

CRÓNICAS

MIRÓ POEMA

Madrid: Fundación Mapfre, 3-VI-2021 a 29-VIII-2021

El pintor catalán Joan Miró (1893-1983) se ha consolidado como uno de los artistas españoles más destacados de las vanguardias en España. Por ello, la exposición de la Fundación Mapfre se propone como una nueva revisión de esta figura al trazar un itinerario que refleja las correspondencias entre poesía y pintura, una obsesión que recorre la vida y obra de uno de los artistas más singulares del siglo xx. Carlos Martín comisaría esta exposición que viene a completar el Espacio Miró que, desde 2016, se expone en la Sala Recoletos de la Fundación. «Miró Poema» dialoga con este espacio en donde destaca su producción tardía, con la que Miró reelabora sus lenguajes de juventud. Se refuerza, por tanto, esta exposición permanente con los materiales expuestos en esta propuesta temporal que aquí nos ocupa.

Desde la primera sala, llamada «Miró y los poetas», se advierte la convivencia y simbiosis entre palabra y pintura. A modo de pintura mural, una carta de Joan Miró a Michel Leirid, del 10 de agosto de 1924, nos desvela la íntima relación del pintor con la literatura, como una fuente inagotable de inspiración tanto en su plano del significado como del significante, desde la masa fónica hasta el sema. Estas declaraciones conviven con algunos *dessin-poèmes* que materializan la poética vanguardista del creador. Llama la atención, por ejemplo, el caso de «Au fond du coquillage» en donde un poema de imágenes potentes se distribuye de tal manera que las letras son las que dibujan y evocan una sardana, como si la pintura y la poesía pudiesen alcanzar el movimiento, la danza.

Esta primera sala se nutre de algunos ejemplos de la biblioteca personal de Miró con autores que influenciaron a sus coevos durante el primer tercio del siglo xx, como Goethe o Bécquer, y destacados renovadores de las letras europeas del momento, como Paul Éluard, André Breton, Raymond Queneau o Federico García Lorca. Sobresalen los curiosos dibujos de un Miró entusiasmado, probablemente, por la lectura de un libro de especial subversión como fue *Ubú rey*, de Alfred Jarry, cuya huella en el surrealismo y el teatro vanguardista posterior resulta innegable.

Esta aproximación al surrealismo se plasma en una continua exploración del ritmo convertido en plástica, del cultivo de la sinestesia que alerta a todos los sentidos, de la búsqueda de una nueva mística fundida con el humor, siguiendo el precepto de una escritura automática que brota el inconsciente. También predominan las metáforas puras, propias del arte de vanguardia, repleto de onomatopeyas e hipérbatos que interrumpen la lógica normativa. En definitiva, estos trabajos de Miró se mueven entre el caligrama y la poesía concreta, lo que demuestra ese ejercicio de síntesis que ya recoge el título de la segunda parte de la exposición: «La destilación de la pintura».

Entre 1936 y 1939, comienza a trabajar en un proyecto para un libro de artista, que devendría en *Le lezardaux plumes d'or* (1971), en que Miró indaga en lo musical, en lo escatológico y la destrucción de lo estereotipado. Sin tanta violencia, pero con una fuerza sugestiva semejante, Miró parece escribir pintando otra versión de *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930* (1930) o *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa, el subversivo escritor tinerfeño que culminó en esta novela surrealista un ejercicio inédito en la literatura española de vanguardia.

De esta manera, podemos observar cómo conviven estos dos caminos entre la creación de un proyecto poético-pictórico propio y colaborativo. Esta última faceta, que desarrolla desde finales de los años veinte, lo nutre al vincularse con escritores que también investigan nuevas formas y se enfrentan, al igual que Miró, con las limitaciones de la disciplina que cultivan. Así, en la sala «Los libros de artista», Miró ilustra según las sugerencias del texto, en donde se crea una relación de complementación e interdependencia. El pintor parte

del hipotexto para convertirlo en una nueva obra total. Así, ya desde 1928 participa de un libro de artista: *Il était une petite pie*, una colección de canciones infantiles de la poeta Lise Hirtz dedicada a su hija Hyacinthe. Con posterioridad, ilustraría *Parler seul* (1948-1950), un poema de Tristan Tzara; *À toute épreuve* (1958), de Paul Éluard; o *Tres Joan. Homenatge a Joan Prats* (1978), que realizará a cuatro manos con Joan Brossa dentro de lo que se ha denominado como poesía concreta. De esta manera, se culmina esa síntesis de poesía y pintura de la mano de autores renovadores del siglo pasado.

