eta sistematikoa”. Rowellentzat, gainera, “Miróren lana proiektu mito-poetiko eredugarria da, bizitako esperientzia arte bihurtzeko etengabeko eraldaketa”. Mirók esan zuen bere obretan pintatzen zituen marra guztiak bat zetozela bere adimenaren irudikapen zehatz batekin, eta haien errealitate sakon batean ainguratuta zeudela, errealitatearen beraren parte zena (Rowellen hitzetan). Esan daiteke Mirók baztertu egin zuela abstrakzio hutsaren ideia, errealismo tradizionalari entzungor egiten zion irmotasun berarekin baztertu ere. Ideia horrek testu hau hasteko erabili dugun Bretonen esaldira garamatza, non errealitate absolutu berri bati buruz hitz egiten den. Rowellek gehitu zuenez, beste era batera esanda, “erreal, edozein jarduera mitiko edo poetikotan, oroimenak

eraldaturako errealitatea da”⁶. Eta esamolde horretan ere kointzidentzia nabarmena dago Paul Klee-ekin, zeinak bere egunkarian idatzi baitzuen: “Abstraktua naiz, baina oroitzapenak ditut”⁷. Mirók artista suitzar handia miresten zuen eta, esan zuenez, bere pinturan beti aritzen zen errealitateaz. Hala ere, errealitate hori ikusgaia eta ikusezina zen aldi berean, eta amets-irudi, ikuspegi eta ametsak biltzen zituen, baita pinturaren lengoaiari buruzko hausnarketa ere; eta inoiz ikusi gabeko mugetara eramaten zuen berak. 1939an *Cahiers d’Art* aldizkariari egindako adierazpenetan, Mirók hau esan zuen: “Erlijio-esentzia edo gauzen zentzu magikoa aurkitzen saiatzen ez bagara, jendeak egun dagoeneko inguruan ditueni degradazio-kausa berriak gehitu besterik ez dugu egingo”⁸. Bere lana, bestalde, lurrian ainguratuta dago eta bizi izan zen paisaietan murgilarazten gaituzte (Mont-roig eta inguruak, edo Mallorcako Cala Major). Aldi berean, ikusi dugun bezala, historiaurreko artearen “betiereko orainarekin” ere lotzen da; Mirók bildumaturiko arte primitiboa deiturikoarekin; Erdi Aroko arte erlijioso erromaniko eta gotikoarekin; bai eta abangoardien arte eta poesiarekin eta haien lorratz biziarekin.

Miró Bartzelonan hezia izan zen sentimendu nazionalista sutsuen une batean. Kataluniako hiriburua oso hiri kontserbadorea zen garai hartan, baina XX. mendearen bigarren hamarkadaren amaieran, garai hartan Paristik zetozen ideia artistiko berriekin konprometitutako pertsona nabarmenak agertu ziren bertan, hala nola Frederic Mompou konpositorea, J. V. Foix poeta edo Miró bera⁹. Bartzelonak lehen abangoardietako hainbat artista esanguratsu hartu zituen, Lehen Mundu Gerran hirian errefuxiatu zirenak, besteak beste, Francis Picabia eta Robert eta Sonia Delaunay. Horiek guztiak Dalmau galeria ospetsuetan erakutsi zituzten beren lanak. Galerioak dagoeneko 1912an erakusketa kubista antolatuta zuten, eta handik igaro zen Marcel Duchamp ere. Mirók Picabia, Delaunaytarrak eta Duchamp ezagutu zituen. 1918an Dalmau galerietan erakutsi zituen bere lanak, eta horixe izan zen bere lehenengo bakarkako erakusketa. Urtebete lehenago, 1917an, Bartzelonako Lizeoan *Parade* antzezlanak izandako emanaldi bakarrera joan zen, Pariseko estreinaldiak eragin zuen iskanbila baino hilabete batzuk geroago. Errusiar Balleten ekoizpena zen, Sergei Diaghilev eta Léonide Massine-ren koreografiarekin, Erik Satie-ren musikarekin, Jean Cocteau-ren eszenaratzearekin eta Pablo Picassoren jantzi eta eszenografiarekin. Gertakari hori, gaur egun, hiriko abangoardien historiaren mugarriztat hartzen da. Ikuskizun horrek, Parisen gertatu zen bezala, ikuslerik kontserbadoreenak haserretu zituen, baina gogo biziz hartu zuten Miró eta gisako poeta eta artista gazteek.

1915 eta 1917 bitartean, Mirók fauvismoaren eta kubismoaren ezagutza erakusten zuten margolan batzuk egin zituen. Paisaiak, natura hilak eta erretratuak dira. Lehenengoek Mont-roig inguruko lekuak erakusten dituzte, Tarragonan. Han, masia bat zuen bere familiak, non Mirók uda askotan lan egin baitzuen eta, gainera, gaztaroan gaixondo luze bat igaro zuen bertan. Lan goiztiar horien artean, *Siurana, bidea* (*Siurana, le sentier*) edo *Prades, herria* (*Prades, el poble*) aipa ditzakegu, biak 1917koak. Neurritz gaineko koloreekin egindako paisaiak dira, eta, hein batean, eremu abstraktuek, sigi-saga dauden eta hautsita dauden lerroek eta erritmo eta mugimendu bizia ematen dieten zerrenda paraleloek osatzen dituzte. Era berean, ilunabarreko giroa ere badute; zentzu sinbolikoa ematen du horrek, eta telurikotasunaren indarra ere azpimarratzen du. *Prades, herria* lanaren behealde osoak landaturako soroak iradokitzen ditu, eta pintura abstraktu geometrikoa dirudi; oster, goialdean, herriko etxeek eta elizak kubozko konposizio bat osatzen dute. Ordurako, Frantziako hiriburura bidaiatzeko irrikan zegoen Miró, eta handik iristen ziren berriak komentatzen zituen lagunekin, hala nola Joan Prats kultur sustatzailearekin edo E. C. Ricart, Josep F. Ràfols, Ramon Sunyer edo Vicenç Nubiola margolariekin. Azken horiek 1917 eta 1918 bitartean erretratatu zituen. Lan horiek, berriz ere, emozioen adierazkortasuna dute ezaugarri, marra energetiko

lodiakin eta kolore distiratsu eta kontrastatuekin margotu baitzituen. Bitartean, Parisen askatasun artistiko handia aurkituko zuela pentsatzen zuen Mirók, eta bere garaiko artista, poeta eta ibiltari aurreratuenekin ibiliko zela. Eta halaxe gertatu zen. Etorkizun horren zain, eduki abangoardistako aldizkariak irakurtzen zituen eta kideekin trukatzeko zituen iristen zitzaizkion berriak.

Une horretako pintura adierazgarri bat *Iparra-Hegoa (Nord-Sud, 1917)* lana da. Natura hila irudikatzen du, eta Pierre Reverdy poetak argitaratutako aldizkari batetik hartzen du izenburua, zeina kubismoari lotua baitago. Izenburua laukizuzen zuri batean txertatua dago, eta horixe da koadroaren konposizioa osatzen duten elementuetako bat. Obraren erdian isolatuta, idazkun hori beste objektu batzuek inguratuta dago, hala nola Goetheren liburu bat, guraize batzuk, loreontzi loredu bat, motibo apaingarridun txongil bat edota kardantxilo bat. Azken hori kaiola baten barruan margotuta dago, zeinaren barroteak ezabatuta dauden hein handi batean, argi ikus dezagun. Agian artearen eta literaturaren bidezko askapenaren metafora bat da, eta baita gauzen barnera iristeko modu bat ere. Izan ere, Mirók antzeko zerbait egin zuen geroago, oilategiko sareta ezabatu zuenean *Masia (La Ferme, 1921–22)* lanean. Obra hori bere pintura detailisten artean ospetsuena da, Ernest Hemingwayren bildumaren parte izan zen, eta fauve aldi labur eta idiosinkrasikoaren ondoren egin zen. Horrez gain, *L'Instant aldizkariaren kartelerako proiektua* (1919) kezka goiztiar horien beste frogar bat da. Bertan, palmondo bat eta eskuan abaniko bat duen emakume bat ikusten dira lerro hautsiak, uhinak edo bihurturak dituen paisaia abstraktu baten erdian. *L'Instant* Joan Pérez Jorba poetak 1918 eta 1919 artean zuzendutako abangoardiako aldizkaria izan zen. Mirók horretarako pentsatutako azala egin zuen, eta, bertan, *Paris Barcelona* irakur daiteke — argitalpena bi hirietan ateratzen zen aldi berean—. Ale horretan, besteak beste, Apollinaireren poemak itzuli zituzten katalanera.

1918 eta 1920 bitartean, Ràfolsen —arestian aipatutako gaztetako lagun batek— *detailistak* deitu zituen lanak margotu zituen Mirók¹⁰. Artelan horien ezaugarri nagusiak fintasan eta kontzentrazio handia dira, biak ere obra gauzatzean islatuak. Horietan, zuhaitzen eta landareen hostoek kaligrafia zehatzak eta ñimiñoak dirudite, ekialdeko arte-praktiketara eramaten gaituztenak, japoniar grabatuetatik persiar miniaturretara. *Baratzea eta astoa (Le Potager à l'âne)*, *Palmondodun etxea (La Maison du palmier*, biak 1918koak) edo *Masia* lanetako paisaiez ari gara, non landa-eremua bizitzaz beteriko mundu arkadiko bihurtzen den. Errealitatea zehatz-mehatz irudikatu beharrean, paisaiek eragiten dizkioten emozioak margotzen ditu Mirók. *Baratzea eta astoa* edo *Mont-roigeko azuleju-fabrika (Tuilerie à Mont-roig, 1918)* lanetako hodeiak, adibidez, espazio abstraktu trinkoak dira, arazo piktoriko gisa konponduak, nolabait zerua lurrera jaisten dutenak. Zerua ez da espazio huts bat, orban eta zerrenda segida bat baizik. Objektibotasun-nahia begirada ameslari bihurtzen da. Mirók, aldi berean, ikusten duenean eta sentitzen edo hunkitzen duenean jartzen du arreta.

Garai horretakoa da, halaber, *Autorretratu* (*Autoportrait, 1919*), apala eta sekulakoa aldi berean, Pablo Picassoren bilduma pertsonalaren parte izan zena. Horren ondorengo beste lan bat ere, *Dantzari espainiar baten erretratu* (*Portrait d'une danseuse espagnole, 1921*), bilduma horren parte izan zen. Mirók behin eta berriz erabiltzen du dantzari espainiarraren motibo hori. Bi koadroak errealitate ikusgaiarekin oraindik erlazionatuta dagoen objektibazio-borondateari dagozkio. Dena den, *Autorretratu* ez da kolore biziz egindako bere lagunen erretratu espresiboen berdina. 1919ko autorretratuak doitasuna du ezaugarri; Dupinen ustez, doitasuna erromanikotik jarauntsitako zerbait berezia zen hori¹¹. Gainera, soinean daraman alkandora gorriak margolana menderatzen du, eta kolore hori pasioaren eta energiaren ideiekin lotuta dago

sinbolikoki. Horrek kubismora garamatza eta planoak forma geometrikoetan deskonposatzen ditu. Miró estilo horrekin jantziko balitz bezala da, baina bere nortasunera egokituta. Gainera, *Autorretratu I* oso desberdina da, *Autorretratu I (Autoportrait I, 1937–38)* eta *Autorretratu II (Autoportrait II, 1938)* lanekin alderatzen badugu, hots, Miróren obra esanguratsuenetako birekin. Ondorengo autorretratu horietako lehenak lotura du 1919koarekin. Hori ere aurrez aurrekoa da, baina oraingoan artistaren burua hurbilagotik ikusten dugu, beraz, koadroaren goiko erdia hartzen du. Obra hori zuzenean mihise gainean arkatzez marraztuta dago; Miró irudi garden bihurtzen da, eta bere begiek eta alkandoraren botoi- zuloek forma astral edo kosmikoak hartzen dituzte. Antzeko beste forma batzuk ere badauzkate inguruan, lepoaren bi aldeetan. Gainera, Mirók kolore arrosa, urdin eta horiz egindako eremu meheak olio-pinturaz margotu zituen. Era berean, iradoki zuen horiek, kanpoko fenomeno deskribatzaileak baino gehiago, margolariaren gogamenetik datozela eta gai emozionalei dagozkiela. Ezaugarri horiek bere nortasunaren dimentsio espiritualak azpimarratzen dute. Miróren aurpegia ez da soilik errealitate ikusgaiaren elementu bat, bere barne-munduaren ikurra ere bada, hari gainjartzen zaiona eta aldatzen duena: hizpide dugun errealitate absolutua.

Artista askoz urrunago iristen da 1938ko bigarren autorretratuarekin. Bertan, Miró gau bihurtzen da; bere buruaren ikuskari hutsa da, eta San Joan Gurutzekoak deskribatutako arimaren gau iluna gogorarazten digu. Eguerdiko argia baino argiagoa den gaua. Koadroan bi zirkulu gorri daude, sugar distiratsu horiz inguratuta, espazio beltz batean flotatzen, mugarik eta zeruertzik gabe, izarrez, arrainez, txoriz, tximeletaz eta forma abstraktu biomorfikoz inguratuta. Horrek guztiak estasi eta jainko-batasun une bat iradokitzen du, eta *Konstelazioak* (1940–41) margolanaren intentsitate miressgarria aurreratzen du. *Autorretratu II* lan horri esker, obra horiek autorretratu gisa ikus daitezke. Hala ere, Miróren aurpegiaren alderdi bisuala atzeman beharrean, lan horiek bere barnean garatzen diren ikuspegi biziak islatzen dituzte, kolore anitzeko argi ugari, hondo anbiguo eta ilun batean margotuak. Beste nonbait, Miróren autorretratu horiei buruz ari nintzela, *argi beltza* adierazpena sufismoaren kontzeptu bat dela idatzi nuen, islamaren adar esoterikoa, jainkotasunarekin barne- ikuskeraren eta esperientzia mistikoaren bidez lotzeko bide bat erakusten duena. Sufismoak, zeinak errealitatea intentsitate maila ezberdinetan argia besterik ez dela ulertzen baitu, koloreen barne ikuspegiaren sistema oso bati buruz hitz egiten du. Ikuspegi horiek *fitismoak* deitzen dira, eta teknika ezberdinen bidez kontrolatu eta eragin daitezke, zailtasun gutxirekin: otoitzak errepikatzea, arnasketan kontzentratzeko metodoak, barauak edo dantza errepikakorak, derbitxe girovago ospetsuak bezala. Asmoa da argi beltz horren bidez iragartzen den kontzientzia gaineko egoera bat lortzea¹². Erakargarria da pentsatzea *Konstelazioak* margolanetan irudikatutako gau-zerua artistaren barne-kontzientziaren irudi bat dela, nobizio sufikoek lortutakoaren antzeko une itzaltsu batean. Bere barne-mundua unibertsoaren gaueko ikusmira bihurtzen da goieneko mailan. 1938ko maiatzean, hau da, autorretratuen datan, XX^e Siècle aldizkarian argitaratutako testu batean, *Arlekinaren inauteria (Carnaval d'Arlequin)* lanari buruz ari zela, Mirók obra margotzeko jarraitu zuen prozesuaz idazten du: "Goseak eragiten zizkidan haluzinazioetan oinarritutako marrazki asko egin nituen. Gauean etxeratzen nintzen, jan gabe, eta nire sentimenduak paper gainean adierazten nituen. Urte hartan poeta asko ikusi nituen, beharrezkoa iruditzen zitzaidan 'plastikoetatik haratago joatea eta poesiara iristea'¹³. Hortaz, 1938ko autorretratuek eta *Konstelazioak* margolanek jarraipena ematen diete hogeiko hamarkadako ideia horiei. Margit Rowellentzat, "Miróren bizitza espiritualak, hau da, haren barne-paisaia, eguzkia, intsektu bat edo belar-izpi bat bezain errealak zen berarentzat. Batzuetan, haren koadroek erakusten duten bezala, hori zen bere errealitate bakarra. Beste batzuetan, iraganeko gauzen oroitzapenak edo gauzen pertzepzioa koloreztatzeko edo eraldatzeko baino ez zuen balio. Mirórentzat, bere kontzientzia mito-poetikoak oso

gutxitan ikusten zuen errealitatea iragazkirik gabe: edozein egia Egia Absolutua bihurtzen zuen iragazkia”¹⁴.

Alabaina, itzul gaitezen atzera. Mirók 1923ko irailean idatzi zion Josep F. Ràfols lagunari, garai hartan pintatzen ari zen paisaia berriei buruz kontatzeko. Hau azaltzen zion: “Lortu dut naturatik behin betiko askatzea, eta paisaiek jada ez dute inolako zerikusirik kanpoko errealitatearekin”. Gutun berean esaten zion bere koadroei “botere emozional handiagoa”¹⁵ eman nahi ziela. Interesgarria da azpimarratzea garai hartan Mirók oraindik ez zuela Breton ezagutzen, eta hark ez zuela oraindik *Manifestu surrealista* argitaratu. *Barnealdea (Baserritarra)* [*Intérieur (La Fermière)*, 1922–23] landa-munduari buruzko beste lan bat da, eta, ikusten ari garenez, mundu horrek liluratu egiten zuen Mirók; aldi berean, trantsizio-koadro bat ere bada. Tituluko baserritarra margotzeko, Mirók panpina bat erabili zuen, gauzen arrotasuna azpimarratzeko modelo mota horiek bilatzen ari zen une batean. *Baserritarra* margolanean oraindik argi eta garbi identifika daitezke bertan ageri diren elementu guztiak, hala nola katua, tximinia edo erbia, bai eta baserritarrak besoetan duen saskia ere. Oinetakorik gabe agerian dituen oin ikaragarriek, ordea, baieztatzen dute irudikapen hutsa ez dela hemen margolariaren helburua. Dupinek hau idatzi zuen: “Bitxia eman dezake fantastikoaren adierazpena baserritarraren oinetatik sartu izana Miróren obran. Baina Mirórentzat, eta berak askotan esan du, erreala dena eraldatzen duen energia lurretik dator”¹⁶. Dupinek, berriro ere, pintura onirikoen aurreko uneaz hitz egin zuen: “1924. Mirók naturatik ihes egin berri du erabat”¹⁷. 1924an, Bretonek *Manifestu surrealista* argitaratu zuen. Miróren lanak interesa piztu behar zion, eta, hasiera batean haren obra haur-tankerakoa eta ez oso intelektuala zela esan bazuen ere, eta Errusiar Balletentzako dekoratuak egiteagatik eraso egin zion arren, azkenean aldarrikatu zuen Mirók zela guztietan surrealisten, nahiz eta, ikusi dugun bezala, Mirók ez zuen inoiz taldearekin formalki bat egin.

