

# SERRAVES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Português English



**JOAN MIRÓ**

**SIGNOS E FIGURAÇÕES**

**SIGNS AND FIGURATIONS**

# **EXPOSIÇÃO**

## **EXHIBITION**

Curador / Curator: Robert Lubar Messeri

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves.  
This exhibition is organized by the Serralves Foundation.

## **1. INTRODUÇÃO**

O núcleo de obras de Joan Miró, propriedade da Coleção de Arte Contemporânea do Estado, é composto por 85 obras e engloba pinturas, esculturas, colagens, desenhos e tapeçarias do famoso artista catalão. Cedida ao Município do Porto por um período de 25 anos e em depósito na Fundação de Serralves, a Coleção abrange seis décadas de trabalho de Joan Miró, de 1924 até 1981, constituindo assim uma excelente introdução à sua obra e às suas principais preocupações artísticas.

Joan Miró (1893–1983), um dos grandes “criadores de formas” do século XX, foi também um “assassino” estético, que desafiou os limites tradicionais dos meios em que trabalhou. Na sua arte, as diferentes práticas dialogam entre si, cruzando os meios: a pintura comunica com o desenho; a escultura seduz os objetos tecidos; e as colagens, sempre conjugações de entidades díspares, funcionam como princípio maior ou matriz para a exploração das profundezas do real.

Esta exposição não segue um formato cronológico ou linear: as obras estão agregadas tematicamente, tentando dar uma visão holística do percurso do artista. As várias salas abordam diferentes aspetos da sua arte: o desenvolvimento de uma linguagem de signos; o encontro do artista com a pintura abstrata que se fazia na Europa e na América; o seu interesse pelo processo e pelo gesto expressivo; as suas complexas respostas ao drama social dos anos 1930; a inovadora abordagem da colagem; o impacto da estética do sudeste asiático na sua prática do desenho; e, acima de tudo, a sua incessante curiosidade pela natureza dos materiais. Um inventário dos suportes físicos usados por Miró ao longo da sua carreira inclui materiais

tradicionais como a tela (engradada ou não, rasgada, esgarçada e furada), papel texturado de vários tipos, pergaminho, madeira e cartão (retalhado e canelado), mas também vidro, lixa, serapilheira, cortiça, carneira, fibrocimento, latão, Masonite, Celotex, cobre, folha de alumínio e papel alcatroado. Sempre em delicado equilíbrio com o suporte, os materiais vão desde óleo, tinta acrílica, giz, pastel, lápis conté, tinta da China, grafite, têmpera de ovo, guache, aquarela, tinta de esmalte, colagem, stencils e decalques, até ao uso inovador de bases menos ortodoxas, como gesso, caseína e alcatrão, por vezes combinados com uma panóplia eclética de objetos quotidianos e materiais do dia a dia, como linóleo, corda e fio. Numa exploração da materialidade talvez apenas rivalizada por Paul Klee, Miró expandiu decisivamente as fronteiras das técnicas da produção artística no século XX.

## **2. TELAS QUEIMADAS**

Trabalhando numa moagem abandonada de Tarragona para produzir uma série de elaboradas tapeçarias conhecidas como *sobreteixims*, Miró levou a sua exploração dos materiais em novas direções. Num ato de destruição – que era simultaneamente um ato de criação e transformação – cortou e incendiou cinco telas numa operação orquestrada de caos controlado. As cinco *teles cremades* – telas queimadas – que daí resultaram foram expostas no Grand Palais em 1974, na grande retrospectiva de Miró aí organizada. Seguindo indicações do artista, dois desses trabalhos foram suspensos do teto de modo a que tanto a frente como o verso fossem visíveis.

Miró concebeu as “telas queimadas” como um ataque ao próprio corpo da arte: às suas

qualidades decorativas; ao seu valor de troca como objeto de luxo; à sua sacrossanta pureza. Desafiando a sua própria destreza como mestre da forma e da técnica, Miró permitiu que o fogo determinasse a trajetória da sua arte num processo de transformação alquímica. Opondo a visão ao toque, a observação distanciada à experiência próxima e física, Miró renovou a sua arte e expandiu-a a partir do interior.

Como sempre acontecia, a abordagem de Miró à figuração também se reflete nos seus trabalhos dessa época em outros meios. As acentuadas linhas pretas das “telas queimadas” da Coleção do Estado português surgem em desenhos e pinturas do mesmo período. O preto é o elemento constituinte do traçado e determina a figuração. A transparência literal das “telas queimadas” – em que as áreas abertas permitem que a envolvente invada o trabalho – encontra corolário na imponente *Tête* [Cabeça] de 31 de dezembro de 1973, executada já depois de as telas queimadas estarem concluídas. Este trabalho é uma espécie de transição entre desenho e pintura, uma vez que é constituído por múltiplas camadas de tela e de papel que são descascadas para revelar materiais subjacentes. Tal como os buracos carbonizados das telas queimadas, um fragmento de jornal colado lê-se como uma abertura na (ou uma janela para a) superfície negra, confundindo as relações entre figura e fundo, entre o espaço da arte e o espaço da realidade quotidiana.

### **3. O DESENVOLVIMENTO DE UMA LINGUAGEM DE SIGNOS**

Miró concebeu uma linguagem visual de signos que transformou a sua arte. Numa série de desenhos que executou no verão de

1924, reduziu os objetos a simples contornos, destilando a forma aos seus elementos essenciais. Num trabalho desse ano, *Sem título (Dançarina)*, a figura apresenta-se como uma espécie de autómato, cujo movimento é ativado por uma mão-manivela ligada a uma roda. Também a arquitetura do corpo foi subvertida: a cabeça é uma forma semicircular com um coração flamejante sobressaindo no topo; uma linha curva marca o movimento da dançarina no espaço, enquanto o seu corpo está reduzido a linhas onduladas que simbolizam o cabelo, um signo em forma de aranha para a vagina, e um pé. Completam a cena, no canto inferior direito, alguma vegetação e possivelmente um inseto, enquanto no canto superior esquerdo se vê uma estrela. Estes mesmos signos vão reaparecer na arte de Miró, assumindo novas configurações e significados decorrentes do contexto.