A nivel individual, influido tanto por su experiencia vanguardista como por el lettrismo de posguerra, Miró ahonda en la idea de la palabra como materia. Si bien la pintura se ve limitada en su capacidad de materializar lo fónico, que igualmente ya había sido explorado por el pintor en los años veinte y treinta, los trazos de las letras se convierten en una forma de escritura y reescritura en el lienzo. Lo gráfico adquiere una dimensión plástica que Miró explota en una mirada hacia la infancia con *Écriture sur fond rouge* (1960), un proyecto de madurez que engarza con el Espacio Miró de la Fundación Mapfre. En *Lettres et chiffres attirés par une étincelle* (1968) se refuerza ese desgajamiento de las palabras que ya vaticinan su última etapa.

«De la “pintura” al “poema”» ejemplifica ese viraje final en que se sumerge Miró a partir de 1968 al titular varias obras como *Poème*. La renovación que se inspiraba en la poesía o los proyectos de ilustración quedan definitivamente atrás, pues el pintor parece declarar, con rotundidad, que aquello que el espectador ve, sin hipotextos, referencias, ni letras, es en sí mismo un poema. Se abandona la palabra, el logos y se ahonda en la sugerencia como esa capacidad de lo poemático para abrir un sinfín de experiencias estéticas. Ya no evoca, ni arroja luz sobre un texto, sino que la creación pictórica es un poema. Continuará esta vía, dentro del misticismo de madurez del creador, en *Poème à la gloire des étincelles* (1969), *Cantic del sol* (1975), de Francisc de Asís, y *Adonides* (1975), de Jacques Prévert. Estos dos últimos poemarios, el primero de corte clásico conectado con su tierra y el segundo contemporáneo, ejemplifican esa distancia que toma el pintor de la palabra, ya sin ataduras, creando unas piezas independientes que se nutren en un diálogo lleno de misterios, donde Miró ha encontrado, por fin, el secreto de la poesía.

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC

MENDIBURU. MATERIA Y MEMORIA

Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 14-IV-2021 a 5-IX-2021

El Museo de Bellas Artes de Bilbao, con el patrocinio del BBK, y gracias al riguroso trabajo de investigación de su comisario, Juan Pablo Huércanos, acoge esta retrospectiva que cumple con la máxima bergsonianiana que le da forma: la afirmación de la realidad del espíritu y la realidad de la materia, un proceso cuyas sinergias confluyen y conviven a través de la memoria. Y es que esta lectura integral del legado de Remigio Mendiburu (Hondarribia, Gipuzkoa, 1931-Barcelona, 1990) resulta paradigmática de la propuesta del filósofo francés, y *Materia y memoria* devienen hilo conductor de un prolífico quehacer que no era expuesto al público en su totalidad desde hacía ya más de treinta años. Así, a través de un centenar de obras, desde esculturas a piezas en papel —un rico muestrario que incorpora ejemplos procedentes de la colección particular de la familia y de otros museos y colecciones distribuidas a lo largo de la geografía española—, se recupera hoy a uno de los grandes representantes de la abstracción y de la renovación plástica españolas de mediados del siglo xx. Este recorrido cronológico vital, que comienza con la producción de Mendiburu de los años cincuenta y concluye con sus últimos proyectos de la década de 1980, resulta correlato de su interés por la tradición vasca, al que se añade una estética personal en la que arte y vida sirven al autor como estímulo artístico primordial. Un viaje con el que es posible sumergirse en el universo del guipuzcoano, salpicado por referencias constantes a su experiencia vital y a un discurso teórico en torno a las implicaciones del arte y la estética, sobre los que el autor reflexionó a través de numerosos escritos, hasta ahora inéditos.