Mirók kanpoko errealitateari ez zegozkion paisaiak margotu zituen Parisko bere lehen estudioan, Blomet kaleko 45. zenbakian zegoen hartan. Mirók 1921ean kokatu zen han. André Masson bere bizilaguna zen, eta bere estudiotik artista eta poeta ospetsu asko pasatzen ziren, hala nola Michel Leiris, Miróren lagun handienetako bat izango zena eta, denbora hori oroitzuz, hau esan zuena: “Blomet kaleko 45a ez zen soilik izan talentu handiko gazte intelektual batzuk aurkitu ziren bidegurutzeta [...], baizik eta etxe moduko bat irudikatu zuen, non gailentzen baitzen [...] espiritu-egoera bat”¹⁸. Mirók berak hau nabarmendu zuen leku horri buruz: “Han jakin nuen zenbat naizen, zenbat izango naizen”¹⁹. Solaskideen artean, Leirisez gain, Georges Limbour, Roland Tual eta Armand Salacrou poetak ere bazeuden. Mirók miretsi egiten zituen, besteak beste, Antonin Artaud, Raymond Roussel, Robert Desnos, Paul Eluard, Benjamin Péret eta René Char-en lanak. Poeta horien guztien berrikuntza formalak interesatu zitzaizkion; logika, topikoak eta tradizioa baztertu zituzten, eta, horren ordez, automatismoa, zatiketaren estetika, ustekabeko eta loturarik gabeko irudien batasun arbitrarioa edo kaligrametako testu poetikoen erabilera bisual eta tipografikoa eta halako gaien alde egin zuten. Bestalde, Charles Palermok une hartako Miróren lana aztertu zuen eta berebiziko garrantzia eman zion bere obraren garapenean. Hala, 1918tik aurrera eta gutxi gorabehera hamar urtez, “bere jarduera artistikoa behin eta berriz alegoria gisa hartzen zuen, bere margolanen fikziozko espazioan artista gisa egindako lana proiektatuz”²⁰.

Matxinsaltoa (*La Sauterelle*, 1926), beharbada, Palermok dioenaren adibide ona da, eta, nolana ere, une haretako lanik aipagarrienetako bat da. Lanari izenburua ematen dion matxinsaltoak forma bitxia du, eta ugaztun bat dirudi. Lanaren goialdeko eskuinaldean dago, hegan edo saltoka. Alegia, jauzi egin du edo

hegaldia hasi du bi kono bolkaniko ageri dituen masa arrokatsu batetik. Hondo horixka da, eta kolore iluneko itsasertz moduko bat ere ikusten dugu, non bandera batzuk dauden; itsasontzi bat eta bidaiak bat iradokitzen dituzte. Goialdeko ezker aldean, matxinsaltoak salto egiten duen aldera, forma astral bat ikusiko dugu, agian ilargia, baina planeta bat ere izan liteke, hiru kono bolkaniko erupzioan dituen eta, horien artean, eskailera bertikal bat. Joan Miróren izena eta abizena osatzen duten letrak tamaina ezberdinetan banatuta agertzen dira koadroaren beheko azaleran, bai itsasoan, bai harkaitzetan deskribatutako paisaiarekin identifikatuz, non pintorea nolabait eraldatu egiten den hura sinatzean. Matxinsaltoaren ahotik ateratzen den turrusta urdina da, bere ametsen kolorea, Mirók urtebete lehenago *Photo: Hau da nire ametsen kolorea (pintura-poema)* [*Photo: Ceci est la couleur de mes rêves (peinture-poème)*, 1925] lanean adierazi zuenez. Turrusta hori jarduera bolkanikoaren oihartzuna da, potentzia sortzailearen metafora. Gainera, eskailera Miróren sinbolo kutunetako bat da, eta zeruetara edo goragoko errealitate batera igotzeko konnotazio espiritualak du. Badirudi dena —sumendien erupzioak, hutsunerako jauziak, bidaiak, eskailerak edo paisaia bihurtzea— sorkuntza-ekintzaren alegoria bat dela. Azkenik, bere obrarekin eta gaiarekin aldi berean identifikatzen den artistaren ideia XX. mendeko poesiaren gai nagusietako bat da; adibidez, Wallace Stevens eta José Lezama Limaren poemetan ageri da. Bestalde, koadroa Miróren beste margolan ospetsuenetako batekin lotuta dago: *Txakurra ilargiari zaunka (Chien aboyant à la lune, 1926)*. Bertan, txakur batek ilargiari zaunka egiten dio eskailera baten ondoan, eta, berriz ere, sorkuntzaren ekintzari erreferentzia egiten dio, ihes egiteko edo beste errealitate batera sartzeko formula gisa.

Agnès de La Beaumellek urte horietan Miróren teknika eta berrikuntzen zerrenda luzea egin zuen. Garai hartan, margotzeaz gain, collageak konposatu eta objektuen amalgama bitxiak eraikitzen zituen, aurkitutako materialak barne; adibidez, enborrak edo disekatutako loro bat. De La Beaumellek zioenez, “edozein egitura narratibo logiko suntsitzen ari den testuinguru batean, edozein formatara modu inkoherentean hurbilduz eta konfigurazio grafiko argiak eta beste batzuk nahastuz, badirudi margolaria bere ikuspegiaren menpe dagoela, eta ez dela bera hura kontrolatzen duena”²¹. De La Beaumelleren testuaren atalen izenburuak, lehen aipatutako erakusketaren katalogoan, azalgarriak bezain iradokitzaileak dira, eta, koadro partikular gutxi batzuei erreferentzia eginez, kontzeptu hauek biltzen dituzte: disjuntzioa, polisemia, hondo asmatzea, orbanak, puntuak, bektoreak, kea, irudi fantasmagorikoak, punteatuak, euskarriaren hilketa, geziak, ihes-puntuak, puntuak, espazio performatiboa, tiroak, zuloak edo adabakiak²². Pintura onirikoak deiturikoen adibide onak dira nekazari katalanen saila, *Nekazari katalana gitarrarekin (Paysan catalan à la guitare, 1924)* gisako lanekin, edo zirkuko zaldia eskainitako saila, *Pintura (Zirkuko zaldia)* [*Peinture (Le Cheval de cirque)*, 1927] barne. Horietan, elementu gutxi batzuk koadroen azalean barreiatuta agertzen dira, ausazkoa eta inprobisatua dirudien moduan. Mirók uste zuen pintura birsortu eta beste zerbaitek behar dela, ez formalki bakarrik, baita bere zentzu sakonean ere, pinturak eta historiaurreko objektuek duten zentzu magiko horretan.

Garai horretako lanen artean, *Pintura (Peinture, 1925)* koadroa ere nabarmentzen da. Horretan gizon bat ageri da pixa egiten, eta haren gorputza eta hanketako bat lerro mehe eta bertikal hutsak dira. Lerro horien bidegurutzetan, bihotz alderantzikatu baten silueta aurkituko dugu, kolore gorri bizikoa, eta, behealdean, bi formak, bata urdina eta bestea zuria, oin bat iradokitzen dute elkarrekin. Goiko aldean, forma zuri bat, sudur nabarmena duen buru bat, begi bat eta erlaitz handi bat ikusten dira. Gizonak tamaina handiko zakila du, zilindrikoa, kanoi bat dirudiena. Pixa egiten ari da, zilindro horren irekiduratik datozen lau lerro kurbatu paralelok iradokitzen duten bezala. Obraren goialdeko eskuinaldean, zortzi bat

dirudien forma bat ikusiko dugu, infinituaren sinboloa, zati gorri bat eta hori bat dituena, eta zirkulu more txiki bat, zortziaren bi atalak elkartzen dituena. Dena keinuz margotutako hondo gris eta okre batean gertatzen da, kalezulo baten pareta bezain zikina dena. Etenduraz jositako lerro batek koadroa alde batetik bestera zeharkatzen du gorantz, eta ibilbide bat eta erloju baten orratzen mugimendua iradokitzen ditu. Miró pintura tradizionaletik urrun zegoen une hartan, eta gure ezaugarri fisikoei — espiritualtasunetik eskatologikora bitarteko guztiari— eta naturari buruzko irudi berriak sortzen zituen, umore apur batekin. Umore hori are nabarmenagoa da erretzaileen segidan, *Pintura (Erretzailearen burua)* [*Peinture (Tête de fumeur)*] izeneko bi lanetan (bata 1924koa eta bestea 1925ekoa), edo *Gentleman-a* (*Le Gentleman*, 1924) sorkuntzan. Azken lan horretan, koadroaren protagonistak oilar bat dirudi, ilea edo burukoa gandor gorri moduko bat baita, eta bizkarrean forma beltz batek hegaltza iradokitzen du. Gorputza egiteko bi triangelu elkartu zituen. Koadroko *gentlemanak* Dalirena gogorarazten duen bibote nabarmena eta bekain iletsuak ditu, baita oin handi bat ere, oinetakorik gabe. Koadroaren hondoa berdea da, eta, beste motibo piktoriko batzuen artean, yes hitza irakur dezakegu. Era berean, zenbait zirkulu eta XII zenbaki erromatarra ikus ditzakegu, zeinek, berriro ere, erloju bat iradokitzen baitute eta, beraz, denboraren igarotzea.

1927an, Miró estudioz eta estiloz aldatu zuen, eta Tourlaque kalera joan zen. Han 1929ra arte egin zuen lan —udak pasatzera Kataluniara joaten zen— eta Jean Arp, René Magritte eta Max Ernst artistak bisitatu zituen bertan, bere bizilagun berriak. Une horretako lanen artean formatu handiko paisaia horizontalak nabarmentzen dira, hala nola *Paisaia (Oilardun paisaia)* [*Paysage (Paysage au coq)*] eta *Paisaia (Erbia)* [*Paysage (Le Lièvre)*], biak 1927koak. Miró elementu ezagun batzuk pintatu zituen berriro, nahiz eta estilizatuak egon. Sail horretako koadroak lerro horizontal batek banatzen ditu, eta Dupinen hitzetan, “zerumuga horrek zatitu egiten du, baina, batez ere, batu egiten ditu, elkarrekin mantentzen ditu zerua eta lurra, erreala eta irudikatua”²³. Miróren arabera, aipatutako bigarren koadroa Mont-roig inguruko belardietan erbi bat zitzu bizian ikustean sortu zuen. Margotutako erbiak burua gorri eta gorputza garden ditu, eta liluratuta begiratzen dio kometa baten ibilbide kiribilari. Kometaren muturra sugar horiz apainduta dago. Beste koadroko erbia eta oilarra forma totemiko eta fantastikoak dira, naturaren ahalmenaren ikurrak. Koadroen hondoa kolore bizikoak dira eta oso espazio zabalak iradokitzen dituzte; pintatzeko modu tradizionalak, aldiz, desagertu egiten dira, hala nola itzalezadura, bolumen-eraikuntza edo perspektiba. Oilarraren paisaia dagoen eskailerak bi errealtateak, kanpoaldea eta barrualdea, berriro lotzen dituela dirudi. Miró bi horiek mundu mito-poetiko bakar bat bihurtzeko gaitasuna du. Oraindik 1927an, Miró tamaina txikiko pinturak egin zituen hondo zuri gainean, nola diren *Pintura (Eguzkia)* [*Peinture (Le Soleil)*] edo *Pintura (Izarra)* [*Peinture (L'Étoile)*]. Horietan hondoa espazio piktoriko hutsa da, eta astroen eta animalien forma ezagun eta estilizatuak flotatzen ageri dira, errealtate berri horren ikur gisa. Azkenik, Miró irudizko erretratuak eta antzinako maisuen pinturen bertsioak ere margotzen ditu, parodiak eta omenaldiak era berean, hala nola *La Fornarina (Rafaelen arabera)* [*La Fornarina (D'après Raphaël)*, 1929]. Lan horretan, Rafaelen pinturako dama pertsonaia bitxia bihurtzen da. Bere lanaren aniztasun handia eta planteatzen dituen ideiak harrigarriak dira.

Hogeita hamarreko hamarkadan, espresionismoa Miróren lanaren ezaugarri nagusia bihurtu zen, eta hori agerikoa da *Pertsonaia taldea basoan* (*Groupe de personnages dans la forêt*, 1931) lanean, *Pintura basatiak* (*Peintures sauvages*, 1934–38) deituriko lanetan, lizpaper gainean egindako pintura-sail batean, hainbat collagetan, kobre gainean egindako pintura txikietan —hala nola, *Gizona eta emakumea gorotz pila baten aurrean* (*Homme et femme devant un tas d'excréments*, 1935)—, 1936ko udan Masonite gainean egin

zuen margolan-sail zabal batean, eta 1937an Celotex gainean egin zuen beste batean. Oro har, munstro-irudiak espazio anbiguo eta kezkarrietan islatzen dituzte guztiek, eta ziur asko Espainiako Gerra Zibilera eta Bigarren Mundu Gerra ekarri zuen egoera politikoarekiko kezka eta antsietatea islatzen dute, nahiz eta hori espekulazio bat besterik ez izan. Masonitezko panelen gainean egin zituen hogeita zazpi margolanak, guztiak tamaina berekoak, Gerra Zibila hasi zen udan margotu zituen Mirók; Dupinentzat, horiek exorzismo bortitzak dira, gatazkak eragindakoak²⁴. Obra horiek New Yorkeko Eskolaren ekintza-pintura aurreratzen dute, hau da, pintura-ekintza bera pinturaren gai bihurtzea. Bere irudiak sortzeko erabilitako prozesuaren ilustrazioak dira. Mirók ehundura nabarmeneko eta kolore bizi eta lurkarako material batean margotzen du, eta, bertan, azkar gainjartzen ditu marra beltzak eta kolore-eremuak, ehunduretan ere aberatsak diren materialez eginak, hala nola mundruna, legarra edo hareia. Batzuetan, gainazala urratu edo zulatu egiten du. Berezkotasuna gorabehera, gauza konkretuen forma ezagun edo iradokitzaileak ikus ditzakegu; esaterako, begiak, buruak eta faloak. Sail osoa eguneroko emozional moduko bat da, baina agian, Robin Greeley-k interpretatu zuen bezala, pinturak komunikatzeko duen ezintasunaren egiaztapen bat ere bada²⁵. Badakigu zer pentsatzen zuen Mirók abstrakzioaz.

Gerra baino lehen, 1932an, Miró Bartzelonara itzuli zen arrazoi ekonomikoengatik. Han hemezortzi collage eta margolan pare ekoiztu zituen 1933ko lehen erdian, Bartzelonako Passatge del Crèdit kaleko estudioan. Collageetan erabilitako irudiak aldizkarietako iragarkietatik, salmenta- katalogoetatik edo argitalpen teknikoetatik zetozen, eta gizarte industrialari buruzko hausnarketa ziren. Paper gaineko collageetan erabilitako irudi horiek kontu handiz banatuta daude azalean. Ondoren, forma biomorfiko abstraktuak, kurbak eta luzexkak dituzten pintura bihurtzen dira. Azken horiek koreografia bisual animatuak sortzen dituzte, mugimendu geldo eta erritmikoz osatuak, makina baten engranajea bezala, eta agerian uzten dute dadaistak liluratuta zituen gai batekiko Mirók zuen interesa. Itxura likido eta zorratzailea ere badu, hondo anbiguoetan. Kolore ilunak dira nagusi. Horiek kontrastea sortzen dute forma gorriak, horiak, urdinak edo zuriak agertzen direnean; distira kromatikoak, konposizioa dinamizatzen dutenak eta oreka-zentzua finkatzen dutenak. Artelan horiek modu berritzailean batzen dituzte artea eta eguneroko bizitza erreala; Pop artearen aitzindariak izan ziren, eta hamarkada batzuk geroago *High & Low: Modern Art and Popular Culture* eta *Art et publicité* erakusketetan jorrotutako edukiak aurreratu zituzten. Erakusketa horiek laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran antolatu ziren New Yorkeko MoMAN eta Parisko Centre Pompidou, hurrenez hurren²⁶.

Bada hondo beltz gaineko beste pintura interesgarri bat, *Autorretratu II* (1938) lanaren urte eta tamaina berekoa, bere pintura-poema sailaren jarraipena dena urte batzuk geroago. *Pintura-poema (Izar batek emakume beltz baten bularra laztantzen du)* [*Peinture-poème (Une étoile caresse le sein d'une négresse)*] lanari buruz ari gara. Haren izenburuak Stephane Mallarmé-ren poema batera garamatza, “Une négresse par le démon secouée”. Mallarméren poeman —sonoritateetan eta irudietan aberatsa, baina hermetikoa zentzuari dagokionez— deabru bat, frutak, bortzegiak, mihiak eta titiburuak, gazela bat eta elefante ero bat, maskorrak eta ahoak, eta neskato bat eta izenburuko emakume beltza agertzen dira. Horrek guztiak jarduera gainezkatu baten, apoteosi bisual baten eta erotismo ezkutu baten sentrazioa erakusten du. Poema bezala, Miróren koadroa zeinu eta irudien inbentario batean oinarrituta dago, kasu honetan bereizgarriak direnak, hala nola suge bat, hareazko erloju bat, pertsonaia bat eta eskailera bat, nahiz eta ez garen gai emakume beltza, izarra edo laztantzen duen bularra aurkitzeko, koadroaren azalean idatzi eta izenburua ematen dionaren arabera. Obra honetan guztia sinplea da, ia publizitate-kartel bat bezalakoa. Gorri, hori eta zuri garbi eta lauek kontrastea egiten dute hondo beltzean. Denak du mugimendua eta

ospakizun- eta jai-kutsua. Ez du zerikusirik autorretratuarekin, nahiz eta biek bikote bat osatzen duten.

1937an, Mirók beste koadro guztiz desberdin bat margotu zuen, edozein sailetatik at dagoena: *Zapata zahardun natura hila* (*Nature morte au vieux soulier*). Bertan, hainbat objektu agertzen dira, nola diren paperean bildutako ginebra botila huts bat soka batez lotua, sagar bat, sardexka bat bertan sartuta, ogi zati bat eta zapata zahar bat. Denak, gaueko argiaz baino, argi espektral batez argiztatuta daude. Beltza da nagusi, baina objektuak kolore psikodelikoz osatutako aura batez inguratuta daude, guztiari haluzinazio baten kutsua ematen diona. Koadroa Gerra Zibilari emandako erantzun gisa interpretatu izan da bere errealismo gordinagatik, baita goseari eta pobreziari egin diezaiokeen keinuagatik ere. Mirók hau esan zuen horri buruz: “Ezer ez da sentimental. Argazkigintzarekin edo surrealista batzuek ustiari duten surrealismo motarekin zerikusirik ez duen errealismoa da. Errealitatea bera da, sakona eta sutua. Naturari aurpegira begiratzea eta hura menderatzea oso ernagarria da. Sentipen hori bera sentituko zenuke baldin eta, zure begien indar hutsarekin, pantera bat oinetara eroraraziko bazenu Afrikako sabanaren erdi-erdian”²⁷. Eta oraindik ere koadro horri buruz, James Thrall Soby lagun amerikarrari idatzi zion: “Geroago konturatu nintzen, oharkabea, *zapata zaharrak* irudi krudelak zituela. Hori da, batez ere, botilaren kasua: sutan dagoen etxe bat dirudi, zeinaren sugarrek koadro osoa zeharkatzen duten. Hori guztia pentsatu gabe egin nuen, eta inolako asmo literario edo narratiborik gabe”²⁸.

Bigarren Mundu Gerra hasi zenean, Parisen erbesteratuta zegoen Miró Normandiako Varengeville-sur-Mer herriko etxetxo batera joan zen. Han, bere lagun Paul Nelson arkitekto iparramerikarraren etxean mural bat margotzeko enkargua jaso zuen. Behin hara iritsita, bost paisaia txiki margotu zituen: *Txoriaren hegaldia lautada gainetik* (*Le Vol de l'oiseau sur la plaine*). Inguru hartako lautada irekiak eta beleen hegaldiak irudikatzen dituzte, Mediterraneoko paisaia lehorren oso bestelako ikuspegia. Roland Penrose-k kontatu duenez, Mirók Varengeville-sur-Merretik idatzi zion, eta kontatu zion pertsonaia eta txoriak zeinu bihurtzen diren obra horien egikaritzeak *Konstelazioak* egitera eraman zuela. “Margotu ondoren, agoarretan bustitzen nituen pintzelak eta paperezko orri zurien gainean lehortzen nituen, aurrez pentsatutako ideiei jarraitu gabe. Zikindutako azalera hark gogoa pizten zidan eta formak, giza irudiak, animaliak, izarrak, zerua, eguzkia eta ilargia sortzera eramaten ninduen. Gauza horiek guztiak ikatzi-ziriarekin marrazten nituen, kementsu. Konposizioan oreka lortu eta elementu horiek guztiak ordenatu ondoren, gouachez margotzen hasten nintzen, artisau edo gizon primitibo baten xehetasunarekin. Denbora asko behar nuen hori egiteko”²⁹. 1940ko urtarritetik 1941eko irailera bitartean sortu zituen hogeita hiru konstelazioak, eta Mallorcan amaitu zituen. Hara joan ziren Miró eta bere familia bizitzera Frantziako gerratik ihesi. 1945ean New Yorken erakutsi zirenean, Pierre Matisseren galerian, gerra garaian AEBn ikusten ziren lehen obrak izan ziren, eta eragin handia izan zuten.

Konstelazioak —haien barruan sartuko genituzke *Emakumea eta txoriak* (*Femme et oiseaux*, 1940) eta *Pertsonaiak gauean barraskiloen aztarna fosforeszenteek gidatuta* (*Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*, 1940)— Mirók sortutako zeinu-lengoiaren indarraren gailurra dira. Surrealismoarekin lotutako beste artista eta idazle batzuek bezala, Lucien Lévy-Bruhl antropologoaren ideien eragina izan zuen. Sidra Stitchek azaltzen duenez, autore horrek bere garaian eztabaidatutako ideia polemikoak defendatu zituen *La mentalité primitive* (1923) liburuan; adibidez, gizaki primitiboen gogamenak logika saihesten zuela, ez zituelako kontuan hartzen ez arrazoimena ez pentsamendua. Ez zuen esaten pentsamendu logikorako gai ez zirenik, baizik eta beren orientazio mentala beste bat zela.

Deskribatu zuen pentsamolde prelogiko horrek forma ematen zien surrealistek lortu nahi zituzten nolakotasun guztiei: irudimenean eta intuizioan enfasia, eta adierazpide nagusi eta unibertsalaren bilaketa³⁰. Stitchek dioenez, Lévy-Bruhlek Miróren pentsamenduan izan zuen eraginaren froga ugari daude, eta Paleolitoko haitzuloetako pinturakiko sentitu zuen lilura ere jasota utzi zuen, arte primitiboaren beste adibide batzuen artean. Stitchek arabera, Mirók interes are handiagoa zuen Aurignac aldiko marra ez-figuratiboetan, Azil aldiko harri koskorretan margotutako zeinu ideogramatikoetan edo Mesolitikoko haitzuloetako hormetako irudi eskematikoetan. Eta gainera, bere ustez, haren arreta erakarri zuten emankortasunaren estatuatxoek, monumentu megalitikoek, hezurdura fosilek, zizelkatutako tresnek eta objektu zeremonial apainduak³¹. Stitchek, azkenik, Henri Breuil-ek sinatutako lau liburukiko katalogo batean *Konstelazioak* sailean nagusi diren formak aurki daitezkeela azaldu zuen. Bertan, iberiar penintsulako arrokei buruzko pintura eskematikoak dokumentatzen dira, Las Batuecas haranari buruzko atal zabal batekin³².

Konstelazioak sailaren ondoren, Miró margotu gabe egon zen denbora batez, Mallorcan giltzaperatuta familiarekin. Baina joera hori aldatu egin zen 1945ean, formatu handiko margolan-sail handi bat egin zuenean, berriz ere hondo zuri gainean. Han berriro ere bere zeinu-lengoaia garatu zuen, eta William Jeffett-ek horiei buruz idatzi du katalogo honetan bertan. *Emakumea eta txoria gauean* (*Femme et oiseau dans la nuit*), *Pertsonaia eta txoria gauean* (*Personnage et oiseau dans la nuit*) eta *Emakumea gauean* (*Femme dans la nuit*) sail horretako izenburuetako dira, eta kasu batzuetan errepikatu egiten dira. Aipatzekoa da bitxia dela ia guztiek *gau* hitza izatea izenburuan, beren atzealdeak zuriak eta argitsuak izanagatik ere. Hori horrela da agian lehen eztabaidatutako argi beltz espiritualaren ideia berriro azpimarratu nahi zuelako. Okre koloreko hondo gainean egindako beste koadro batzuk sail horrekin lotuta daude, adibidez, *Zezenketa* (*La Course de taureaux*, 1945). Espainiar estatuko artista asko obsesionatu izan ditu gai horrek; esaterako, Goya, Barceló, Picasso, baita Miró ere. Hala, Mirók ez zuen gai hori koadro horretan landu lehen aldiz. 1944tik aurrera, Mirók zeramikarekiko interesa izan zuen, eta hura lantzen hasi zen aspaldiko laguna zuen Llorens Artigas artistarekin. Bere lanak forma tradizionalak apaingarriak izan daitezke, baina baita benetako eskulturak ere. Gainera, une horretan, brontzearen teknikak liluratu zuen Miró. Bere eskultura batzuk aurkitutako objektuetatik abiatuta eginak daude. Horri buruz, bere galerista zen Pierre Matisseri hauxe esan zion: “Objektu jakin batek erakartzen nau. Ez dago ezer aurrez pentsatuta. Gero beste objektu desberdin batek erakartzen nau. Elkartzen ditudanean, kontaktu horrek kontraste poetiko handia sortzen du, berehalako eta elkarrekiko sorginkeria”³³.

Henri Michaux artista eta poeta belgikarrak —gai esoterikoetan interesatua eta garai batean hain ibiliak ez ziren lekuetan bidaiari handia bera— honako hau idatzi zuen: “Sagar bat jartzen dut mahai gainean. Gero sagarrean sartzen naiz. Hau lasaitasun zoragarria!”. Baliokidetzat har ditzakegu Michauxen sagarra eta Miróren zenbait obratan maiz agertzen den ihesaren eskailera? Nork bere burua esploratzeko modu bat? Munduarekin bat egiteko modu bat? Ekintza magiko bat? 1957an, Mirók adierazpen batzuk argitaratu zituen aldizkari frantses batean, eta horietan bere buruari eta artista gisa zuen errealitateari buruz hitz egin zuen: “Hau sakonagoa da, errealitate ironikoagoa, gure begien aurrean dugunarekiko axolagabeagoa, eta, hala eta guztiz ere, errealitate bera da. Izar baten argiarekin azpitik argiztatzea besterik ez da behar. Orduan dena arrotz, aldakor, argi eta nahasi bihurtzen da aldi berean. Formek beste forma batzuk sortzen dituzte, eta beste zerbait bihurtzen dira etengabe. Beren baitara bihurtzen dira, eta horrela zeinu eta sinboloen unibertso baten errealitatea sortzen dute. Unibertso horretan figurak mundu batetik bestera igarotzen dira, haien oinek sustriak ukitzen dituzte, eta sustrai bihurtzen dira

konstelazioen ile uhinduaren artean desagertzen direla. Esaldi magikoz egindako hizkuntza sekretu bat bezalakoa da, hitzen aurrekoa, gizakiek ikusten zutena baino erreagoak eta egiazkoagoak ziren gauzak imajinatu eta begietsi zituzten garaikoa, hori baitzen errealitate bakarra”³⁴.

Enrique Juncosa idazlea eta erakusketa-komisarioa da. Andratx (Mallorca) eta Mexiko Hiria ditu bizileku.

[Itzultzailea: Bakun.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak:

1. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.
2. Luis Baraiazarra, “Joan Gurutzekoaren *Gau iluna* eta *Maitasun gar bizi*”, *Karmel*, Markina-Xemein, 313. zk., 2021, 112. or.
3. Badago Miróren argazki bat, Yoshinori Ishikawa-k 1966an ateratakoa, Kiotoko Ryo-an-ji tenpluko harrizko lorategiari begira.
4. Mirók Tristan Tzararen honako obra hauek irudiztatu zituen: *L'Arbre des voyageurs* (1930), *L'Antitête. Le Désespéranto* (1949) edo *Parler seul* (1948–50); eta André Bretonenak ere bai: *Anthologie de l'humour noir* (1950), *La clé des champs* (1953) edo *Constellations* (1959).
5. Jacques Dupin, *Miró*, Polígrafa, Bartzelona, 1993. Frantsesezko jatorrizkoa Flammarionek argitaratu zuen 1961ean, Parisen. Espainiar edizioak Frantzia 1993an argitaratutako bigarren edizio handituari jarraitzen dio (95–111. or.).
6. Margit Rowell, honako lanaren hitzaurrean: *Joan Miró, Selected Writings and Interviews* (ed. Margit Rowell), Thames & Hudson, Londres, 1987; XII, 1 eta 2. or.
7. Paul Klee, *The iaries of Paul Klee (1898–18)*, University of California Press, Berkeley eta Los Angeles, 1968, 315. or.
8. Margit Rowell, *op. cit.*, 166. or.
9. J. V. Foixek Miróren bi marrazki erreproduzitu zituen bere bi liburutan: *Gertrudis* (1927) eta *KRTU* (1932), biak argitaletxe berdinarekin plazaratuak: Edicions l'Amic de les Arts, Bartzelona.
10. Josep F. Ràfols, “Miró antes de ‘La Masía’”, *Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Bartzelona, 1948, 498. or. Honek aipatuta: Jacques Dupin, *op. cit.*, 63. or.
11. Jacques Dupin, *op. cit.*, 70. or. Olio-pintura arpillera gainean,
12. Enrique Juncosa, “La luz negra”, hemen: *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los ños cincuenta*, kat. erak., CCB, Bartzelona, 2018, 15. or.
13. Margit Rowell, *op. cit.*, 161. or.
14. Margit Rowell, *ibid.*, 4. or.
15. Margit Rowell, *ibid.*, 2–83. or.
16. Jacques Dupin, *op. cit.*, 92. or.
17. Jacques Dupin, *ibid.*, 96. or.
18. Michel Leiris, honek aipatuta: Jacques Dupin, *op. cit.*, 85. or.
19. Jacques Dupin, *op. cit.*, 113. or.
20. Charles Palermo, *Fixed Ecstasy, Joan Miró in the 1920s*, The Pennsylvania State University Press, 2008, 2. or.
21. Agnès de La Beaumelle, “The Challenge of Miró’s X”, hemen: *Joan Miró, 1917–34. La naissance du monde*, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 2004, 22. or.

22. *Ibid.*, 19–28. or.
23. Jacques Dupin, *op. cit.*, 131. or.
24. *Ibid.*, 203. or.
25. Robin Greeley, honek aipatuta: Anne Umland, hemen: *Joan Miró: Painting and Anti-Painting 1927–1937*, MoMA, New York, 2008, 200. or.
26. Lehenengoaren komisarioak Kirk Varnedoe eta Adam Gopnik izan ziren, eta bigarrenarena Anne Baldessari.
27. John Russell, *Matisse, father & son*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1999, 126. or.
28. *Idem.*
29. Roland Penrose, *Miró*, Thames & Hudson, Londres, 1970, 100. or.
30. Sidra Stitch, *Joan Miró, The Development of a Sign Language*, Washington University, Saint-Louis, 1980, 10. or.
31. *Ibid.*, 11. or.
32. *Ibid.*, 48. or.
33. John Russell, *op. cit.*, 122. or.
34. Joan Miró, *XX^e Siècle*, Paris, 1957ko ekaina, honek aipatuta: Margit Rowell, *op. cit.*, 240. or.

Iniziazio paristarra

Miró, 1917–1927

Rémi Labrusse

Leku hautatua

Miró ez zen izan, inolaz ere, Paris hiriaren ahalmen magikoaz ohartu zen lehena. XIX. mendeko hiriko nahasmenduek, bereziki, liluraturik utzi zituzten idazle eta artista asko; nostalgia-kutsuko¹ lilura sorrarazi zieten *Les Mystères de Paris* (Parisko misterioek), Eugène Suek 1842an argitaratutako eleberr ospetsuaren izenburuak² zioen bezala. Londresen gisara, Frantziako hiriburua ere megalopoli modernoaren irudi bilakatu zen, zirrargarri bezain beldurgarria, aparteko mundu bat, labirinto bat orientazioari zirika, etengabeko borborra. 1860ko hamarkadatik aurrera, Haussmann baroiak eraisketa handiak agindu zituen Paris “XIX. mendeko hiriburu”³ bilakatzeko —harrokeria burges kapitalistaren garaipenaren eta modernitate menderatzailearen eszenatoki ikusgarria— eta, horren ondorioz, desagertutako auzo zaharren (edo haietatik geratu zenaren) oroitzapenek aura berezia hartu zuten. Jada ez ziren auzoak ametsen eta amesgaiztoen gordailu bihurtu ziren, zeinak ezkutaleku hartu baitzuten “hiri zahar, zimur, bihurrietan bazterrik bazter, / han dena, izua ere, bihurtzen baita xarmanta”, Baudelaireren Koadro paristarrak⁴ olerki ezagunei aipu eginez (1861ean Victor Hugori eskaini zizkion olerkiak, Mirók berak gaztaroan irakurri zituenak, 1920ko hamarkadaren hasieran, Parisera heldu zenean⁵). Gogora ekarri nahi ditut ere Charles Meryonek 1850eko hamarkadan Paris gai hartuta egindako akuaforte bitxi haiek, Baudelairek miresten zituenak eta aurrerago surrealisten ere⁶, non Parisko hainbat paisaia, erabat suntsitzeko edo eraldatzeko zorian zeudenak, maltzurki populatzen baitzituzten izaki fantasmagorikoek eta Hegoaldeko itsasoetako hegaztiak.

Miróren irudimenean, 1920an lehenengoz Parisera iritsi zenean, ezinezkoa zen bereiztea, batetik, Europako bizimodu kulturalaren harrobi nagusiaren erakargarritasun sozial eta intelektuala, eta, bestetik, lurralde fisikoaren xarma, alegia, anizkoitzasun mugagabeko hiri-mundu baten xarma: nazioarteko abangoardia zen, artistikoa eta literarioa, zeinerantz abiatu baitzen margolari gaztea, eta ez hori bakarrik, Paris leku zehatz eta xarmatua ere bazen, non errealitateak eta ametsak bat egiten baitzuten bertako leku eta monumentu enblematikoetan, denek ezagutzen zituztenak irudien eta istorioen bitartez —Sena eta haren zubiak, Louvre, Notre-Dame...—. Egiaz, Miróri otu zitzaion, hasiera batean, “New York ultramodernoa”, “New York hiri handia” hautatzea, 1917an idatzi zuen legez⁷, Bartzelonako probintziakeriatik askatzeko. Bartzelonan, Josep Dalmauren galerian, Francis Picabiak, New Yorketik iritsi berriak, 397 izeneko aldizkari dadaista argitaratzen zuen, eta seguru asko haren ale bakanez berotu zioten gogoia Miróri New Yorkera joateko, aldizkariko konposizio grafikoek bultzatuta, non hizkuntza eta motibo tekno-industrialak bortizki eta enigmatikoki nahasten baitziren.

Eta, hala ere, azkar asko gailendu zen Paris derrigorrezko norako gisa. Geografikoki gertu zeudenez eta

hizkuntzaren eta kulturaren aldetik Kataluniak eta Frantziak elkarrekiko estimua zuten, are gehiago gerraren ostean, harreman estu horrek bide eman zuen Frantziako hiriburutik etorritako erakusketak eta ikuskizunak Bartzelonara eramateko: Ambroise Vollard-ek 1917ko udaberrian Arte Ederren Jauregian antolatutako arte-erakusketa⁸; *Parade*, urte bereko azaroan Liceu Antzokian egin zen ballet-emanaldia, Picassoren dekoratuak, Satieren musika, Cocteauren libretoa, eta Diaghilev eta Massinieren koreografiak tarteko⁹; baita margolari frantsesen hainbat eta hainbat erakusketa ere, batik batik, kubistenak Josep Dalmauren galerian¹⁰ (abangoardia frantsesen eta katalanen arte-merkataria zen, eta laster Mirórena berarena ere). Bestela esanda, Mirók, 1920ko otsailan Dalmauren laguntzaz lehenbizikoz Parisera joan zenean, behar zuen guztia ongi umotuta zeraman egonaldi hura inizatikoa izan zedin, alegia, hainbestetan amestu bezala modernitatea sortzeko gai izan zen energiaren iturrirako sarbidea izan zedin hiria, zeinaren berri aspalditik jaso izan baitzuen, liburuen, elkarrizketen eta artelanen bitartez.

Iniziazio sakratua

Gizarte orotan, bizitzako aldi batetik besterako igarotzea —jaiotza, pubertaroa, sexu-harremanak, etab.— sozialki ematen da aditzera iniziazio-errituen bitartez, “era guztietako errituen konglomeratua”¹¹, zeinaren botere ezartzaileak beti hartzen baituen oinarri zimendu sakratu gutxi-asko esplizitu bat. Esparru orokor horren baitan, iniziazio-motaren arabera, gizartearen barruan kategoria eta funtzio sozialak bereizi eta gizabanakoak haietan bana daitezke. Kategoria jakin batean edo bestean sartzeak beti ekarriko du berekin banantze-keinu bat, bai gizabanakoaren aurreko egoerari dagokionez, bai gainerako taldeari dagokionez; banantze hori gehienezkoa izango da asmoa kofradia hertsia batean sartzea denean, zeina naturaz gaindikoaekin komunikatzea eskainita baitagoen, edo, are, naturaz gaindikoaerikiko lotura erradikalizatzea eskainita baitagoen jarrera bakartia hartuz —mistikoa, aszeta, magikoa eta abar—. Iniziatu bakarti horien edo arau gutxi-asko sekretuek gidatutako mikro-gizarte bateko kideen esku uzten dugu naturaz gaindiko indarren eta mundu lurtarraren arteko hartu-emanak ahalik ondoen kudeatzeko funtzio soziala. Gizartetik aldenduta bizi direnez, pertsonaia urrundu eta ezohiko horiek bakarrik dute sarbidea bizimodu sozial arrunt edo “profanotik” artaz urrutiratu izan den eremura, hau da, “aparteko mundu” edo sakratu gisa ezarri den eremura, eremura, Émile Durckheim soziologoak nozio horretarako proposatu zuen definizio klasikoari jarraiki¹². Iniziazio xamanikoa, esaterako, Mircea Eliade filosofo errumaniarraren arabera, ekintza edo ekintza-multzo bat da, eta haiekin lortzen da “gizaseme profanoa eraldatzea sakratuaren tekniko izateko ‘hautuaren’ aintzinean”¹³. Era horretako iniziazioa bizi izan zuen Mirók Parisen, edo haren bila joan zen, bederen.

Frantziako hiriburura iritsi bezain laster, haren nahirik handiena zen bere burua aura sakratu batez gantzututa ikustea, bere begietan lehenik, eta, gero, mundu osoaren begietan. Hala, haren gutizia ez zen soilik abangoardiako pinturaren baitan “nazioarteko katalan”¹⁴ gisa estatu sozial berri bat erdiestea; are zehazkiago, hark hartutako jarrera, pintore-xaman zeritzona, ohiko rola bilakatu zen ingurune surrealistan. Pintore-xaman irudien sortzaile-eginkizunetik harantzago zihoan, eta haren existentziaren alderdi guztietan “misterioarekin”¹⁵ komunikazio pribilegiatua zuela sentitzen zuen. Bokazio artistikoa bokazio paraerlijiozko bilakatze hori, besteak beste, bere lagun izango zen Max Ernst-ek ere bizi izan zuen, esaterako, gerran zehar. Hala adierazi zuen 1948an argitaratu zuen *Autobiographie* (Autobiografia) liburuan, bere buruaz hirugarren pertsonan mintzatuz: “Max Ernst 1914ko abuztuaren 1ean zendu zen. 1918ko azaroaren 11n berpiztu zen, azti izan nahi zuen mutiko gazte gisara, garai hartako mitoa

aurkitzeko prest¹⁶. Mirórentzat, gerra ez zen arrazoia izan, baizik eta Parisko abangoardiako munduan bataiatu eta murgildu izanak lagundu zion bere ni-a egoera batetik bestera eraldatzen — ohiko bizimodutik bananduta, jasoago, “sakratuago” —.

Nahiz erlijiozkoa edo magikoa, inimizio-mota sakratu horretarako ezinbestekoak dira hiru elementu osagarri hauek: eszena jakin bat, erritu-egintzara eskainitako leku fisiko batez edo gehiagoz osatua¹⁷; egintza horiek berak, proba gutxi-asko mingarri osatuak, zeinak bermatzen baituten iniziatutako gizabanakoak uko egin diola bere lehenagoko ni-ari beste norbait bilakatzeko “bat-bateko heriotzaren”¹⁸ eta bigarren jaiotze sinbolikoaren ostean; eta, atzenez, iniziatuen komunitate bat, hautagaia bere baitan hartuko duena, harekin bere ezagutzak partekatuko dituen eta sakratua denaren kudeaketarako ekintza kolektiboetan parte hartzera eramango duena¹⁹. Hiru elementu horiek aurkituko ditugu Mirók Parisko munduarekin zuen erlazioan.

Igarotze erritua

Hiriburua, naturaz gaindiko argiz estalia, leku sakratutzat hartu zuen hasieratik, maila goreneko esfera misteriozuekin lotutakoa, non materia argitan disolbatzen baitzen, errealitatea xarman bezala. Orduan ere, Baudelaireren poemak irakurtzeak gogo berotzen zion, poetak, adibidez, honela deskribatzen zuenean: “hiri zalapartatsua”, “misterioak landare- izerdiaren pare karriketatik jariatzen diren”²⁰ lekua. Louvre ikustera joaten zenean, Luxenburgoko Lorategietan edo “lainoen musuek hartutako Senan”²¹ barrena paseatzean, Mirók idatzi zuen “benetako jainkotasunarekin” elkar ukituz bezala sentitzen zela, “argi arras leuna, ezin esplikatuzko leuntasuna”²². “Utzidazue orain, isilean, mundu berri honetaz gozatzen”, idatzi zuen gutun berean. Bartzelona, oster, beheko mundu gisa deskribatzen zuen, argirik gabeko materialtasunak gainkargatua, “ur zital eta kirastuetan”²³ beratzen.

Baina lurralde paristarraren balio iniziatikoa zerk xedatzen zuen ere, ez zen soilik pertzepzio sakon horren ondorio, hau da, hiria “mundu berria”, grazia zehatzezin batek antzaldutua, zela zioen pertzepzioaren ondorio. Izaera iniziatiko hori, halaber, honako honetan zetzan: inimiziorako hautagaiarentzat, errebelazioa igarotze-erritu baten bitartez gertatu behar zen, haren alderdi traumatiko eta guzti. Parisko “musu gozoak”²⁴ ez zuen antzik ipuinetako maitagarrien musuekin; kontua ez zen liluragarria izatea, alegia, ametsezkoa izatea, errealitateetik urrun lasai zegoena, baizik eta *sakratua* izatea, eta horrek bizimodu arruntaren urratze fisiko bortitza zekarren berekin. Garai hartan Mirók haren lagun katalanei idatzitako gutunetan jartzen zuena sinetsiko bagenu, Parisen funtzio sakralizatzailea eta “heriotza-arriskua”²⁵ ezin bananduzkoak dira, eta hori, Mircea Eliaderen arabera, inimizio sakratu ororen funtsezko elementua da: “Nolanahi ere, mila aldiz nahiago dut —eta erabateko zintzotasunaz diot— *zeharo, hiltzeraino* huts egitea Parisen, Bartzelonako ur zital eta kirastuetan flotatzea baino”²⁶.

Pintore gazteak egin zuen proba iniziatiko hark oso forma konkretua hartu zuen, ohartu zenean, hain zuzen ere, une erabakigarri hartan, ezin zuela jada margotu. Automutilazioaren antzeko zerbait bere buruari inkontzienteki inposatuko balio bezala jokatu zuen, zalantzatan jarriz bere estatus sozial osoa: “Parisera iritsi orduko, eskuak paralizatu zitzaizkidan. Ezin nuen arkatzik ere eutsi hatzen artean. Ez zen paralisi fisikoa, intelektuala baizik. Parisen jasotako kolpea gogorregia izan zen”²⁷. Artista gisa, heriotza

sinbolikoa ezarri zion hiriaren eremu inizatikoak Miróri, eta agindua eman zion ez zedin soilik Parisen pintore izan (edo, are okerrago, Parisko pintore bat, inpresionistak izan ziren legez), baizik eta energia sakratuaren korranteak utz ziezaien haren izaera osoa eraldatzen. Beste hitzetan esanda, edozein inimizio-prozesutan bezala, eszena paristarra ez zen leku xarmatu bat soilik, baita arriskutsua ere, zeinaren ahalmen inspiratzailea haren toxikotasunaren parekoa baitzen. Hala idatzi zion 1930ean haren arte-merkatari eta lagun Pierre Loebi: “Parisko giroa, *beti bertan bizi zarenean*, pozoia bada, landazabalean *beti* geratzea suizidioa dela deritzot; horretan, erreakzioz jokatzeko dut, pozoia osasunerako bizigarri bilaka dadin eta, alderantziz, pozoia hori landazabalek ekarritako aire garbiak deusezta dezan»²⁸. Toxikotasun horri aurre eginez, nolabait esateko, toxikotasuna irentsiz, Platonen *pharmakon*-en²⁹ erara (aldi berean sendagai eta pozoia, sendagaia pozoia *delako*), hala baino ez zuen Mirók lortu pintura lanbide hutsal baino gehiago bilakatzea eta haren artista-izaera eta absolutuarekiko irekitasun pribilegiatua sakonki erlazionatzea.

Bestalde, hasierako une hartatik aurrera, ez zion nehoiz ere utziko pinturari “erdeinu”³⁰ egiteari, lanbide profano gisa, hau da, funtzio sozial arrunt gisa: erdeinu horrek, jakin badakigunez, “pinturaren eraile”³¹ delakoaren sakrifiziozko forma hartuko zuen gerora, artistak berak 1927. urtetik aurrera ezin asebetetz errepikatuko zuen leloa izanik, zeinaren aztarna zehatza gerrarteko garaian aurkituko baitugun, “Parisko urteetako” artelanetan, non, behin eta berriz, *savoir-faire* delakoa eta bortizkeria autosuntsitzailea aurrez aurre jartzen baitziren. Haren ustetan, bortizkeria hark baino ezin zien eman bere irudiei zegokien eraginkortasuna eta, beraz, zegokien egiazkotasun paradoxikoa: irudi eskarifikatuak, nolabait esateko, eta, ondorioz, haizu zirenak berresteko gai zirela alegiazkoaren esfera soiletik harantzago joan, eta sakratua denaren forma anarkiko baten eragile bihurtzeko. Izan ere, Mirórentzat, gertukoak zituen abangoardiako zirkuluentzat bezala, alderdi sakratu hori ez zegoen instituzionalizatua, inolako tradizio batek aurretik zehaztua. Aurrerago berriz jorratuko dugu funtsezko zehaztugabetasun hori, zeina, lehenengoan, anarkikotzat jo baitezakegun. Baina, lehenbizi, inimizio sakratuaren sistemako hirugarren oinarritzko elementua ere aipatu behar dugu, alegia, inimiziatuen elkartea.

Iniziatuak

Berehala sartu zen Miró Parisko elkarte sekretu moduko batean, zeinak iniziatu gisa haren ezagutzak eta pertzepzioak aberastu baitzituen, eta, horrez gainera, Mirórekin elkarlanean jardun baitzuen ekintza kolektibo berean, erritu-konnotazioak tarteko: jakina den bezala, “Blomet kaleko taldeari” buruz ari gara, eta bertan, Miró gazteak estudio bat erabili zuen lehenbizi, eta, aurrerago, haren bizilekua ezarri zuen, 1921 eta 1926 artean, neguko egonaldi luzeak Parisen igarotzen zituenerako. Ekar ditzagun gogora laburki gertaerak³². 1921eko martxoan, bigarren egonaldian zehar, Mirók bere lagun eskultore Pablo Gargallok libre utzitako estudioa erabili zuen, erortzekotan zegoen eraikin baten etxabea, Blomet kaleko 45. zenbakian, Parisko XV. barrutiko kale herrikoi bat, zirkuitu turistikoetatik eta monumentu handietatik urrun. 1922an, estudio hartara joan zen bizitzera eta, handik aurrera, bi lekutan bizi izan zen, batetik, urtearen hasierako hiletan, Parisko bizileku hartara joaten zen (1923an ezik, hotel batera bizitzera joan behar izan baitzuen), eta, bestetik, ekainetik edo uztailetik aurrera, Kataluniara joaten zen. Azkenik, 1926ko udaberrian, Blomet kaletik alde egin zuen eta Montmartreko estudio handi eta erosoago batera joan zen, Tourlaque kalean.

Blomet kaleko tailerlean antolatu zuen Mirók haren benetako sarbidea Parisko mundura. Bertan prestatu zuen lehenbiziko Parisko erakusketa pertsonala, 1921eko apirilaren eta maiatzaren artean La Licorne galerian aurkeztu zuena. 1925ean, haren lehenbiziko arte-merkataria, Jacques Viot, eraman zuen estudioa, baita talde surrealista lehenengo miresleak ere, Louis Aragon, Paul Eluard, Pierre Naville, eta, atenez, Breton bera ere, otsailean. Aurreko lau zapabost urteetan, oso komunitate berezi bat eratu zen —ez kubista, ez dadaista, ez surrealista—; talde hark André Masson margolariaren inguruan biltzeko ohitura zuen, zeinaren estudioa Mirórenaren ondoan baitzegoen. Zertzelada hark lagun egin zituen biak eta, hala, Blomet kaleko taldeko muin bilakatu ziren. Pixkanaka, haien inguruan artista eta idazle gazteak, besteak beste, Michel Leiris, Georges Limbour, Antonin Artaud eta Robert Desnos-ek osatutako zirkulu zabalago bat eratu zen. Literatura eta filosofia haien hizketaldien muinean zeuden, eta, batik bat, sakratuaren eta bortizkeriaren arteko erlazioari buruzko gogoetak zituzten mintzagai, besteak beste, Alemaniako erromantizismo garaiko idatziak, Nietzsche edo Dostoievskirenak oinarri hartuz³³.

Aurrerago, talde txiki horretako kide gehienentzat, Blomet kaleko garaiaren oroitzapenak une iniziatiko gisa errotu ziren, zeinaren izaera “metafisikoa”³⁴ haien idatzietan agerian utzi baitzuten: Georges Limbourrek “Blomet kaleko bake miragarria”³⁵ gogoratzen zuen; 1926an, estudio hartatik joan eta zenbait hilabetera, André Massonek Michel Leirisi idatzi zion Blomet kalean “gogo berotzen ziguna” ez zela “egiaz mundu honetakoa”³⁶; eta Leirisek berak Blomet kalea “egiazko leku iniziatiko”³⁷ gisara definitu zuen, non “liluraren gose sutuak”³⁸ mugitzen baitzituen hautatuak. Miróri dagokionez, 1977an ere, xehetasun osoz oroitzen zuen nolakoak ziren Blomet kalearen itxura eta zaratak³⁹: horma legenardunak, zulo bat trenkadan, bere estudioa eta Massonena lotuz, lan-eremuak eta bizi-eremuak ezin bereizi ziren (hortaz, bizimodu burgesaren antolaketa antitesia zen), alboko tailer mekanikoko makinak zalaparta burrunbatsua, amañi-lili baten edertasuna barruko patioan, zeremoniatarako leku baten osagaiak bailiran, kultura misterioaren bat betetzeko diseinatua.

Egiaz, Blomet kalean, taldeko kideek haien jardura artistikoen izaera espiritual kolektiboki berretsi zuten beren artelanen bidez, baina baita haien aurka ere, ekoizpenari berari baino, keinuari, ekintza errituarari lehentasuna emanez. Massonek eta Mirók “pintura-poesia”⁴⁰ esaten zioten horri, eta modernitatearen formalismoaren zein pintura ilustratiboaren kontrakoa zen (zeinaren tentaldian erori baitzen, ostera, André Bretonen surrealismoa). Massonek, taldeko kide gailenak, bortizkeriaren proba traumatiko moduan bizi izan zuen gerra, eta handik fisikoki zein moralki mutilatuta atera zen. Massonen pintura-jardura, haren lagun eta poeta Georges Limbourren hitzetan, “eldarniozko esperientzia mistiko”⁴¹ baten antzekoa zen, konnotazio esoterikoz josia: sarri autosuntsizaitza zen (batzuetan, mihiseak labankadaz urratzen zituen⁴²), eta hertsiki miresten zuen Mirók aldi berean aldarrikatzen zuen “pintura hiltzeko” nahia. Beste hitzetan esanda, batak zein besteak balio materiala baino existentziala eman nahi zioten nor bere pintore-bokazioari. Eguneroko bizitzako alderdiek —jateak, janzteak, gizarte-jokabideak— artelanek bezain beste garrantzia zuten. Antza denez, mozorrotzetik hurbil “ahalik eta dotorezia handienaz janzteko”⁴³ exigentzia, Leirisen hitzetan, haien ezaugarri ikusgarrienetako bat zen, Parisko dandysmoaren tradizioari jarraiki⁴⁴. Garai hartan, Mirók berak ere bere burua eskale zerutar gisara deskribatu zuen, “erabateko txirotasunean” bizi zena, baina, hala ere, kalera ez zena “monokulorik eta galtzoin zuririk”⁴⁵ gabe ateratzen, eta, bien bitartean, baraua lantzen zuen, zela beharragatik zela sakrifizio-joeragatik, gosearen bidez haluzinazioak eragiteko, eta, hala, bere margolanetan forma haiek (edo, hobe esanda,

formazio-energia hura) jasotzeko.

Jakin badakigu ikuspegi horretatik interpretatu behar dugula garai hartako Miróren koadrorik ezagunenetakoa, *Arlekinaren inauteria (Carnaval d'Arlequin)*⁴⁶, zeina bilakatuko baitzen pintura surrealistaren enblema nagusietakoa. Gauza bera iradoki zuen, era berean, 1924ko *Gentleman-a (Le Gentleman)* koadroak, André Bretonek handik gutxira eskuratuko zuen margolan hark, non Alfred Jarryren Ubu pertsonaiaren grabatuen oroitzapenarekin batera agertzen baitzen Blomet kaleko dandy paristar horiek bilatzen zuten harridura kezkarriaren oroipen asaldatu bezain groteskoa. Fartsa eta arraroa zena gerturatzuz, Miró Jarryren pentsaerari leial izan zitzaion, zeinaren umorea, Roger Shattuck-ek zioen bezala, “metafisikotik gertuago zegoen, zentzugabetik baino”⁴⁷: *Ubu roi* (Ubu erregea) ez ezik, baita *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (Faustroll patafisikari doktoarearen keinu eta iritziak)⁴⁸, biak ala biak artista gazteak garai hartan are lilura handiagoz irakurri zituen, esaldiak hein batean hermetikoak iruditzen zitzaizkiolako eta, hala, hizkera haren funtzio erreferentzialetik askatzen zutelako, xarmadura moduko zerbait bilakatzeko.

Haluzinazioak

Parisko geografiatik zein abangoardiako artearen eta literaturaren mundutik kanpo emandako inimiziazio-urte gutxi-asko bakarti haien parean, 1925. urtetik aurrera Miró ofizialki talde surrealistan onartu izana haren instituzionalizaziozat har zitekeen. Horri esker, pintorea bere lehenbiziko lagun paristarren mikro-elkartetik André Bretonen inguruan eratutako elizaren elkarretaratze askoz ere formalagoetara joaten hasi zen. Egiazki, abangoardiako talde txiki horien artean bazen jarraitutasun poetiko sendoa: literatura eta arte bisualak uztartzeko nahi berbera zuten, transgresiorako eta probokaziorako gustu berbera eta eskakizun metafisiko berbera, horizonte estetiko bakarretik haratago. Hiru puntu amankomun horien artean, 1926ko Aragonen *Le Paysan de Paris* (Parisko nekazaria), André Massoni eskaini ziona, adierazpen goiztiar eta deigarrienetako bat izan zen, eta horregatik, hain zuzen, Miróren estudioa joan ziren surrealisten taldeko lehenbiziko kidea izan zen Aragon, Bretonen aurretik ere. Aragonentzat —Miró ordurako haren liburua baitzuen—, Parisen barrena egindako ibilaldi haluzinagarriak kontatzeak aukera eman zion hiriko modernitatearen bihotzean agertutako mito berriak, kaotiko eta kontraesankorrak, ospatzeko: “infinituaren aurpegia bilatzen hasi nintzen bidelagun nituen forma zehatzetan, lurreko bidezidorretan oinez ibiliaz. [...] Hala dozenaka egoeratan nire adimenaren jarduera figuratiboaren eta jarduera metafisikoaren artean aurkitu nuen lotura intimoak, nire kontzientziara aho batez igo zenak, kreazio mitikoak berrikustera eraman ninduen, zeinak aurretik apalki gaitzetsi bainituen. [...] Iruditu zitzaidan gizakia jainkoz betea dagoela, zeru betean murgildutako belakia bezala. Jainko horiek bizi, haien indarraren goren erdietsi, eta, gero, hil egiten dira, gainerako jainkoei usain gozoko aldareak utziz. Gauza guztien eraldaketa orenen jatorria dira. Mugitzeko beharra dira. Harat-honat mozkor nindoan, beraz, milaka konkretutasun jainkotiarren artean. Mugitzen ari nintzela, mitologia bat sortzeari ekin nion. Mitologia moderno izena bera merezi zuen”⁴⁹.

Espiritu-komunitate hori —adibide ugari dituen— izan zen 1925. urtetik aurrera Blomet kaleko taldeak eta surrealistenak erraz asko bat egitearen arrazoia. Nolanahi ere, Mirórentzat zein haren lagunentzat, surrealisten taldekua izatea beti geratuko zen bigarren mailan —eta, beraz, apur bat gogaikarria ere izango zen—; Blomet kaleko elkarretaratzeek, oster, distira iraunkorra izango zuten haien oroimenean.

Miró surrealismo ortodoxora zerk erakarri zuen, eta, aldi berean, zerk aldendu zuen, xehetasunetan sartu gabe, esan genezake urruneko harreman hori Miróren Parisko hasierako urteek harengan izan zuten eragin handiari zor zaiola, adiskiderik iraunkorrenak sustatu baitzizkioten —Masson, Leiris—, bai eta bere jarduera funtsezkoenak ere, suntsitzea sormen-prozesuan integratuz.

Hala, 1927an, *Musika, Sena, Michel, Bataille eta ni* (*Musique – Seine – Michel, Bataille et moi*) lanean, Parisen zehar egin zituen ibilaldiak gogora ekarri zituenean, Aragonek *Le Paysan de Paris* liburuan erabilitako antzeko tonalitatea ere baliatuz, gorazarre egin nahi izan zien Michel Leirisi eta Georges Batailleri, zeina, ezbairik gabe, 1920ko hamarkadaren amaiera aldeko Parisen, Blomet kaleko lagunena apeta mistikotik gertuen zegoena baitzen, apeta horiek ez bazituen ere ezagutu 1925. urtera arte⁵⁰. Miróren margolan hori, zalantzarik gabe, Parisko lurraldearekin eta bere lagunekin izan zuen harreman inizatikoaren lekukorik sutsuenetako bat da: “Zeinen ederra zen Sena, ordu oro eta une oro. Ohiturak zioen txanponak ibaira jaurtiz, zorigaitzari arao egiten zitzaioela. Atsegin nuen zirkuluak egitea uretan, maite nituen islak eta kolore aldakorrak, argiaren baitan. Handik gutxira, mihise bat margotu nuen, kaietan egiten nituen ibilaldiak oroituz”⁵¹. Kasu hartan, mihise hark, Miróren eta Parisen arteko harremanaren adierazgarri zenak, leialki zekarren gogora hautemandako errealitatearen transformazioa, zeina konfigurazio adierazgarri autonomoa baitzen, perfektuki argia zein perfektuki misteriozua⁵². Errealitateetik urruntzeak ebidentziaren distira ematen zion, haluzinazio ororen izaera den legez.

Bizitako une bateko elementu guztiak, azkenik, jaso egin zituen: zubian entzuten zen musika, ibaiaren laster lohitsuak goitik begiratuta, uretara eroritako txanponak utzitako zirkulu zentrokideak eta uhara meheak, ilunabarreko eguzkiaren isla, eta zubiaren kareletik burua makurtuta begira zeuden hiru adiskideak. Baina, gogora ekarritako eszena osatzen duten elementu horiek adierazle bilakatzen dira, haien adieraziaz gabeturik, nolabaiteko igarkizun edo xarmadura-esapidea osatzeko: idatziak, koloretako espiralak eta lerro paraleloak, orban gorri bat, eta, azkenik, materia marroizko magma bat hondoa. Hala, bada, adierazleen eta adierazien arteko jatorrizko lotura erreferentziala ez du inolako lotura sinbolikok ordezkatzeko, erabilitako zeinuen sistemak interpretaezina izaten jarraitzen duen neurrian. Ez da argitu beharreko igarkizun bat, baizik eta zentzuaren amildegi bat, zeinaren izaera hondogabea, antza, mihisearen hondo marroiko magmak adierazten baituen. Adierazleen sare irekiak ikusleak zalantzezko jarrera izatea eragiten du, adierazi jakin bat identifikatzeko jarrera baino, adierazlearen ekoizpen-prozesuak jartzen baititu zalantzan. Zalantzezko jarrera horrek ez du erantzunik galdegiten. Jarrera horrek ebidentzia bakar batera eramango gaitu, alegia, erreala denak zentzu kontrolaezinen sakontasunetara urratzeko (edo irekitzeko) duen joera.

Blomet kaleko idazle eta artista gazteek erlijiorik gabeko nolabaiteko erlijiozko egoera bat garatu zuten bezala, Miróren lanek ere, aldarte horretatik sortzen zirenean, adierazi zehatzik gabeko adierazien eremu bat zekartzaten gogora. Zentzua bera baino, sentikor bilakatzen zuten zentzua sortzeko jarduna haien esentzia anarkikoan zein ugalkorrean, zeinuen bidezko errealitatearen antolaketa ziren heinean. Horrexegatik, bere lanetan, zeinuak bereizita daude, keinuen aztarna fisikoek gaineztuta, zeinen trazu kaotikoak, pintzelkadak edo lerro zuzenak, material inprimatzen baitiren eta irudi tradizionalaren sistema itxia bortizki dislokatzen baituten. Hortik emaitza bakarra baino ezin da atera: irudien sorkuntzaren beraren oinarriak etengabe zalantzan jartzea —zeina ulermenaren bidez baino, ekintzaren bidez gertatzen baiten—.

Horrek esan nahi du Miróren eta Parisen arteko harreman inizatikoaren izaera ez dela adiera bakarrekoa. Dogmarik gabeko inimiziaz horrek funtsean galderazkoa izaten jarraitzen du, eta, hortaz, baita autokritikoa ere. Inoiz ez dio buruan buelta eta buelta ibiltzeari uzten, bere burua zalantzan jartzeko. Bestela esanda, ez gara ari “sokratu basatiaz” soilik, sinkretikoa eta ez-instituzionala, “imajinarioaren eremuan dagoena, eta ez oroimenaren eremuan”⁵³, baita –edo baizik– sokratu dialektikoaz.

Egin dezagun atzera une batez. Ikusi dugun moduan, Paris berehala agertu zitzaion Miróri bizia irudi xarmagarritan bilakatzen zen leku gisara, zeinak garai hartako irudikapen kolektiboek aurretik zehaztutakoak baitziren. Hiriburura bizitzera joan zenean, imajinario haren jabe egin zen, nolabait esateko, bereganatu egin zuen, oihartzun subjektibo sakona eman zion, itunpeko haluzinazioen gisara, Blomet kaleko lagunekin egiten zuen legez, eta, batik bat, André Massonekin. Hala, Miróren gutzia zen liluragarria zena haren paroxismoa eragiteraino eramatea eta errealtatean guztiz irudikatzea, sokratu bilakatu. Era berean, Mirók, bere jardun artistikoaren sakralizazio-nahian, suntsitze-keinuak ere sartu zituen: “pinturaren eraile” esaten zion horri, irudia bere markotik ateratzeko gogoz, existentzia osoa kutsa zezan. Orduz geroztik, Paris osoa –geografikoa zein mentala– laborategi alkimiko bilakatu zen Mirórentzat, non errealtatea ez baitzen sinpleki irudi bihurtzen, baizik eta mito, sokratuaren narrazio-substratua. Inguruko munduaren bilakaera- iruditik bilakaera-mitorako bidea naturala zen: “Jauregi berriak, aldamiok, blokeak, aldiri zaharrak, niretzat dena bilakatzen da alegoria”, idatzi zuen Baudelairek⁵⁴; horixe bera nahi zuen sutsuki Mirók. Izan ere, haren begietan, Paris munduaren bilakaera-mitoaren enblema gisa aurkezten baitzen. Argitu beharra dugu pintura objektu eder gisa suntsitzeko jardunek, artearen bidez errealtatearen sakralizazioaren ahalmena zalantzan jarri beharrean, kontrara, goretzi egiten zuten, estetika eta metafisika gerturatuz, haien erritu- eta sakrifizio-alderdien bitartez.

Baina, pentsamendu modernoaren testuinguruan, zeinaren ezaugarri nabarmenena izaera kritikoa baiten, existentziaren mitifikazio hedatua lortzeko adierabakarreko helburua ez da aitzakia hutsa, fantasmagoria hutsa baino, haren irrealtasuna ilundu eta ikuslearen atxikimendu intimoa funtsean faltsu bilakatzen duena, pentsaera kritikoren aroan. Halako fantasmagoriak, sokratu basatiaren aukera posible batek erakarrita, eszenifikatzen dituzte batzuetan hainbat koadro surrealitek, eta, hain zuen, horrexegatik beti sentitu izan zuen Mirók ez zuela haiekin zerikusirik. Haren obran, baita lanik haluzinagarrietan ere, imajinario mitologikoak beti eransten dio modu dialektikoan bere kritika propioa. Miróren artelanak benetan modernoak badira, errealtatea mito edo alegoria bihurtzeko koadro horien erresistentzia sakonari zor zaio; hain zuzen, atsegin zuen poesia moderno handian ere halaxe egiten zuten, besteak beste, Baudelairek eta Rimbaudek. Azken horrek bezala, Mirók bazekien irudien ustezko magia etengabe astindu behar zela “besarkatu beharreko errealtate gordinaren”⁵⁵ kontzientziaren bitartez. Hori da materialtasun kaotikoek iradokizun mitologikoak etengabe dislokatzearen arrazoia.

Paris eta Kataluniaren artean bizi zenez, Mirók ikuspegi existentzial oso zehatza eman zion, batetik, gertuko errealtatearen eta pertzepziozko bizimoduaren, eta bestetik, imajinarioaren arteko konfrontazio horri, haren paroxismoaraino eramana sokratuaren forma bat sortzeko asmotan. Artistak ez zion inoiz men egin Parisko mitoaren erakarpenari, ez bere existentzian ez bere artelanetan. Ikusi dugun moduan, Mirórentzat xarma madarikazioa edo “pozoia” ere bazen. Sentitzen zuen murgilduta zegoen ingurune hura bizigarria bezain toxikoa

zela eta harentzako kontrapozoia behar zuela. Horrexegatik, berehala kokatu zuen Frantziako hiriburua sistema bortizki dialektiko batean, Katalunia kontrako muturrean zuena, Paris bezain aktibo, tentsio dinamiko bat sortzeko. Tentsio hori sormen-prozesu osoaren oinarrian izan zuen. Beste hitzetan esanda, bere begietan, Parisko eremua ez zen artearen mundu oso aktiboko lehiaketa-zelaia soilik, non komeni baitzitzaion garaipena ziurtatzea, “nazioarteko katalan” bilakatzeko. Ez zen Bartzelonaren kontrakoa ere, artistaren begietan behin betiko belztua, haren izaera probintziala zela eta. Funtsezko arrazoi batengatik, ordea, Paris Mont-roigeko lurralde katalanaren, hango zelai eta mendixken aurkako —eta, aldi berean, pareko— gisara agertu zen, sustraien jatorrizko lekua baitzen: “Inoiz ez berriz Bartzelona. Paris eta landazabala, eta hori hil arte”⁵⁶.

Bi potentzialtasun mitiko gurutzatu ziren: elkarri kritikatu, mitifikazio-prozesua bere horretan argitara atera zuten. Haren oinarria ezagutarazi zuten, zeina sakratuaren deiaren eta berehalako biziaren edo bizimodu profanoaren probaren arteko funtsezko gatazka sakon bat baitzen. “Bizimodu profanotik ateratzeko modu bakarra, azken finean, bizitzatik ihes egitea da”, idatzi zuen Émile Durckheimek 1912an⁵⁷. Mirórentzat, kontua ez zen inondik ere bizitzatik ihes egitea. Baina kontua ez zen, era berean, profanoaren eta sakratuaren artean aukeratzea, hau da, bizitza haragiztatuaren eta mitoaren artean. Bere zoria, bere bokazioa, haien arteko elkarrekintza dialektikoa erakustea zen, existentziaren baldintza gaindiezin ziren aldetik.

Paris eta Mont-roigen arteko dualtasun ezagun hura, Miróren bizitzako zatirik handiena zipriztindu eta XX. mendeko artearen historian bere lana nabarmendu zuena, ontologia tragiko baten haragitze biografikoa zen, zeinaren lehenbiziko adierazpenak, Miróren pinturan, 1910eko hamarkadakoak baitiren, Paris aurkitu baino lehenagokoak ere. Imajinarioaren eta biziaren arteko borroka, etengabe elkarri kutsatzen eta elkarri aurre egiten dihardutenak, bereziki nabarmena da Mont-roigeko hainbat paisaiatan, non errealismo zorrotza, biziaren presentzia xehetasun txikienetan ere harrapatzeko beharragatik jazarria, formalismo ez-figuratiiboari alboratzen baitzaion, zeinak kubismotik hartzen baitituen ertz askoko formak eta fauvismotik kolore ez-mimetikoak.

Aurkakotasun horrek izaera intimoa zuela, funtsezko larritasun existentziala eragin zuela, hori bera iradokitzen zuen 1919ko *Autorretratu* (*Autoportrait*) lanak, Dalmauk Picassori 1921ean oparitu zion berberak. Miróren irudia irudi mitologiko baten oso antzekoa izan zitekeen, “mendi gorri” (“mont roig”) batek bere hieratikotasuna Kataluniako pintura erromanikotik hartuko balu bezala, pertsonaia sakratu baten pare. Ni-aren proiektzioa imajinarioan mitoaren munduko proiektzio bilakatzen da; sakralizaziora gerturatzen da. Baina automitifikazio horri bortizki egiten diete aurre zertzelada groteskoek, direla ilearen edo zimurren xehetasunak, dela burges txikiaren pijama. Jantzi hori, bereziki, aurkako bi zatitan dago banatuta: eskuinean, ildoak, “landutako lursail” batekoak gogoraraziz, 1923–24ko izen bereko margolanean ikusiko dugun bezala⁵⁸; ezkerrean, angeluak eta kurbak, Parisko kubismoaren konposizio geometrikoen antzeko egiturak eratuz. Laburbilduz, errealismoaren eta formalismoaren arteko aurkakotasunak haren zentzu existentziala erakusten du, eta ez soilik estilistikoa, izaera intimoa, artistaren izaera sakonki bananduz, lurrekoaren eta sakratuaren artean.

Irudien sorkuntza-prozesuaren zilegitasunari buruzko pentsamolde espezifikoki modernoa sortu zen, eta hau ez da horren inguruko ondoren amaigabeak aztertzeko parada, artistak berak 1920 eta 1930eko hamarkaden artean, “Paris eta landazabalaren” arteko joan-etorrien bidez suspertu zituenak. Nahikoa izango da gogora ekartzea keinu bitxi hura: 1922an, Parisen bizitzen hasi berritan, Mirók Mont-roigeko bere familia-etxe inguruko zelaietako belar-izpiak bidaltzea agindu zuen, Parisko xarmen aurkako antidoto gisara, xarma horiei sutsuki emana bazen ere⁵⁹. Garai hartan, “errealismo magikoko”⁶⁰ koadro handi batean ziharduen lanean, *Masia* (La Ferme): koadro hartan, irudiaren sorkuntzaren, haluzinazio kosmikoa zen aldetik, eta pertzepzioaren xehetasun

mugagabeetako borondatezko dislokazioaren arteko sintesia lortzeko itzaropen guztiak jarri zituen. Lehen begiratuan, esperantza horrek porrot egin zuen: bere obrari eman nahi zion manifestuaren balioa ez zen ulertua izan, eta Léonce Rosenberg arte-merkatariak, zeinak mihisea Parisko 1922ko Udazkeneko Aretoan (Salon d'automne) aurkeztu baitzuen, argumentu hura baliatu zuen Mirórekin zuen hitzarmenari uko egiteko⁶¹. Baina, azken batean, Mirók ez zion inoiz utzi Masiara joateari —Parisen bukatutako Mont-roigeko obraren erresonantzia—, bere obra guztia balioesteko berga balitz bezala; izan ere, bertan inoiz baino biziago adierazi zuen, lehenengo aldiz, bere artista-bokazio osoaren intuizio bide-erakuslea: imajinario mitiko batean bizitako errealitatearen transmutazioa ez ezik, transmutatzeko behar hori bere horretan etengabe zalantzan jartzea ere, erantzunik jaso gabe.

Rémi Labrusse artearen historia eta teoria irakaslea da Parisko Gizarte Zientzietako Goi Mailako Ikasketen Eskolan.

[Itzultzailea: Bakun.

Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra:

1. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Munich, Deutschen Taschenbuch Verlag, 1998.
2. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, C. Gosselin, 1843–1844, 4. liburukia. Argitalpena eskuorritan atera zen hasieran, 1842. urtetik aurrera.
3. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, éditions du Cerf, 1993; Christophe Charle, *Paris, "capitales" des XIX^e siècles*, Paris, Le Seuil, 2021.
4. Charles Baudelaire, "Atso txikiak", *Koadro paristarrak, Gaitzaren loreak*, Balea zuria, Donostia, 2019, 133. or. Itzul.: Patxi Apalategi.
5. Miróren bibliotekan, 1919ko ale bat dago: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1919]. Artistak bere izena idatzi zuen liburuan, bere gaztaroko idazkera bereizgarriaz.
6. Gustave Geffroy-ren monografiaren ale bat, *Charles Meryon*, Paris, Floury, 1926, André Bretonen liburutegian dago. Louis Aragonen 1926ko *Le Paysan de Paris* poemari, esaldi batek zuzenean ekartzen dizkigu gogora Parisko bi monumentu, Meryonen grabatu ezagunenen gaiak biak, Notre-Dame katedrala eta *la morgue* (Gorputegia): "Ikustatu dudak objekturik txikiena ere erraldoia iruditu zait, pitxer batek eta tintontzi batek Notre-Dame eta La Morgue gogorarazi dizkidate" (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, Folio, 2002, 42. or.).
7. Joan Miró, Enric Cristòfol Ricart-i idatzitako gutuna, 1917ko urriaren 1ean, hemen: *Écrits et entretiens* [1986], arg. Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong, 1995, 62. or.; *Epistolari català 1911–1945*, I. libk., ed. Joan M. Minguet, Teresa Montaner, Joan Santanach, Bartzelona, Editorial Barcino/Fundació Joan Miró, 2009, 74. or.
8. *Exposition d'art français*, Bartzelona, Karitate Etxeko arte grafikoen tailerra, 1917.
9. Claire Garnier, Stéphanie Molins, Peter Read, *Parade*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013; Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's Parade. From Street to Stage*, Londres, Sotheby's Publications, New York, The Drawing Center, 1991.
10. Josep Dalmau, *L'aventura per l'art modern*, zuz. Jaume Vidal i Oliveras, Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993; *Miró – Dalmau – Gasch. L'aventura per l'art modern 1918–1937*, zuz. Pilar Parcerisas, Bartzelona, Generalitat de Catalunya, 1993.
11. Émile Durckheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* [1912],

- Paris, PUF, 1990, 550. or.
12. *Ibid.*, 454. or.
 13. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968 [1951], 44. or.
 14. Joan Miró, Enric Cristòfol Ricart-i idatzitako gutuna, 1920ko uztailaren 18an, hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 86. or.; *Epistolari català 1911–1945*, op. cit., 192. or.
 15. Michel Leirisen arabera, Roland Tual-ek, poeta gazte, arte-merkatari eta surrealistengandik gertu zegoen bildumagileak (Galeria surrealista sortzear egon zen 1926an), Miró “misterio batetik besterako biderik laburrena” zela esaten zien bere lagunei (Michel Leiris, *Journal*, 1925eko ekainaren 4ko sarrera, hemen: *Journal 1922–1989*, arg. Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, 103. or.).
 16. Max Ernst, *Autobiographie* [1948], hemen: *Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920–1950*, Brühl, Schloss Augustusburg, 1951, 93. or.
 17. Ikus inisiazio-leku [*places of initiation*] eta inisiazio-prozesuen [*process of initiation*] arteko bereizketa, hemen: Charles William Heckethorn, *The Secret Societies of All Ages and Countries*, Londres, George Redway, 1897 (2. arg.), I. lib., 46–47. or.
 18. “Bat-bateko heriotzaren ideia hori inisiazio magikoaren zein erlijiozko inisiazioaren ohiko gaia da” (Henri Hubert eta Marcel Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, *L'Année sociologique*, zazpigarren urtea (1902–03), Paris, Félix Alcan, 1904, 38. or.). “Heriotza eta berpizkunde inisiatiko horiek baino ez dute xamana kontsokratuko” (Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., 76. or.).
 19. Edwin Meyer Loeb, *Tribal Initiation and Secret Societies*, California University Publications hemen: *American Archaeology and Ethnology*, 1929, 25/3, 249–288. or.
 20. Charles Baudelaire, “Les Sept Vieillards” [1861], *Tableaux parisiens, Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, op. cit., 87. or.
 21. Joan Miró, Josep-Francesc Ràfols-i idatzitako gutuna, datarik gabea [1920ko martxoaren 14a], hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 82. or.; *Epistolari català 1911–1945*, op. cit., 172. or.
 22. Joan Miró, Josep-Francesc Ràfols-i idatzitako gutuna, 1920ko maiatzaren 8a, hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 83. or.; *Epistolari català 1911–1945*, op. cit., 183. or.
 23. Joan Miró, Enric Cristòfol Ricart-i idatzitako gutuna, 1919ko irailaren 14a, hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 75. or.; *Epistolari català 1911–1945*, op. cit., 142. or.
 24. Joan Miró, Josep-Francesc Ràfols-i idatzitako gutuna, 1920ko maiatzaren 8a, hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 83. or.; *Epistolari català 1911–1945*, op. cit., 183. or.
 25. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., 87. or.
 26. Joan Miró, Enric Cristòfol Ricart-i idatzitako gutuna, 1919ko irailaren 14a, hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 75. or.; *Epistolari català 1911–1945*, op. cit., 142. or.
 27. Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard* [1975], Paris, Seuil, 1977, 66–67. or.
 28. Joan Miró, Pierre Loeb-i idatzitako gutuna, 1930eko urriaren 26 (Paris, INHAko liburutegia).
 29. Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, Paris, Tel Quel, 1968.
 30. «Pinturarekiko erabateko erdeinuz margotzen nuen» (Joan Miró, Francesc Trabal-ekin elkarriketa, *La Publicitat*, Bartzelona, 1928ko uztailaren 14a, hemen: *Écrits et entretiens*, op. cit., 106. or.).
 31. “Joan Miró katalana, eskola surrealista nagusia [sic], aurrerago esan zuen ‘pintura erail nahi dut’” (Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Mouton, 1927, 34. or.). Ikus Joan Miró. *Painting and Anti-Painting 1927–1937*, zuz. Anne Umland, New York, The Museum of Modern Art, 2008.
 32. Ikus William Jeffett, “Homage to 45, rue Blomet”, *Apollo*, Londres, CXXVII. lib., 313. zk., 1988ko martxoa, 189–91. or.; Rémi Labrusse, “45, rue Blomet”, hemen: *Miró/Dupin. Art i Poesia*, zuz. Ricard Ripoll, Bartzelona, Arts Santa Monica, 2009, 44–57. or.
 33. “Hark [André Masson-ek] irakurritako liburu-kopurua itzela zen ordurako [1922 inguruan]. Nietzsche, Dostoïevski, Novalis eta erromantiko alemaniarak miresten zituen, bereziki” (Georges Limbour, hitzaurrea Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson* [1958], Dijon, Ryō an-ji, André Dimanche, 1985, 9. or.).

34. 1924ko udan Michel Leirisi idatzitako gutun batean, Mirók “egoera metafisiko txundigarria” aipatu zuen, kilker-kanta sor zezakeena haren lagun poetengan (*Écrits et entretiens, op. cit.*, 97. or.). Hark erantzun zion “su izoztuak eta metafisikaren transzendentziak” aipatuz (Michel Leiris eta André Masson, gutuna Joan Miróri, 1924ko irailaren 4a, aipua hemen: Rémi Labrusse, *Miró. Un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, 2018, 80. or.). Antonin Artaud-ek, bere aldetik, *rue Blometeko* bileretara joaten zenak, helburu hau ezarri zion bere buruari 1924an: «Soinean daramadan deus horren arabera egindako metafisikaren aurrez aurre jartzea» (Antonin Artaud, *Fragments d'un journal d'enfer* [1927], hemen: *Œuvres complètes*, I. lib., Paris, Gallimard, 1984, 114. or.).
35. Georges Limbour, hitzaurrea Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson, op. cit.*, 9. or.
36. André Masson, Michel Leirisi idatzitako gutuna, 1926ko abenduaren 21a, hemen: *Les Années surréalistes. Correspondance 1916–1942*, arg. Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, 130. or.
37. Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, 21. or.
38. Michel Leiris, “45 rue Blomet” [1982], hemen: *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, 226. or.
39. Joan Miró, “Souvenir de la rue Blomet” [1977], hemen: *Écrits et entretiens, op. cit.*, 112–17. or.
40. *Painting-Poetry / Peinture-Poésie, Miró Documents*, zuz. Rémi Labrusse, Robert Lubar Messeri, Bartzelona, Fundació Joan Miró, 2020.
41. Georges Limbour, hitzaurrea Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson, op. cit.*, 12. or.
42. “Gazte nintzela, amorruek batzuetan mihisea labankadaz suntsitzera bultzatzen ninduen. Eta sakrifikatua askotan gordetzen nituenak baino hobea izaten zen. Baina horrek erakusten du artean trantze-egoeran izateko beharra nuela” (André Masson, *ibid.*, 83. or.).
43. Michel Leiris, *L'Âge d'homme* [1939], Paris, Gallimard, Folio, 1997, 24. or.
44. Françoise Coblence, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988.
45. Joan Miró, “Souvenir de la rue Blomet” [1977], hemen: *Écrits et entretiens, op. cit.*, 113. or.
46. “Garai hartan, lanean ari nintzela, batzuetan balantzaka ibiltzen nintzen, goseak akabatzen. Hain nengoen ahul, kalea ere ezin bainuen zeharkatu. Batzuetan, haluzinazioak ere izaten nituen eta gogoratzen saiatzen nintzen, geroago margolanetan erabiltzeko. Haluzinazio horiek nahi nituen hain zuzen ere *Arlekinaren Inauteria* margolanean adierazi” (Dora Vallier, “Avec Miró” [1960], hemen: *L'Intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Miró, Brancusi*, Paris, Seuil, 1982, 135–36. or.).
47. Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde. Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire* [1955], Paris, Flammarion, 1997, 237. or.
48. Miróren bibliotekan dago Alfred Jarry-ren lana, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*, Paris, Stock, 1923, hitzaurrea Philippe Soupault poeta surrealistarena da eta Picassok margotutako Jarry-ren erretratua du.
49. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris, op. cit.*, 142–43. or.
50. Michel Leiris, *À propos de Georges Bataille*, Paris, Fourbis, 1988, 24–25. or.
51. Joan Miró, “Souvenir de la rue Blomet” [1977], hemen: *Écrits et entretiens, op. cit.*, 115–16. or.
52. Ikus Rosalind Krauss, “‘Michel, Bataille et moi’, après tout”, *October*, Cambridge, printemps 1994, 68. zk., hemen jasoa: *Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995, 125–45. or.; Charles Palermo, *Fixed Ecstasy. Joan Miró in the 1920s*, University Park (Pennsylvania), Pennsylvania State University Press, 2008.
53. Roger Bastide, *Le Sacré sauvage*, Paris, Payot, 1975; André Mary, “Roger Bastide et le sacré sauvage : du mysticisme au génie du syncrétisme”, hemen: *Les Anthropologues et la religion*, Paris, PUF, 2010, 125–52. or.
54. Charles Baudelaire, “Le Cygne” [1861], *Tableaux parisiens, Les Fleurs du mal, op. cit.*, 86. or.
55. Arthur Rimbaud, “Adieu”, *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, arg. Antoine Adam, Paris, Gallimard, Pléiade-ko liburutegia, 1972, 116. or.
56. Joan Miró, Enric Cristòfol Ricart-i idatzitako gutuna, 1920ko uztailaren 18a, hemen: *Écrits et entretiens, op. cit.*, 86. or.; *Epistolari català 1911–1945, op. cit.*, 192. or.
57. Émile Durckheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, op. cit.*, 55. or.
58. Joan Miró, *La Terre labourée*, 1923–24, olio-pintura mihise gainean, 66 × 92,7 cm, New York,

Guggenheim Museum.

59. "Ohartu nintzen ezin nituela Mont-roigeko belarrak margotu Boulogne-ko basokoen ostean eta ezin nuela koadroa egiten jarraitu, azkenean Mont-roigeko benetako belarrak gutun-azal batean bidaltzeko eskatu nuen. Noski, erabat zimelduta iritsi ziren. Baina, hala ere, belar horiei esker, lanean jarraitu ahal izan nuen" (Dora Vallier, "Avec Miró" [1960], dans *L'Intérieur de l'art*, *op. cit.*, 135. or.).
60. Honako adierazpen honen bidez definitu zuen Mirók bere lanaren helburua, 1940ko hamarkadaren amaieran: "Possible da errealismo magikora bilakatzea" (Carnet [1941- 1942], hemen: *Écrits et entretiens*, *op. cit.*, 201. or.).
61. Léonce Rosenberg, Joan Miróri idatzitako gutuna, 1924ko urtarrilaren 17a, hemen: Joan Miró, "Lettres à Léonce Rosenberg, Pierre Loeb, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Rebeyrol, Vassily eta Nina Kandinsky", arg. Margit Rowell, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, printemps 1993, 43. zk., 81. or.

Hondo zurian margotuz. Labar-pinturen metaforatik zezenketara

Miró, 1945

William Jeffett

1945eko lehen hilabeteetan, Bartzelonako Passatge del Crèdit kalean zeukan estudioan, Mirók formatu handiko mihise sail zirrarragarri bat margotu zuen. Tamainari dagokionez, haien aurretik egin zuen *Konstelazioak* (*Constellations*, 1940–41) saileko paper gaineko lanen antitesia ziren. Segida horretako margolanek konposizio-egitura trinkoa zuten, baina, egotez, erregistro harrigarriki intimoan zeuden margotuta. Miróren 1945eko koadro haiek *Konstelazioak* sailaren antzeko logikari jarraitzen diote eta, era berean, 1940–41 biurteko hartan egin zituen marrazki ugariarekin ere erlazioa daitezke. Hala ere, koadro horietarako, Mirók ez zuen zirriborrorik egin; aitzitik, lana gauzatu ahala asmatu zuen obra bakoitzaren behin betiko konposizioa. Gainera, lan horiek harrigarriki naturalak dira formen tratamenduan, eta forma horiek, aldiz, zehaztasunez irudikatuta eta zeharo modu piktorikoan margotuta daude.

Artelan-multzo horretatik, hamalau 1945eko urtarrilaren 26tik maiatzaren 7ra bitartean margotuak dira, eta hondo zuriengatik nabarmentzen dira. Ondoren, hondo beltzean margotutako beste bi koadro etorri ziren (1945eko maiatzaren 11 eta 26koak, hurrenez hurren). Azkenik, Mirók beste hiru egin zituen partzialki ezabatutako hondo urdinxka baten gainean —segur aski apar-harria edo lixazko papera aplikatuz kendua—. Lehenengo biak, *Portua* (*Le Port*) eta *Dantzari espainiarra* (*Danseuse espagnole*), 1945eko uztailaren 2an eta 7an margotu zituen. Hirugarrena, *Zezenketa* (*La Course de taureaux*, Centre Pompidou), udazkenean egin zuen, 1945eko urriaren 8an, eta harekin amaitu zuen tamaina handiko koadroen sail hura.

1940 eta 1945 bitartean Mirók hainbat koadernotan idatzi zituen oharren arabera, luzaroan aritu zen sail piktoriko hura prestatzen. Bere *Lanerako oharra* (*Apuntes de trabajo*, Mont-roig eta Bartzelona, 1941–45) direlakoetan, Mirók “hondo zuriz atondutako mihise handiak”¹ aipatzen zituen, eta, aurrerago, “120 p. edo m. neurtzen duten zuri eta Prusiako urdin koloreko hondodun mihiseen saila”². Ez dago argi Miró noiz ari zen esplizituki sail horretaz, eta obren azken bertsioren tamainak ez datoz guztiz bat, baina margolariak antzeko iruzkinak egin zituen beste koaderno batzuetan ere; horrek aditzera ematen du bazuela, oro har, formatu handiko margolan zuriekiko kezka bat. *Poema baten oroitzapena* (*Souvenir d'un poème*, 1940–41) izeneko koadernoan, Mirók honakoa idatzi zuen igeltsu mota jakin bati buruz: “Gainazal zurietan, Casé-Arti jarri han-hemenka, horrek aberastu egingo baitu materiala”³; eta *Palmako koaderno handia* (*Grand cahier de Palma*, 1940–41) delakoan, aldiz, esmalte-marka frantses bat aipatu zuen: “Ripolin etxeko pintura mate zuria erabili, beste kolore batzuekin nahastuta”⁴. Koaderno horretan, margolariak agerian utzi zuen 1940 eta 1941 bitartean egindako marrazkien garrantzia, baina ohartarazi zuen ez zuela haien esklabo izan behar eta koadroek sintesi bat izan behar zutela⁵. Gainera, *Emakume bat* (*Une femme*,

1940–41) izeneko koadernoan, honako hau zioen: “[...] aldez aurretik prestatutako mihise zuri sendo baten gainean margotu koadrook. Geruza gris argi-argi bat eman gainetik eta, ondoren, marraztu”⁶.

Azkenik, *Zezenketa* margolanari izen bereko koaderno oso bat eskaini zion (*Course de taureaux*, 1940)⁷, baina koadroa bera ez zuen 1945 arte egin. *Emakume bat* koadernoan ere gai bera aipatu zuen. 1933 eta 1935 urteen artean paper laukidunean marraztu zuen zirriborro batean ere argi ikusten da Mirók tamaina handiko koadro bat egiteko asmoa zuela —*Zezenketa* izeneko zirriborro hark 80 oharra zuen idatzita—⁸. Jarraian, zehatz-mehatz aztertuko dugu hain esanguratsua den lan hori.

Pintura onirikoak izenaz ezagutzen diren 1920ko hamarkadaren erdialdeko hondo marroi eta urdineko koadroen ospea gorabehera, hondo zuri gainean margotzea ez zen guztiz berria Mirórentzat. 1924ko uztailaren amaieratik abuztuaren erdialdea bitartean, Mirók hondo zuriko egurrezko panel txiki batzuk margotu zituen, non erabat soilak eta eskematikoak diren irudiak nabarmentzen diren atzealdearen gainean. Bere lagun Michel Leiris idazleari bidali zion gutun ezagun batean (1924ko abuztuaren 10ekoa), margolariak honako hau azaltzen zuen: “Zur gaineko lanen sailtxo bat egin dut zurean bertan aurkitutako formak oinarri hartuta. Abiapuntu gisa gauza artifizia bat erabiltzea, nire ustetan, idazle batek soinu arbitrario batetik abiatuta idatzi dezakeenaren antzekoa da... Eragin metafisiko harrigarria izan dezake horrek zuengan, poetengan, nahiz eta inolako esanahirik ez duten bokalen edo kontsonanteen soinuetara jo”⁹.

1927an, antzeko lengoia eskematikora itzuli zen Mirók, eta berriz ere hondo zuriaren gainean margotu zuen tamaina handiagoko hamasei mihisez osatutako sail batean. 1924ko koadroak kontzeptualagoak eta eskematikoagoak ziren —are keinu bat Marcel Duchampen lanari—; 1927koek, aldiz, labar-pinturaren eredu gogorazten dute. Bere lehen argitalpen-urtetik (1926), *Cahiers d'Art* aldizkariak historiaurreko arteari buruzko artikulua eman zituen argitara, eta Mirók berak bazuen interes hori bere kezka artistikoen artean; 1928an zera esan zion Tériade editoreari: “Pintura gainbeheran dago haitzuloen aroaz geroztik”¹⁰. 1930ean, Mirók muturreko anti-pintura eredu bat esploratu zuen bere koadroetan, eta urte horretan bertan *Documents* aldizkarian argitaratu zituzten haien irudiak. Izan ere, Georges Bataille idazleak Miróri buruzko artikulua bat idatzi zuen¹¹, Georges-Henri Luquet-ek argitaratu berria zuen *L'Art Primitif* (1930) liburuari buruzko erreseina egin eta gutxira idatzi ere, eta bertan historiaurreko paradigma piktorikoaren gorpuzte garaikide gisa ageri zen Mirók. Bataillek kritika egin zion Luqueti historiaurreko primitibismoa, primitibismo garaikidea eta haurren artea nahasteagatik¹²; Miróri buruz idatzi zuen artikulua, aldiz, iradokitzen zuen artistak, nolabait, pintura “deskonposatzen” zuela marka primario moduko batzuk aplikatuz —Bataillek *quelques taches informes* (“orban informal batzuk”) deitu zien marka haiei¹³—. 1930eko anti-pinturen saila garrantzitsua da Mirók gerora egin zituen sail piktorikoak ulertzeko, lan haien tamaina handia baitzen eta erabilitako figurazioa, murriztailea; dena den, hiru baino ez daude hondo zuri gainean margotuta.

1980ko hamarkadaz geroztik, adituek gero eta gehiago sakondu dute historiaurreko arteak Mirórentzat izan zuen garrantzian¹⁴. Orainsuago, labar-pinturak gaur egun artea ulertzeko moduan eta, zehazkiago, arte garaikidean eta ikerketa- eta ikasketa-joera berritzaileenetan izan duen eraginari buruzko erakusketa garrantzitsu bat egin da¹⁵. Pentsamolde artistikoak bilakaera esanguratsua izan zuen, eta, ondorioz, historiaurreko artea arte garaikidearen forma moduan ikustera igaro zen ia. Ilkuspegi-

aldaketa bat gertatu zen, non objektua tresna gisa ulertzetik historiaz gaindiko arte-modu atemporal izatera igaro baitzen, etorkizun zen guztia iragarriko zuen arte mota bat¹⁶.

1945eko hondo zuri gaineko lanen ezaugarri interesgarri bat da keinu-elementuen eta zehaztasun handiz margotutako elementu geometrikoen uztarketa. Guztiek ere, hondo zuriak erabili arren, gau- giroan kokatutako irudi femeninoak erakusten dituzte, eta, askotan, kitzikapen erotiko egoeran azaltzen dira irudiok. Lan horien guztien izenburua *Emakumea gauean* (*Femme dans la nuit*) edo horren aldaeraren bat da, eta beti agertzen da, dataekin batera, obraren atzealdean idatzita. Mirók ez zuen adierazi non margotu zituen, baina, lehen aipatu dugun bezala, jakina da Bartzelonako bere estudioan izan zela. Batzuek formatu bertikala dute, hala nola segidako lehenak, *Emakumea eta txoria gauean* (*Femme et oiseau dans la nuit*, 1945eko urtarrilak 26), edo *Pertsonaia eta txoria gauean* (*Personnage et oiseau dans la nuit*, 1945eko otsailak 5, 148. or.) koadroak. Biek ageri dituzte lurrian ainguratutako emakume-irudi bat eta zeruari lotutako txori bat, izarrez jositako hondo baten gainean. Segida horretako beste obra batzuek paisaia zabalak eta gaueko zeruak dituzte protagonista, esate baterako, *Emakumea gauean* (1945eko martxoak 1 eta apirilak 18) izeneko biek. Lehenengoan, irudia zeruko formen oso antzera tratatuta dago, eta haien egitura geometrikoan txertatuta dagoela dirudi ia. Bigarrean, irudia zeruko izar multzoaren gainean nabarmentzen da; kolore beltza eta izaera piktoriko garbia dituen marka kaligrafiko batek idazkera ideografikoren bat iradokitzen du, eta eskuen arrasto multzoak historiaurreko leze-pinturetako esku arrastoak gogorarazten ditu, eskuaren beraren silueta marraztuz egiten zirenak. Ez da kasualitatea, izan ere, geroago ikusiko dugun bezala, Mirók bazuen Dordoina eskualdean aurkitu berri zituzten (1940an) Lascaux-eko kobazuloen berri. Esan liteke Miróren lan horiek, beren tamainagatik eta gauzatzeko uneagatik, agerian jarri zutela artistak asto gaineko pintura gainditzeko zuen nahia, dimentsio publiko handiago baten bila¹⁷. Hain zuzen ere, 1947an, urte horretako otsailetik urrira AEBn egin zuen egonaldi luzearen baitan margotu zituen mural ugarietako bat egin zuen Cincinatiko Terrace Hilton hotelaren enkarguz. Ondoren, zeramika erabiltzen hasi zen horma-irudietan, eta, arlo horretan, 1958an UNESCO erakundearentzat sortu zuen murala nabarmendu behar da. Hura prestatzeko, 1957ko martxoan Altamirako haizuloak bisitatu zituen, Kantabriako Santillana del Mar herrian, Josep Llorens Artigasekin batera.

Sail horretako lanak *Cahiers d'Art* aldizkariak gerra ostean argitaratu zuen lehen alean (1945-46) erreproduzitu ziren lehenengo aldiz. Bertan, hondo zuri gainean egindako formatu handiko lau margolanen erreproduzioak agertu ziren, tartean, *Emakumea gauean* (1945eko apirilak 18); hondo beltza zuen bat, *Dantzaria katedral gotiko batean organoa jotzen entzuten* (*Danseuse entendant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique*, 1945eko maiatzak 26); eta *Zezenketa* (1945eko urriak 8). Haiekin batera, beste pintura, zeramika eta eskultura berri batzuen irudiak ere agertu ziren, baita margolariak 1936 eta 1937 artean idatzitako *Jeux poétiques* poema-sorta ere, margolanen dimentsio poetikoa indartzeko¹⁸. Ale horretan Tristan Tzara-ren *Pour passer le temps* ere argitaratu zuten, insomnia, ametsa, etsipena, hilkortasuna eta metafisikarik gabeko mundu batean berritzeko aukera jorratzen dituen prosazko poema. Adibidez, honako gogoeta egin zuen Tzarak testuan: "hortzak balira bezala heltzen dizute, 'poltsa edo loa' oihukatuz. Hala ere, itxaropen guztien kontra, zure zeregin lirdingatsuetara joaten uzten dizute, kotoizko gau bizkorrek astundutako eta udako loterien zauri txikietara ohitutako zereginetara. Horrela instalatzen da insomnia"¹⁹. Azkenik, poetikaren eta filosofiaren arteko gogoeta labur batek ixten du aldizkaria, Paul Bruguère-k sinatutako "Intelligence de l'art" testuak, alegia. Bertan, idazleak honako hausnarketa egin zuen, agian Tzararena baino tonu baikorragoan: "Arteak behar espiritual bati baino

ezingo lioke erantzun; bere helburu bakarra indar espiritual bihurtzea da²⁰. Gogoeta horiek gerraosteko artearen eta estetikaren espiritu berriaren ezaugarriak dira.

Jacques Dupin-ek esan zuenez, obra segida horrek “eragin handia izan zuen Miróren ospean”²¹. Obra horiek Parisko Maeght galerian (1948) jarri ziren lehen aldiz jendaurrean eta, ondoren, Bernako Kunsthalle-n (1949). Bi erakusketa horietako lehena bereziki interesgarria izan zen. *Zezenketa* salbuespena izan zen, ez baitzen ikusgai egon erakusketa haietan, baina 1947an Mirók eta Pierre Loeb-ek elkarrekin eman zioten dohaintzan Musée National d’Art Moderne-ri, eta horrek museo frantses batek egindako erosketa goiztiar garrantzitsuenetako bat bihurtu zuen koadro hura. Maeght galeriako erakusketa ez zen izan gerra ostean Miróren obra erakutsi zen lehena, baina bai haren lan berriak aurkeztu zituen lehena, izan ere, 1945ean Vendôme galerian egin zuen erakusketa 1915–38 aldiko atzera begirako erakusketa bat izan zen. Maeght galeriak, erakusketaren harira, *Derrière le miroir* aldizkariaren ale berezi bat argitaratu zuen, katalogo bat eta margolariari buruzko idazkien antologia bat biltzen zituena. Azken horien artean Tzararen “Joan Miró et l’interrogation naissante” zegoen, Miróren artearen irakurketa primitiboa azpimarratzen duen testu poetikoa, ordura arte argitaragabea zena.

Tzarak exorzismoaren ideia ekarri zuen gogora, eta gerrak eragindako suntsipenaren ondoren, gizakiaren senetzko esentziaren berrikuntza ikusi zuen berak: “Atsekabearen aurrean, artea mundu honetako balioen baieztapena da”. 1940ko hamarkadaren azken urteak instintibotasunaren defentsak markatu zituen; Miró saiatu zen gizakiaren berezkotasuna mundu garaikidean harrapatzen, historia etorri aurretik. Tzararen hitzetan: “Mirók labar-pinturaren sekretua aurkitu du, gizakien kontzientzia lurperatua [...] Artearen haurtzaroa aurkitu du gizaki garaikidearentzat”²². Tzarak giza haurtzaroko esperientzia ahantzi horien esploratzaile gisa ikusten zuen Miró, gure oroimenak jada irisgaitz duen leku batean ezkutaturik.

Zezena historiaurreko labar-pinturen irudi nagusizat jotzen duen ideia zaharrak erakargarri izaten jarraitu zuen gerraostean, neurri handi batean 1940an Lascauxeko pinturak aurkitu izanari esker eta, ondorioz, krisi- eta suntsipen-aldi luze baten ondoren artea berritzeko sortu zen nahari esker. Bataillek *Lascaux, ou La naissance de l’art* idatzi zuen, eta Raymond Queneau-k *Joan Miró, ou Le poète préhistorique* izeneko monografia argitaratu zuen. Monografia horren laburpenak Louis Aragonen *Les Lettres françaises* astekarian kaleratu ziren²³.

Bataillek erremintak egitearen instrumentalismoarekin zerikusirik ez duen jolas gisa ulertzen zuen artea, eta labar-pintura, aldiz, *Homo faber* (Neandertalgo gizakia) delakotik *Homo ludens*-erako (Cro-Magnongo gizakia) eraldaketa gisa —harria baliatuta oinarrizko tresnak sortzeko gaitasuna zuen gizakitik bere hilkortasunaren misterioaren jakitun izanagatik ere jolas egiteko gai zen gizakira—. Horrela, margotutako zezenen ganberan ageri den dinamismoak Lascauxeko gizakiarekin jaiotako gizatasunaren lehen txinparta adierazten du: “Lascauxeko aretoetako zezen erraldoiei darien bizitasun grinatsuan islatzen da [gizaki] haiek bultzatzen zituen indar-abioa eta handitasun-sentimendua. [...] haitzuloko ilunpetan, kriseilu baten argitan, beren burua gaintu zuten, ordura arte egon ez zen zerbait sortuz”²⁴. Mirók liburu horren ale bat izatea oso esanguratsua da, nahiz eta argitalpen-data nahiko berantiarra izan hemen aztertutako pintura-lanei dagokienez.

Queneaurentzat, Miróren animalia-irudikapen argiak hizkuntza idatziaren jaiotzatik hurbil ziren. Hau esan

zuen horren harira: “Miróren pintura deszifratzen jakin behar den idazkera bat da”. Ondoren, pintorearen lengoia Txinako artearekin, arte primitiboarekin edo haurren marrazkiekin konparatu zuen, argi utziz konparazio horiek ez zutela inola ere murrizten artistaren ausardia grafikoa. Mirórena ez da gramatika antzua; aitzitik, askatasuna lortu zuen bere zeinuen hedapenean: “Mirórengan eta zeinuak manipulatzeko duen moduan ekintza-askatasuna dago, eta horrek pintore handi bihurtzen du. Izan ere, pinturaren benetako zentzua mundu subjektibo baten askapena da, laukizuzena izan ohi den gainazal lau baten gainean koloreztatutako nolabaiteko idazkera baten bidez komunika daitekeena”²⁵. Mundu subjektibotik oihalaren gainazalerako transferentzia hori historiaurreko gizakiek haitzuloko hormen gainean markak marrazteko erabiltzen zuten moduaren antzekotzat jo daiteke.

Mirók 1939ko abuztuan margotutako lanei buruzko hausnarketa egin zuen Queneauk, baina 1940ko hamarkadaren amaierako ikuspuntutik egin zuen, dagoeneko artistaren gerraosteko pintura ezagutzen zuela eta, zalantzarik gabe, buruan *Zezenketa* (1945) zuela. Lan horretan, trazuaren gardentasunak euskarriaren hondoa hautematea ahalbidetzen du, labar-pinturaren erreferentzia argi. Zezenketen gaia, segur aski, Altamirako margolanetan inspiratzen da, eta, batez ere, gerraostean birsortze espiritualaren metafora bihurtu ziren Lascauxeko margolanetan.

Ez zen kezka berri bat Mirórentat, zeinaren *Zezenketa* (*La Course de taureaux*, 1925, bilduma pribatua) lanaren ezaugarri nagusia labar-pinturen hiztegia gogorarazten duen zeinu-lengoia eskematikoa baita. Koadro horretan Espainiako bandera bat agertzen da eta protagonista nagusia zezena da, nahiz eta lehen planoan bigarren zezen bat (edo itzal bat) ere ikusten den, pintura gorri zipriztindutako orbanekin, gizakiaren eta animaliaaren arteko borrokaren emaitza aditzera ematen dutenak. Historiaurreko artearen erreferentziari korridaren aipamena gehitu zion Mirók, mundu garaikidean bizirik dirauen labar-pinturak adierazitakoaren haragitze moderno moduko bat.

1945ean margotutako *Zezenketa* margolanean, zezena da oraindik ere irudi nagusia, baina atzealdean, eskuinetara, toreatzailea ere ageri da, gorri jantzita eta eguzki beltza dirudien muleta beltz batekin. Gardentasuna dute ezaugarri bi mihiseek, eta zezenak ingerada hutsez daude irudikatuta; horrek agerian uzten du euskarriaren testura, aterpearen metafora gisa. Azken koadro hori bururatzean, Mirók berrir hartu zuen kontuan bere aurreko izen bereko koadroan (1925ekoan) landutako gaia. 1924an ere, toreatzaile baten marrazkia egin zuen, *Zezen-hiltzailearen eskaintza* (*Le 'toast' du matador*), zezenketariak egiten duten *brindis* delakoari erreferentzia eginez. Hala ere, dirudienez, ez zuen margolan bat bera ere margotu marrazki horretatik abiatuta²⁶.

1925eko koadroa prestatzeko marrazkirik ez da ezagutzen, baina bigarrena, 1945ekoa, planifikazio handiz egin zuen Mirók. Hasteko, arestian aipatutako 1933–35 aldiko marrazkia egin zuen²⁷, paper laukituan marraztu zuena gero beste euskarri handiago baten gainean kopiatu ahal izateko marrazkian bertan adierazitako neurria. 1941 inguruan egindako beste marrazki bat ere prestakuntza-lantzat har daiteke, azken koadroaren antzeko ezaugarri lineal gardenak baititu²⁸. Bi marrazkiekin batera, 1940 eta 1941 urteen artean egin zituen oharra daude. *Zezenketa* (1940) izenarekin ezagutzen den koadernoan, Mirók nabarmendu egin zuen publikoak zezen-plazako harmailetatik astintzen dituen zapiek duten ikur kutsua: “*faena* on baten ondotik txaloak jotzean, ikusleak altxa egiten dira pixkanaka, jendeak su-bolada bat dirudi”²⁹. *Emakume bat* (1940–41) izeneko koadernoan, honako hau gehitu zuen: “*Zezenketa*

margolanerako, sinbolo poetikoak bilatu: banderilleroa intsektu bat bezalakoa izatea; musuzapiak, usogalak bezalakoak; zaldiaren zauriak, begi itzelak bezalakoak³⁰ eta “Zezenketa margolanean dagoen zezena abstraktuegia da, haren buruak beldurra eman behar du”³¹.

Mirók gutxienez zezenketa bat ikusi zuen aldi horretan; horren froga da Palman 1941eko ekainaren 8an egindako korridaren esku-programa, bere marrazki-koadernoan ondoan gorde zuena. Bertan parte hartu zuten Vicente Barrera, Marcial Lalanda eta Jaime Pericás toreatzaile ospetsuek, hau da, “zezenketaren hiru onenek”, eta Conde de la Corte ganadutegiko sei zezen toreatu zituzten³². Gerora, Mirók argi utzi zuen tauromakiarekiko interesa Georges Raillard-ekin izandako elkarrizketa batean: “Oso gustuko dut noizean behin joatea, erritual bat bezalakoa da”³³. Bere lagun Picasso bezain zalea ez bazen ere, Mirók zezenketekiko zuen interesa ez zen iragankorra izan. Horren erakusle dira 1949ko udan ateratako argazki bat, non margolaria María Dolores Miró, Rafael Santos Torroella, María Teresa Bermejo de Santos eta Adriano del Vallerekin batera agertzen den³⁴, eta 1960ko hamarkadan Francesc Català-Rocak ateratako beste bat; azken horretan Miró eta Dupin ikusten dira zezenketa batean, eta Lluís Permanyerrek argazkiari jarritako oinak baieztatu egiten du haren interesa³⁵. Dupin, Miróren biografo eta kritikari garrantzitsuena ez ezik artistaren lagun mina ere bazena, zezenzale handia zen. Era berean, oraintsuago, Pere Gimferrer poetak Mirók zezenketarekiko zuen grina berretsi du³⁶. Hala ere, *Zezenketa* lanari buruz egin zuen azterketa gogoetatsuan, Dupinek zezenketatik kanpo kokatu zuen Miróren ikuspegi poetikoa³⁷. Beharbada horrek azalduko du neurri batean Mirók gaiari ematen zion tratamendu ludikoa, dimentsio tragikoa nabarmendu gabe; azken bide horretatik jotzen zuten, hain zuzen ere, tauromakia zaleak ziren beste autore batzuek, nola diren Picasso, Masson, Leiris, Bataille eta Hemingway³⁸.

Miróren *Zezenketa* hondo zuriko pinturretan egindako esplorazioen emaitzatik ateratako sintesi eta ondorio moduko bat izan zen. Koadroaren gainazal opakoa kobazuloetako harrizko hormen testura latzarekin aldera daiteke, lehen gizakiek, unibertsoari zentzua eman nahian eta animalien munduaren indar boteretsuari aurre egiteko beharraren aurrean, hartu- emanerako elementu zuten harekin. Esperientzia hura, borrokan oinarritua, jolasarekin parekatuz joan zen, eta hezur-mamitutako metafora bilakatu zen, baita erritu gisa egituratu ere. Gizakiak asko arriskatzen zuen jolas hartan, arriskuan jartzen zuen bere bizitza, baina, azkenean, animaliarena jartzen zuen berearen lekuan, heriotzaren etengabeko ukazioan; funtsean, Mirók obra segida hari ekin zionean proposatu zuen jolasaren antzekoa.

William Jeffet San Petersburgoko (Florida) Salvador Dalí Museoko Bilduma eta Erakusketetako arte-arduradun nagusia da.

[Itzultzailea: Bakun.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak:

1. Margit Rowell (ed.), *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Thames & Hudson, Londres, 1987, 185. or. Saiakera honetan aipatutako koaderno guztiak Bartzelonako Fundació Joan Miró erakundearen daude gordeta; aurrerantzean honela agertuko dira aipatuta: FJM eta dagozkien artxibo- zenbakiak. Ikus FJM 4439–4437.

2. *Ibid.*, 187. or.; FJM 4439–4437. “120 p. edo m.” aipatzerakoan, obren tamainaz ari zen Miró; izan ere, garaikide zituen artista gehientsuenek bezala, margolanetarako frantziar tamaina- sistema estandarra erabiltzen zuen. Kasu horretan, neurri handiko mihiseez ari zen, izan zitezkeenak p. edo “paisaia” formatukoak (195 × 114 cm) nahiz m. edo “marina” (itsas-paisaia) formatukoak (195 × 97 cm).
3. Gaëtan Picon, *Carnets catalans*, Albert Skira, Geneva, 1976, II. liburukia, 22. or.
4. *Ibid.*, II. liburukia, 36. or.
5. *Idem.*
6. *Ibid.*, II. liburukia, 56. or. FJM 1370, hemen: FJM 1323–1411.
7. *Ibid.*, II. liburukia, 7–10. or.
8. *Ibid.*, II. liburukia, 58. or., FJM 1346, hemen: FJM 1323–1411.
9. Margit Rowell, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, *op. cit.*, 86. or.
10. E. Tériade, “L’on expose”, *L’Intransigeant*, Paris, maiatzak 7, 1928, 4. or.
11. Georges Bataille, “Joan Miró: peintures récentes”, *Documents*, Paris, II. liburukia, 7. zk., 1930, 398–403. or.
12. Georges Bataille, “L’Art Primitif”, *Documents, ibid.*, 389–97. or.
13. Georges Bataille, “Joan Miró: peintures récentes”, *Documents, ibid.*, 399. or.
14. Ikus Sidra Stich, *Joan Miró: The Birth of a Sign Language*, Washington University Gallery of Art, Saint Louis, AEB, 1980ko martxo-apirila; eta Rémi Labrusse, *Miró. Un feu dans les ruines*, Hazan, Paris, 2004.
15. Ikus Cécile Debray, Rémi Labrusse eta Maria Stavrinaki, *Préhistoire. Une énigme moderne* Centre Georges Pompidou, Paris, 2019ko maiatzaren 8tik irailaren 16ra; eta Rémi Labrusse, *Préhistoire’ L’envers du temps*, Hazan, Paris, 2019.
16. Ikus Rémi Labrusse, *ibid.*, bereziki 111 or. eta 164–166 or.
17. Ikus William Jeffett, “Miró and the Metaphor of the Wall”, *Joan Miró: Wall- Freize-Mural*, Kunsthau Zürich, Zurich; eta Hirmer, Munich, 2015, 52–59. or.
18. Joan Miró, “Jeux poétiques”, *Cahiers d’Art*, Paris, 20–21. liburukiak, 1945– 46, 269–82. or.
19. Tristan Tzara, “Pour passer le temps”, hemen: *Ibid.*, 277–92. or.; 278. or. (aipua).
20. Paul Bruguère, “Intelligence de l’art”, hemen: *Ibid.*, 294–97. or.; 294. or. (aipua).

21. Jacques Dupin, *Joan Miró. Life and Work*, Abrams, New York, 1962, 378. or.
22. Tristan Tzara, “Joan Miró et l’interrogation naissante”, *Derrière le miroir*, Paris, 14–15 zk., azaroa– abendua, 1948, 2–3. or.
23. Raymond Queneau, “Devant l’art de Miró”, *Les Lettres françaises*, Paris, 9. Liburukia, 241. Zk., urtarrilak 6, 1949, 7. or.
24. Georges Bataille, *Joan Miró, ou Le poète préhistorique*, Skira, Geneva, 1955, 26. or.
25. Raymond Queneau, *Joan Miró, ou Le poète préhistorique*, Skira, Paris, 1949.
26. FJM 631, hemen: FJM 591–668 eta 3129–3130.
27. FJM 1346, hemen: FJM 1323–1411.
28. FJM 1371, hemen: FJM 1323–1411.
29. Picon, 8. or., FJM 4450 B, hemen: 4448–4475 [1940]: “A l’applaudir, després d’una bona faena el públic s’aixeca lentament, i les persones semblen flamarades de foc”.
30. Picon, 56. Or., FJM 1366 eta 1370, colom, lers ferides del cavall com a ulls immnesos”.
31. Picon, 60. or., FJM 1376, hemen: 1323–1411 [1941]: “el bou de *La Course de taureaux* es massa abstracte, té que fer por el seu cap”.
32. FJM 4449. “Vicente Barrera (El Dominador), Marcial Lalanda (Maestro de Maestros), Jaime Pericás (Artífice del toreo): Los tres ases de toreo, 6 toros del Conde de la Corte, 6; Palma, domingo, 8 de junio de 1941”. Hemen: FJM 4448–4475 (1940).
33. Georges Raillard, *Joan Miró, Ceci est la couleur de mes rêves: Entretiens avec Georges Raillard*, Seuil, Paris, 1977, 170. or.
34. Hemen erreproduzitua: Rafael Santos Torroella, *35 años de Joan Miró*, Parsifal Ediciones, Bartzelona, 1994.
35. Lluís Permanyer eta Francesc Català-Roca, *Miró Ninety Years*, Macdonald, Londres, 1986, 35. irud. “Miróri zezenketak gustatzen zitzaizkion. Hemen ikusten dugu artistari buruzko erreferentziako lan baten egilea den Jacques Dupin poeta frantses gaztearekin”. Kontuan hartu behar da Dupin oso zezenzalea zela, eta Català-Rocak *Tauromaquia* (Nauta, Bartzelona, 1968) lana atera zuela Néstor Lujánen testuarekin. Ikus, halaber, Francesc Català-Roca, *Impressions d’un fotògraf: Memòries*, Edicions 62, Bartzelona, 1999, 115–19. or. Azken horretan erabili zen, lehen aldiz, “fototoreo” kontzeptua.
36. Pere Gimferrer, “Prohibir los toros atenta contra la libertad”, *ABC*, Madril, ekainak 1, 2011. “Kultura iberiarra —espainiarra eta portugesa— edo frantsesa ez ezik, kultura katalana bera eta haren gizartearen historia ere inolaz ezagutzen ez direla erakusten du. Eta gizarte politikoaz ari bagara, gogora dezagun Macià eta Ramon

Casas, Miró, Dalí, Tàpies, Guinovart (Fundació Vila-Casasen erakutsi berri duena), Barceló... Denak ere katalanismo kulturalaren sinbolo, norbaitek espainolismoari eta eskuinari faltsuki egozten dizkionak. Miróren kasuan, 1925eko koadro bat dugu, *Zezenketa* izenekoa, eta Català- Rocaren argazki bat, non margolaria plaza batean agertzen den, montera eta longainarekin; Dalíren 'toreatzaile haluzinogeno' ospetsua, Tàpiesek 1977an Bergaminen *Zezenketa* lanerako egin zuen azala, Miquel Barcelóren zezen-koadroak... Zezenak eskuinekoak direla esatea barregarria da, batez ere Trantsizioko garaietako irudi bat ikusten badugu (Alberti eta Bergamin Las Ventas plazan), edo Picasso –komunista bera– Jean Cocteaurekin –joera eskuindarrekoa–, Arlès-eko tendiduetan”.

37. Dupin, 1962, *op. cit.*, 382. or. “Ikuspegi tragikoa arrotza zaio Miróri. Ikuspegi hori izakiaren transzendentzian oinarrituta dago, eta horren aurkikuntza, agerian jarrita, une erabakigarri batean gerta daiteke”.
38. Ikus William Jeffett, “Modernism and the Bullfight: Picasso, Masson, Leiris”, hemen: Grace Brockington eta C.F.B. Miller (ed.), *Of Modernism: Essays in Honour of Christopher Green*, Paul Holberton Publishing, Londres, 2020, 44–67. or; eta Picassori dagokionez, ikus William Jeffett, “Picasso and the Allure of the South”, hemen: William Jeffett, Hank Hine eta Emilia Philippot, *Picasso and the Allure of the South*, Ludion Publishers, Brusela, 2021, 22–45. or.