Na definição mais geral do termo, um signo é um substituto, um sinal que representa um objeto ausente, uma ideia ou um conceito. Ao reformular a sua pintura como uma operação linguística, Miró passou a entender a superfície pictórica como um espaço para sinais e inscrições, incluindo linhas, palavras e letras. Para ele, o signo visual era polivalente e aberto a múltiplas interpretações, embora também insistisse na sua relação com a realidade. Por vezes, Miró explorava o território dos pictogramas e dos ideogramas, abrindo a linguagem ao potencial completo da significação. Outras vezes usava sistemas de signos pré-estabelecidos, que depois pervertia ou inseria em sistemas secundários de significado. Embora tenha flirtado com a abstração, Miró nunca cruzou o limiar para a não-objetividade. Os seus signos existem como puros grafismos – sinais semi-abstratos – em que o significado parece estar potencialmente suspenso.

#### **4. GESTO E PROCESSO**

Entre fevereiro de 1947 e abril de 1959, Miró fez três viagens aos Estados Unidos, tendo ficado profundamente impressionado pelo expressionismo abstrato. Simultaneamente, permaneceu uma presença regular em Paris, onde assistiu à explosão do informalismo e da pintura matérica: ambos os movimentos ecoavam a abordagem de Miró à produção artística. Muito do seu trabalho desta altura é caracterizado por um novo lirismo gestual, em que as imagens surgem do processo de trabalho nos suportes artísticos. *Femme et Oiseau* [Mulher e pássaro], de 24 de novembro de 1959, é uma obra-prima desta nova abordagem. A pintura sugere numerosas comparações com a chamada “stain painting” americana, praticada por artistas como Helen Frankenthaler. Miró deixa que a pintura impregne o suporte, modificando a luminescência da sua paleta brilhante ao aplicar a tinta em diversos graus de diluição. O acidente controlado reina neste processo: gotas de tinta criam núcleos profundamente atmosféricos de espaço virtual e definem as linhas rudimentares das figuras que parecem emergir do próprio fundo.

À medida que explora uma dinâmica da pintura mais espontânea e expressiva, Miró vai transpondo para outros meios as lições aprendidas. É neste momento que começa a impor-se como um dos grandes gravadores do século XX. Os efeitos que consegue na pintura influenciam a sua abordagem da gravura e da água-tinta que, por seu turno, interferem no seu trabalho em desenho. Na verdade, grande parte da obra de Miró de finais dos anos 1940 e da década seguinte tem um forte impulso gráfico. Nas oitenta xilogravuras que fez para ilustrar *À toute épreuve* de Paul Éluard – publicado em 1958, após dez anos de trabalho – Miró demonstrou uma imensa sensibilidade

para com as características físicas do meio, permitindo que os veios naturais da madeira permanecessem visíveis. Tal como a sua linguagem de signos, que podia ser combinada em infinitas variações, a prática da gravura incluía muitas vezes inverter, recolorir e/ou recombinar chapas individuais para estabelecer novos e produtivos diálogos formais que, por sua vez, se estendiam à prática do desenho.

#### **5. MATERIALIDADE SELVAGEM**

Em finais dos anos 1920 e início dos anos 1930, a arte de Miró viu-se contagiada por uma espécie de materialidade selvagem. Indo mais longe na exploração de experiências prévias na área da colagem e na realização de esculturas-objetos, Miró começou a pensar na superfície pictórica como um espaço de acumulação – de matéria encrustada e de objetos do dia a dia. Entre meados de julho e meados de outubro de 1936, Miró produziu uma série de trinta e sete trabalhos, cada um deles simplesmente intitulado *Peinture* [Pintura], executados sobre masonite, um tipo de aglomerado de madeira de alta densidade usado para fins industriais. Descrita pelo biógrafo do artista, Jacques Dupin, como uma superfície “algures entre terracota e palha martelada, espalmada e ligeiramente carbonizada”, a masonite é um suporte particularmente implacável. Em pelo menos metade dos trabalhos da série, Miró trabalhou sobre o lado mais texturado das placas, renunciando a uma preparação de superfície que o alisaria. Sobre esse fundo áspero, usou tintas de óleo e de esmalte, caseína, alcatrão, areia e até seixos, em direto desafio ao lirismo poético que tinha alcançado noutros trabalhos. Em diversas ocasiões, lixou e

perfurou a superfície, insistindo no caráter objetual do seu suporte.

Esta série de trabalhos foi executada durante os primeiros meses da Guerra Civil de Espanha. A imensa ansiedade que o artista sentia relativamente ao avanço da Europa para o fascismo levaram-no a abdicar da pureza formal. Um novo vocabulário de figuras monstruosas surge na sua arte, expressão do terror diante das forças sinistras que as políticas autoritárias tinham libertado. Numa série de desenhos executados em 1937 na Académie de la Grande Chaumière, em Paris, uma única ideia dominante é transmitida: a realidade observada e a disciplina externa são o garante da liberdade expressiva e da distorção formal. As poses familiares dos modelos, predefinidas por tradições académicas há muito codificadas, são sujeitas a distorções. À medida que o lápis se move desembaraçadamente pela folha de papel, a ato de transcrição é já um ato de tradução e de interpretação. Os corpos esforçam-se por caber nos limites do papel; os membros incham e cedem nas articulações; e a carne descai ou enrugam-se sobre o esqueleto sem qualquer tentativa de idealização. Tal como na obra *Peinture*, de 1935, com as suas superfícies rasuradas e fortemente incrustadas, a figura é sujeita às forças disruptivas da natureza e da agressão humana.

## **6. MORFOLOGIAS DA FIGURA**

Logo a partir dos desenhos de 1924, era na figura humana que Miró praticava as suas transformações formais ao desenvolver uma linguagem visual de signos. Tendo talvez em mente a deformação das

figuras de Picasso, Miró criou um universo equivalente de personagens, figuras que se situam algures entre a realidade observada e a imaginação do artista.

Em 1929, Miró adotou a metamorfose como tópico da sua arte num grupo de quatro “retratos imaginários”, o maior dos quais é *La Fornarina (d’après Raphaël)* [La Fornarina (segundo Rafael)]. Baseado num retrato do mestre renascentista italiano de uma mulher que se pensou durante muito tempo ter sido sua amante, Miró purificou gradualmente o episódio visual densamente preenchido da imagem de Rafael: o corpo da Fornarina foi simplificado até não restar senão uma volumosa massa negra; a cabeça e o peito foram reduzidos a protuberâncias bulbosas; o turbante, cujos extremos em nó foram traduzidos para formas cornúpetas, foi gritantemente exagerado; e o olho assumiu uma fantástica configuração de peixe. Mesmo pormenores subtis como os pedacinhos de céu que surgem através da folhagem no retrato de Rafael foram transformados numa série de salpicos vermelhos à direita da figura no trabalho de Miró. Numa série de esboços preparatórios da pintura, Miró foi deformando o seu modelo visual à medida que se ia afastando da anedota. Num desses esboços escreveu em francês: *trop en pensant en mes choses précédentes* (pensando demasiado nas minhas coisas precedentes) e *trop réaliste encore* (ainda demasiado realista). Subvertendo a noção tradicional do retrato como baseado na aparência, Miró pôs à prova as fronteiras da mimese.

Em trabalhos subsequentes dos anos 1930, Miró rentabilizou o princípio da metamorfose e da transformação formal, imaginando um mundo de figuras distorcidas, cujos corpos contorcidos parecem estar em metamorfose contínua.

Com corpos esguios que parecem não conseguir suportar as suas cabeças dilatadas, as figuras gesticulam num espaço aberto como se oprimidas por forças fora do seu controlo. Em numerosos trabalhos, Miró parece fazer emergir os corpos grotescos do próprio suporte de papel, enquanto manchas de cor amorfas constituem figuras que parecem ultrapassar os seus próprios limites físicos.

## **7. SOBRETEIXIMS**

Entre 1972 e 1973 Miró produziu trinta e três tapeçarias, conhecidas coletivamente como *sobreteixims*, ou seja, “sobretécidos”. Ao contrário da manufatura tradicional de tapeçaria, estes trabalhos não se baseavam em reproduções de designs preexistentes, tendo sido concebidos como objetos independentes que conferiam ao meio uma grande autonomia. Miró trabalhou em estreita colaboração com Josep Royo, um jovem tecelão de grande talento, e mais uma vez impôs novos limites à sua prática. Por um lado, a materialidade decisiva dos *sobreteixims* equipara-os à sua prática da colagem, em que frequentemente o trabalho funciona em grande tensão com o suporte. Por outro, os *sobreteixims* são objetos de direito próprio e relacionam-se com a prática da escultura do artista na sua combinação e reconfiguração de materiais encontrados, rejeitados e destituídos da sua funcionalidade e identidade primeira. Explorando a ideia de transposição metafórica, Miró permitiu que objetos comuns como baldes, feltro ou meadas de lã assumissem as características físicas de tinta vertida e gotejada.

Os *sobreteixims* têm uma função retrospectiva enquanto culminação do

interesse de sempre do artista pela natureza material dos seus suportes e estruturas de superfície. A mesma grelha branca que aparece em vários destes trabalhos também pode ser encontrada em pinturas deste período. Amplos quadrantes de áreas brancas ou coloridas contidas nesta retícula aparecem por seu turno nas colagens tardias de Miró, em que extensas áreas negras são interrompidas pela presença de fragmentos de jornal, e onde a relação entre espaço positivo e negativo, entre figura e fundo, é desestabilizada.

## **8. PINTANDO O VAZIO**

A intensa fisicidade dos *sobreteixims* representa um polo da personalidade artística de Miró. O outro polo é sua exploração do vazio, de um espaço despejado mas repleto de significado. A partir de meados dos anos 1920, Miro reduziu drasticamente a sua figuração a uma série de paisagens abertas e espartanas que confrontou com bases densas e muitas vezes esbatidas. Designadas como “pinturas oníricas”, estas obras não eram tanto registos do inconsciente do artista, mas mais tentativas de forjar uma linguagem visual largamente abstrata que mantinha no entanto uma clara relação com o real. O uso da cor como agente estrutural de definição do espaço nas “pinturas oníricas” de Miró aponta para um entendimento profundo e intuitivo do trabalho de Matisse. Por sua vez, ambos os artistas viriam a ser uma influência para os pintores da chamada pintura “colour field” americana dos anos 1950.

Miró voltou a pintar o vazio nos anos 1960, numa série de enormes telas e trípticos. A natureza em certa medida zen destes

trabalhos e o lirismo das linhas delicadas denotam o interesse do artista pelas tradições estéticas do sudeste asiático, especialmente a caligrafia japonesa. Já em 1918 Miró se tinha entusiasmado pela “caligrafia de uma árvore ou de um telhado” que descreveu numa carta a um amigo. Um ano antes tinha incluído uma xilogravura japonesa num retrato do seu colega de ateliê Enric Cristòfol Ricart. Este interesse precoce pela caligrafia e pelas tradições artísticas asiáticas iria refletir-se em numerosos desenhos a tinta e aguada executados na década de 1960. Após a sua primeira viagem ao Japão, em setembro de 1966, durante a qual conheceu o poeta Shuzo Takiguchi, Miró confidenciou a Jacques Dupin, seu amigo e biógrafo, que a visita ao Japão tinha tido nele um forte impacto, “quase tanto, atrevo-me a dizer, como quando fui a Paris pela primeira vez”. Três anos mais tarde, Miró regressou ao Japão para trabalhar num imenso mural em cerâmica para a Exposição Universal de Osaka. Durante esse período teve encontros com mestres de caligrafia e praticou esse meio.

Não obstante, a sua decisiva materialidade continuou a marcar mesmo as suas telas mais espartanas. Em *Painting V/V* [Pintura V/V], de 27 de outubro de 1960, a superfície é ligeiramente abrasiva devido à pressão do pincel. Apesar da figuração reduzida, há claros indícios do processo do artista e da sua relação física com a tela: cerdas do pincel usado encontram-se espalhadas por toda a superfície do quadro.

## **9. GRELHAS**

Em meados dos anos 1960, a grelha reapareceu como agente estrutural visível no trabalho de Miró, uma armação através

da qual as formas eram fixadas no seu lugar. Numa série de quatro pinturas executadas no início de 1935, incluindo *Tête d'homme* [Cabeça de homem], Miró já tinha invertido a relação tradicional entre linha como contorno e linha como sinal gráfico. Essas pinturas prenunciaram as liberdades que viria a tomar no seu trabalho mais tardio, em que a grelha aparece como elemento pronto-a-usar. Em algumas obras, essa grelha surge como uma estrutura secundária que se estende por toda a superfície da página ou da tela, assumindo uma identidade descritiva sob a forma de uma escada que também funciona como uma rede abstrata. Noutras pinturas e desenhos também da fase tardia, a grelha é tão subtil que dificilmente é apercebida, mas está no entanto presente e cumpre a sua função. Nestes trabalhos, figura e fundo – signo, superfície e suporte – estão a tal ponto equilibrados que apenas restam estilhaços de objetos, fragmentos de seres no espaço. A figura é o fundo: é uma condição do suporte estrutural que a define e excede. No trabalho final de Miró a figuração não é apenas estrutura: é um suplemento que é convocado do fundo, no qual se desmorona.

## **10. UM UNIVERSO ANALÓGICO**

Entre outubro de 1937 e março de 1938 Miró produziu um dos mais impressionantes autorretratos da sua carreira. Executado a lápis e lápis de cera sobre tela, com velaturas de tinta de óleo, a imagem sobrepõe-se a uma miríade de estrelas turbulentas e cintilantes, imagens cosmológicas de destruição iminente que articulam a reação de Miró aos eventos trágicos que caracterizaram a Guerra Civil de Espanha. Mais de duas décadas depois,



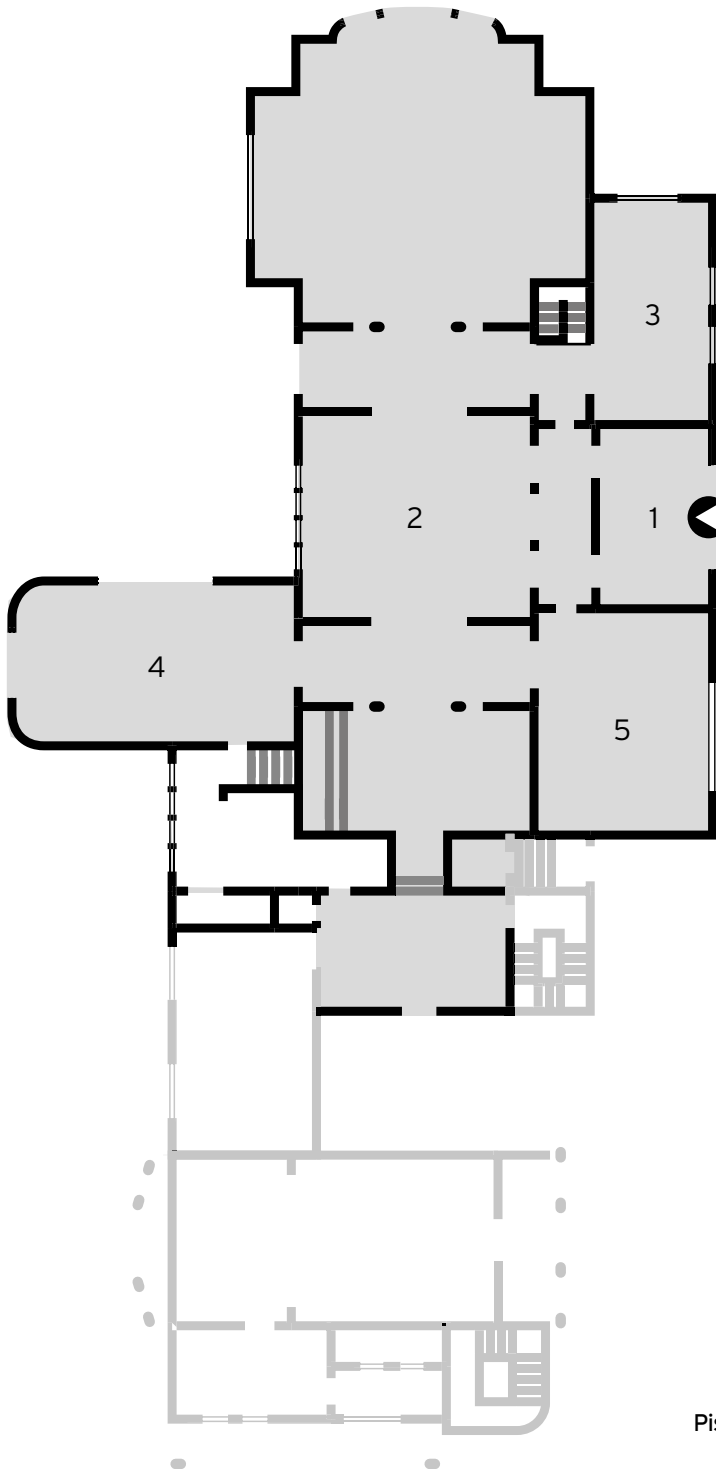
em 1960, Miró reproduziu a imagem em tamanho real. Usando o autorretrato de 1937-38 como fundo ou palimpsesto, sobrepôs-lhe os pesados contornos de uma outra figura, um sucedâneo analógico que substitui o semblante do artista.

Nesse mesmo ano, Miró produziu a obra agora na posse do Estado português intitulada *Personnage* [Personagem]. A figura retoma o tópico dos *Autorretratos* de 1937-38 e de 1960 em novos termos. Os corpos solares e astrais desapareceram, substituídos agora por uma estrutura de grossas linhas pretas que demarcam os contornos da figura, que parece devolver o olhar do observador com uma presença fantasmática. A imagem relaciona-se com um outro trabalho de 26 de julho de 1963, um desenho intitulado *Personnages et oiseau dans la nuit* [Personagens e pássaro na noite], em que a discreta presença de uma figura mais uma vez assombra a cena. Usando um vocabulário rudimentar de formas, Miró recombina motivos, criando uma figura cuja relação com o real e com o mundo da mimese é gradualmente mais ténue. Na verdade, ao regressar ao autorretrato, Miró adaptou a sua linguagem formal a todo um leque de temas. Em *Sem título VI/XI*, de 1960, um trabalho executado em óleo sobre papel, o olho vermelho de *Personnage* desse mesmo ano e os espessos contornos negros metamorfoseiam-se numa espécie de cosmogonia universal em que as formas parecem emergir do nada. Nesse processo, Miró reposicionou implicitamente a imagética cosmológica que aparecera no *Autorretrato* de 1937-38.

## **11. COLAGEM**

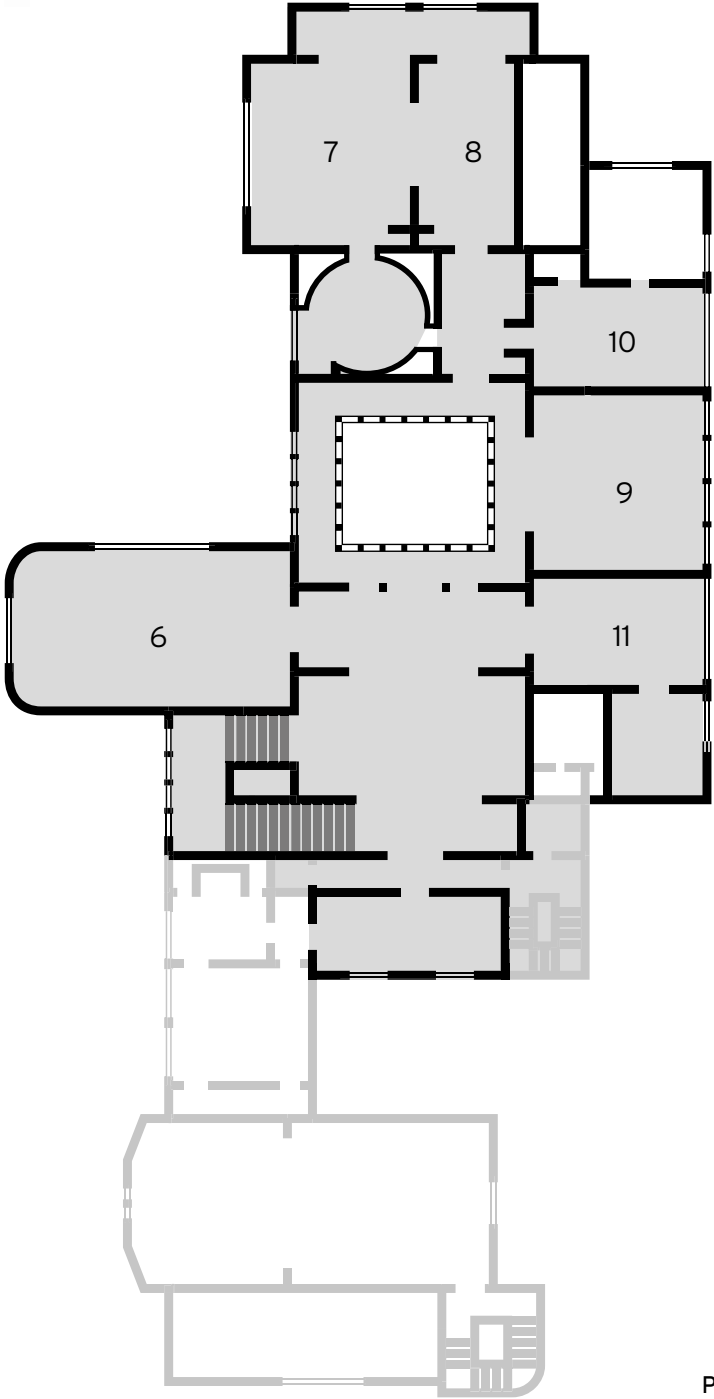
A colagem como junção de materiais heterogêneos e díspares é um princípio fundacional da prática artística de Miró, que levou os limites do meio a novos extremos, desenvolvendo as inovações de Picasso e Braque de 1912-14. Reaproveitando matérias banais e/ou reciclando objetos encontrados – um cartaz, decalques de animais e flores ou postais antiquados da viragem do século – Miró conferiu novas identidades a objetos quotidianos: um pedaço de papel amarrado transforma-se numa fantástica personagem a flutuar pelo céu noturno em *Personnage et étoiles dans la nuit* [Personagem e estrelas na noite] de 1965; uma tira de feltro amarrada a um balde torna-se metáfora para tinta a escorrer no *Sobreteixim 12* de 1973; juntando lã e tecido a um desgastado pedaço de madeira este transforma-se num camponês com a clássica *barretina* vermelha, o barrete tradicional dos camponeses catalães, em *Sobreteixim-saco 14*, do mesmo ano. Apesar destas mutações, as identidades originais dos objetos e materiais usados mantêm-se. Neste movimento oscilante entre a identidade comum das coisas e o seu valor poético, Miró instaura uma elaborada prática de transformação metafórica.

Texto: Robert Lubar Messeri



Entrada da Casa  
Entrance to the Villa

Piso Ground floor 0



Piso Floor 1

## **1. INTRODUCTION**

The work by Joan Miró in the State Collection of Contemporary Art comprises eighty-five paintings, collages, sculptures, drawings and weavings by the renowned Catalan artist. On extended loan to the Porto Municipality and on deposit at the Serralves Foundation, the Collection spans six decades of Miró's career, from 1924 until 1981. It provides an outstanding introduction to Miró's work and his major artistic preoccupations.

One of the great "form-givers" of twentieth-century art, Joan Miró (1893–1983) was also an aesthetic assassin who challenged the traditional limits of medium specificity. Miró's art communicates across mediums: painting engages in a dialogue with the artist's drawing practice; sculpture speaks to Miró's woven objects; and collage – the yoking together of disparate entities – functions as a master principle through which the artist mined the depths of the real.

The work in the exhibition does not follow a chronological, linear format. It is arranged thematically in an attempt to provide a holistic view of the artist's career. Individual galleries are dedicated to Miró's development of a sign language; his encounter with advanced abstract painting in Europe and America; his interest in process and the expressive gesture; his complex responses to social trauma in the 1930s; his novel approach to collage; the impact of East Asian aesthetics on his drawing practice; and, most importantly, his abiding interest in the nature of materials. Indeed, an inventory of Miro's physical supports over the course of his career includes traditional substrata such as canvas (stretched and unstretched, ripped, frayed and punctured), flocked

paper of different types, parchment, wood and cardboard (shredded and corrugated), but also glass, sandpaper, burlap, cork, sheepskin, fibre-cement, tin, Masonite, Celotex, copper, aluminium foil, and tarpaper. His mediums, which always exist in a delicate balance with the support, ranged from oil, acrylic, chalk, pastel, Conté crayon, India ink, graphite, egg tempera, gouache, watercolour, Ripolin enamel paint, collage, stencils and decals to an innovative use of both traditional and unorthodox grounds such as gesso, casein and tar, at times combined with an eclectic array of common objects and everyday materials such as linoleum, rope and string. Rivalled perhaps only by Paul Klee in his exploration of materiality, Miró decidedly expanded the technical and formal boundaries of artistic production in the twentieth century.

## **2. BURNED CANVASES**

Working in an abandoned flourmill in Tarragona, Spain, where he produced an elaborate series of weavings known as *Sobreteixims*, Miró carried his exploration of materials in new directions. In an act of destruction that was also an act of creation and transformation, he cut and set fire to five canvases in an orchestrated operation of controlled chaos. The five *Teles Cremades* or "Burned Canvases" that resulted were exhibited at the Grand Palais in 1974, where Miró celebrated a major retrospective. As per the artist's instructions, two of the canvases were suspended from the ceiling so that both the recto and verso of the objects were visible.

Miró conceived the "Burned Canvases" as an attack on the body of art itself: its decorative qualities; its exchange value as

a luxury commodity; its sacrosanct purity. Challenging his own facility as a master of form and technique, Miró allowed fire to determine the trajectory of his art in a process of alchemical transformation. Pitting vision against touch, distanced viewing against proximate, physical experience, Miró renewed and extended his artistic practice from within. As always, Miró's approach to figuration at this time impacted his work in a range of mediums. The heavy black lines of the "Burned Canvas" in the Portuguese State Collections appear in drawings and paintings of the same period. The black is the constituent element of the design and determines the figuration. The literal transparency of the "Burned Canvases," in which open areas allow the surrounding environment to invade the work, in turn finds its corollary in the imposing *Tête* of December 31, 1973, executed after Miró completed the *Teles cremades*. The work is a kind of relay between painting and collage, as it is comprised of multiple layers of canvas and paper that are peeled back to reveal materials beneath. Like the charred holes of the "Burned Canvases," a collaged newspaper fragment reads like an opening in, or window onto, the black field, confounding relations between figure and ground, between the space of art and the space of everyday reality.

### **3. THE DEVELOPMENT OF A SIGN LANGUAGE**

Miró developed a language of visual signs that transformed his art. In a series of drawings that he executed in the summer of 1924, he reduced objects to simple contours, distilling form to its essential elements. In an untitled work of that year (*Dancer*), the figure is presented

as an automaton of sorts, its movement activated by a hand crank attached to a wheel. The architecture of the body is also upended: the head is a semi-circular form with a flaming heart protruding from its top; a curved line marks the movement of the dancer in space, while her body is reduced to wavy lines signifying hair, a spider-like sign for the vagina, and a foot. Some vegetation, and possibly an insect, complete the scene in the lower right, while a star is visible in the upper left. These same signs would reappear in Miró's art throughout the 1920s, assuming new configurations and meanings that are driven by context.

In the broadest definition of the term, a sign is a surrogate, a stand-in for an absent object, or for an idea or concept. Reconceiving his painting as a linguistic operation, Miró began to think of the pictorial surface as a site for marks and inscriptions, including lines, words, and letters. For Miró, the visual sign was polyvalent and open to multiple interpretations, although the artist insisted on the sign's relation to the real. At times Miró explored the territory of pictographs and ideograms, opening language to the full play of signification. At other times he used ready-made sign systems, which he then disrupted and/or embedded in secondary systems of meaning. Flirting with abstraction but never making the move into non-objectivity, Miró's signs also exist as pure graphisms – semi-abstract marks – in which meaning is suspended *in potentia*.

### **4. GESTURE AND PROCESS**

Between February 1947 and April 1959 Miró made three trips to America, where

he was deeply impressed by Abstract Expressionism. At the same time Miró remained a visible presence in Paris, where he saw the explosion of "Art Informel" and "Matter Painting." Both these movements deeply resonated with Miró's own approach to art making. Much of Miró's work of this period is characterized by a new gestural lyricism in which the artist's working processes in establishing his ground generated his imagery. *Woman and Bird* of November 24, 1959 is a masterpiece of this new approach. The painting invites numerous comparisons with American stain painting, as practiced by artists like Helen Frankenthaler. Miró allows the paint to penetrate the ground, modifying the luminescence of his brilliant palette by applying the paint in varying layers of thickness. Controlled accident reigns supreme here: drips of paint create deeply atmospheric pockets of virtual space and define the rudimentary lines of the figures, which appear to called forth from the ground itself.

As he explored a more spontaneous and expressive dynamic in painting, Miró extended the lessons he had learned to other mediums. This was the moment Miró began to emerge as one of the master printmakers of the twentieth century. The effects he achieved in painting influenced his approach to etching and aquatint, and in turn inflected his work as a draughtsman. Indeed, much of Miró's work of the late 1940s and 1950s has a strong graphic impulse. In the eighty woodblock prints he made to illustrate Paul Eluard's *À toute épreuve* which was published in 1958 after ten years of work, Miró was deeply sensitive to the physical characteristics of his medium, allowing the natural grain of the wood to remain visible. As with his language of signs, which could be

combined in endless variations, Miró's graphic practice often involved reversing, recoloring, and/or recombining individual plates to establish new and productive formal dialogues that in turn carried over into his drawing practice.

## **5. SAVAGE MATERIALITY**

In the late 1920s and early 1930s a kind of savage materiality entered Miró's art. Building upon earlier experiments with collage and the fabrication of object-sculptures, Miró began to think of the picture surface as a site of accumulation – of deeply encrusted matter and of objects from the world. Between mid-July and mid-October 1936 Miró produced a new series of twenty-seven works simply entitled *Peintures*, which he executed on the industrial material Masonite. Characterized by Miró's biographer Jacques Dupin as a surface "somewhere between baked earth and hammered, flattened, slightly carbonized straw," Masonite is a particularly unforgiving ground. In at least half of the paintings in the series Miró worked on the course side of the boards, eschewing surface preparation to even out their texture. On top of this rough ground, he added oil and enamel paints, casein, tar, sand, and even pebbles, all in a direct challenge to the poetic lyricism he had achieved elsewhere in his work. In several instances he even abraded and punctured the surface, insisting on the object quality of his support.

The *Painting* series was executed during the early months of the Spanish Civil War. Miró's deep anxiety over Europe's descent into fascism led him to renounce formal purity. A new vocabulary of monstrous figures emerged in his art, expressions of

the artist's terror before the dark forces that authoritarian politics had unleashed. In a series of drawings Miró executed in 1937 at the Académie de la Grande Chaumière in Paris, a single, overriding idea is communicated: observed reality and external discipline are the basis for expressive freedom and formal distortion. Striking stock poses familiar from long codified academic traditions the models are subjected to deformation. The artist's act of transcription as his stylus moves effortlessly across the page is already an act of translation and interpretation. Bodies strain to fit within the framing edges of the paper support; limbs swell and then collapse at the joints; and flesh hangs from or folds over the skeleton without any attempt at idealization. As in *Peinture* of 1935, with its scumbled and deeply encrusted surfaces, the figure is subjected to the disruptive forces of nature and human aggression.

## **6. MORPHOLOGIES OF THE FIGURE**

Beginning with his drawings of 1924, the human figure was the object on which Miró practiced his formal transformations in the development of his visual sign language. With an eye on Picasso's own deformations of the human figure, Miró developed an analogical universe of *personnages*, figures that are located somewhere between observed reality and the artist's imagination.

In 1929 Miró made metamorphosis the subject of his art in a series of four "Imaginary Portraits," of which *La Fornarina (After Raphael)* is the largest. Based on the Italian Renaissance master's portrait of a woman long thought to be his lover, Miró gradually purified the densely

packed visual incident of Raphael's image: La Fornarina's body has been simplified to a mountainous black mass; her head and breasts have been reduced to bulbous protuberances; her turban, whose knotted ends have been translated into horn-like forms, is grossly exaggerated; and her eye has become a fantastic fish-like form. Even such subtle details as the bits of sky that appear through the foliage in the background of Raphael's portrait have been translated by Miró into a series of red flecks to the right of the figure. In a series of preparatory sketches for the painting, Miró deformed his visual model as he increasingly turned away from anecdote. In one sketch he inscribed in French the words "trop en pensant en mes choses précédentes" ("thinking too much about earlier things") and "trop réaliste encore" ("still too realistic"). Undermining the traditional notion of portrait as likeness, Miró tested the boundaries of mimesis.

In subsequent works of the 1930s Miró capitalized on the principle of metamorphosis and formal transformation, as he imagined a world of distorted figures whose contorted bodies seem to morph continually. With spindly bodies barely strong enough to support their swollen heads, the figures gesticulate in open space as if oppressed by forces beyond their control. In numerous works, Miró seems to summon his grotesque bodies from the ground of the paper support itself, as amorphous patches of colour give rise to figures that seem to exceed their own corporeal boundaries.

## **7. SOBRETEIXIMS**

Between 1972 and 1973 Miró produced thirty-three tapestries collectively known

as *Sobreteixims*, or overweaves. Unlike traditional tapestry manufacture, the new works were not based on reproductions of pre-existing designs but were conceived of as independent objects that grant the tapestry medium great autonomy. Working in close collaboration with a talented young weaver named Josep Royo, Miró pushed the boundaries of his practice to new limits. On the one hand, the resolute materiality of the *Sobreteixims* aligns them with Miró's collage practice, in which object and ground are often set in tension. On the other, the *Sobreteixims* are objects in themselves and relate to the artist's sculptural practice in their combination and reconfiguration of found materials that have been cast off and deprived of their functionality and original identities. Exploring the idea of metaphorical transposition, Miró allowed common objects like buckets, felt, or skeins of yarn to stand in for the physical qualities of poured and dripped paint.

The *Sobreteixims* have a retrospective function as the culmination of the artist's life-long interest in the material nature of his supports and surface structures. The same white grid that appears in several of the overweaves is also found in Miró's paintings of this period. Large quadrants of coloured or white areas contained by this lattice in turn appear in Miró's late collages, in which expansive areas of black are interrupted by the presence of newspaper, and in which the relationship between positive and negative space, between figure and ground, is disturbed.

## **8. PAINTING THE VOID**

The intense physicality of the *Sobreteixims* represents one pole of Miró's artistic

personality. His exploration of the void, of an empty space that is pregnant with meaning, is the other. Beginning in the mid-1920s Miró drastically reduced his figuration in a series of open, spartan landscapes that he set against dense and often scumbled grounds. Designated "dream paintings," these canvases were not so much records of the artist's unconscious as they were attempts to forge a largely abstract visual language that nonetheless maintained a clear connection to the real. Miró's use of colour as a structural agent to define space in the "dream paintings" points to his deep, intuitive understanding of Matisse's work. Both artists would in turn influence the American colour-field painters of the 1950s.

In the 1960s Miró returned to painting the void in a series of enormous canvases and triptychs. The Zen-like quality of these works and the lyricism of Miró's delicate line speak to his interest in East Asian aesthetic traditions, particularly Japanese calligraphy. As early as 1918 Miró had taken a keen interest in the "calligraphy of a tree or rooftop," which he described in a letter to a friend. A year earlier he had incorporated a Japanese woodblock print into a portrait of his studio-mate Enric Cristòfol Ricart. This early interest in calligraphy and East Asian visual traditions would bear fruit in the numerous wash and ink drawings Miró executed in the 1960s. Following his first trip to Japan in September 1966, where he met the poet Shuzo Takiguchi, Miró commented to his friend and biographer Jacques Dupin that the experience impacted him "almost as much, if I dare say it, as when I went to Paris for the first time." Three years later, Miró returned to Japan to work on a monumental ceramic mural for the Osaka World's Fair, during which time he also met with master calligraphers and practiced the medium.



Even so, Miró's resolute materiality continued to leave its mark on his most spartan canvases. In *Painting V/V* of October 27, 1960 the surface is slightly abraded from the pressure of the artist's brush. Despite the reduced figuration, there are clear traces of Miró's process and of his physical connection to the canvas: bristles from the brush he used are scattered across the surface.

## **9. GRIDS**

In the mid-1960s the grid reappeared in Miró's art as a visible structural agent, an armature through which he locked his forms in place. In a series of four paintings that he executed in early 1935, including *Tête d'homme*, Miró had already reversed the traditional relation between line as contour and line as graphic mark. These paintings foreshadow the liberties he would take in his later work, where the grid appears as a ready-made element. In some images the grid functions as a secondary structure that spreads out across the surface of the page or canvas, assuming a descriptive identity in the form of a ladder that also functions as an abstract lattice. In other late drawings and paintings, the grid is so subtle that it barely registers at all, but it is nonetheless present and performing its task. In these works, figure and ground – sign, surface and support – are equilibrated to such a degree that only shards of things, fragments of beings in space, remain.

The figure *is* the ground; it is a condition of the structural support that defines and exceeds it. In Miró's late work figuration is not only structure; it is a supplement that is summoned from the ground, into which it collapses.

## **10. AN ANALOGICAL UNIVERSE**

Between October 1937 and March 1938 Miró produced one of the most haunting self-portraits of his career. Executed in pencil and crayon on canvas with traces of oil wash, the image is set against a background of turbulent, flaming stars, cosmological images of imminent destruction that express Miró's response to the tragic events unfolding during the Spanish Civil War. More than two decades later, in 1960, Miró had the image reproduced to size. Using the 1937-38 *Self Portrait* as a background or palimpsest, he overlaid the heavy black contours of another figure on the surface, an analogical surrogate that replaces the artist's countenance.

That same year Miró produced a *Personnage* that is now in the Portuguese State Collections. The figure reprises the theme of the 1937-38 and 1960 *Self-Portraits* in new terms. Gone are the astral and solar bodies, replaced now by a structure of heavy black lines that demarcate the contours of the figure, who appears to peer out at the viewer with a ghostly presence. The image relates to another work of July 26, 1963, a drawing entitled *Personnages et oiseau dans la nuit* in which the discreet presence of a figure once again haunts the scene. Using a rudimentary vocabulary of forms, Miró recombines motifs, producing a figure whose connection to the real and to the world of mimesis is increasingly tenuous. Indeed, as Miró returned to the theme of self-portraiture, he adapted his formal language to a range of subjects. In *Untitled VI/XI*, of 1960, a work executed in oil on paper, the red eye of the *Personnage* of the same year and the thick black outlines that define the figure now morph into

a kind of universal cosmogeny in which forms seem to emerge from nothingness. In the process, Miró implicitly redeployed the cosmological imagery that had appeared in the 1937-38 *Self-Portrait*.

## **11. COLLAGE**

The principle of collage – the yoking together of disparate and heterogeneous elements – was foundational for Miró's artistic practice. Expanding upon Picasso and Braque's innovations of 1912-14, Miró extended the boundaries of the medium. Repurposing common materials and/or recycling found objects – a ready-made poster, decals of animals and flowers, outmoded postcards from the turn-of-the-century – Miró established new identities for things in the world: a crumpled piece of paper is transformed into a fantastic personage soaring through the night skies in *Personnage et étoiles dans la nuit* of 1965; a piece of felt attached to a bucket becomes a sign for liquid paint in *Sobreteixim 12* of 1973; and a worn piece of wood with wool and cloth is transformed into a peasant wearing a red *barretina*, the traditional Catalan peasant's hat, in *Sobreteixim-Sac 14* of the same year. Despite these metamorphoses, the original identities of the objects and materials used remain in place. In this movement back and forth between the common identity of things and their poetic values, Miró engages in an elaborate practice of metaphorical transformation.



## VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias.

Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h-13h/14h30-17h)

Minimum two-week advance booking is required. For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 a.m.–1 p.m. and 2.30–5.00 p.m.)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt  
Tel. (linha direta/direct line): 22 615 65 00  
Tel: 22 615 65 46  
Fax: 22 615 65 33

Marcações online em Online booking at [www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

## LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

Todos os dias Everyday: 10h00-19h00

[loja.online@serralves.pt](mailto:loja.online@serralves.pt)  
[www.loja.serralves.pt](http://www.loja.serralves.pt)

## LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

Ter Tue-Dom Sun-Fer Holidays: 10h00-19h00  
Seg Mon - Encerrado Closed

## BAR

Onde pode fazer uma pausa acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após à visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

Todos os dias Everyday: 10h00-19h00

## RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

Seg Mon - Sex Fri: 12h00-19h00

Sáb Sat-Dom Sun-Fer Holidays: 10h00-19h00

[restaurante.serralves@ibersol.pt](mailto:restaurante.serralves@ibersol.pt)

## CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

Seg Mon - Sex Fri: 12h00-18h00

Sáb Sat-Dom Sun-Fer Holiday: 11h00-19h00

### Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210  
4150-417 Porto – Portugal

[serralves@serralves.pt](mailto:serralves@serralves.pt)

Geral General line:  
(+ 351) 808 200 543  
(+ 351) 226 156 500

[www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

[f /fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

[t /serralves\\_twit](https://twitter.com/serralves_twit)

[i /fundacao\\_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

[y /serralves](https://www.youtube.com/serralves)

Apoio institucional  
Institutional support

Mecenas da Exposição  
Exhibition supported by