La diversidad formal y procesual de las esculturas de Mendiburu se traduce en un relato binomial en el que conviven ideas y conceptos propios de su contexto sociocultural y artístico, así como a la necesidad de renovación plástica en la España de la época. El uso de materiales como la madera resulta evocador de lo autóctono y de la tradición, mientras que su tratamiento, intuitivo e imprevisible, es sintomático de una experimentación que persigue visibilizar y legitimar el lugar de la escultura a través de su cuestionamiento. Para ello, Mendiburu insiste en la construcción mediante el ensamblaje y la adición, un proceso acumulativo idiosincrásico y recurrente a lo largo de su trayectoria, un *topos* marcado por la idea del tiempo y del espacio, fórmulas propias del pensamiento y el imaginario existencial del artista. Esto se advierte con facilidad en la

gran sutileza con que cada pieza se adapta al espacio del que procede y a aquel en el que se expone. Estas tensiones se trasladan, además, a la impronta autobiográfica y personal que se desprende de las piezas pero que, al tiempo, tienen mucho de comunitario, de social: se parte del yo para alcanzar el común. Una idea próxima a las formulaciones epistemológicas de ciertos sectores de la crítica española de los años sesenta, defensora de ese «arte además», como defendería el famoso Aguilera Cerni —teórico del informalismo, movimiento que podemos situar como antecedente inmediato de la producción de Mendiburu—, un arte que sirve a la vida y que es vida misma.

El recorrido cronológico propuesto por Huércanos a través de las diferentes salas —«Acercamientos al cuerpo escultórico (comienzos de los 60)», «Hacia una escultura experiencial (finales de los 60)», «Ensamblajes y anudamientos. La escultura como trama (años 70 y comienzos de los 80)» y «La experiencia de lo real (mediados de los 80)»— permite al visitante reconocer la evolución de Mendiburu, y es leída como un periplo a través de su memoria: la tosquedad calculada de las obras de mediados de los cincuenta, en contraste con las formas delicadas de finales de 1960, y con las que llegamos al tema de las aves, de 1967-1969, que guardan una enorme contradicción con sus jaulas de bronce y de madera, jaulas abiertas, que no atrapan, sino que se abren al espacio, como *Jaula para pájaros libres* (1969), y que, a nuestro juicio, resultan un lenguaje metafórico con el que (re)escribir e interpretar el contexto de su época. Por otro lado, las aves que vuelan, que se mueven, rompen con el estatismo al que se supedita la escultura y alcanzan, en sus piezas móviles y colgantes de la década de 1970, su máxima expresión. A pesar de lo elemental de los materiales, la forma constructiva promueve la pérdida de solidez estructural en pro de un sentido cada vez más etéreo y sosegado, como un juego infantil. De nuevo, esa contradicción entre la precisión matemática y la intuición, y los acabados robustos y la sutileza, o la mezcla e integración de materiales, como el hormigón y la madera, la piedra, la chapa de hierro, el bronce, la escayola, el barro. Próximos ya al cénit de su carrera, llaman la atención piezas como *Sin título* (1977), donde el hilo, la arpillera, la cera y otros objetos encontrados configuran composiciones como cartografías imposibles —«formas de lo indeterminado», en palabras de su comisario—, elementos místicos, que nos recuerdan a una tradición nigromántica, enraizada en la historia del pueblo vasco.

La introducción de la figuración a mediados de los años ochenta resulta evocadora del proceso creativo de otros autores coetáneos, nacidos, como él, entre las décadas de 1920 y 1930, y marcados por la experiencia y el recuerdo lejano de la Guerra Civil. Una figuración condenatoria, con piezas creadas en un sentido eminentemente testimonial, como reflejan los títulos de su serie *Gernika*, de 1987, con formas punzantes, angulosas, quebradas, revestidas de oscuridad, que denuncian y recuperan la memoria amenazante del franquismo. Un recuerdo que regresa casi al final de su vida y que, como decimos, no es exclusivo de este autor, sino que parece casi un patrón generacional que se repite en el colofón de las trayectorias de otros muchos. *Árbol*, de 1986 es un avinagrado recuerdo del árbol de Gernika, ahora sin hojas, seco, como muerto. Otra de sus series finales es *La noche el exilio*, de 1985, marcada por el negro con que materializa no solo la ausencia y absorción de toda luz, en su sentido literal, sino la pérdida de esperanza, el negro como la huida hacia un espacio tiempo desconcertante; es decir, el negro en tanto que no existencia. Todo ello mezclado con formas inquietantes que recuerdan a los monstruos sin rostro y de grandes fauces de autores como el británico Francis Bacon, o paisajes desoladores, elementos que prefiguran las alambradas de los campos de refugiados del Mediodía francés. El rojo de la sangre se mezcla siempre con el recuerdo de la identidad, representado a través de la ikurriña atada a los pies del individuo, la única tela que le viste, y con eso le basta. Un final amargo que, pese a su crudeza, es incapaz de borrar una trayectoria llena de vida como la de Remigio Mendiburu, revisitada hoy con gran acierto.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC