MIRÓ 1917

FÈLIX FANÉS

Joan Miró no era aliè al món que l'envoltava fins al punt que en moments de màxima tensió certs esdeveniments socials o polítics –com la Primera Guerra Mundial– podien arribar a esmunyir-se en la seva obra. És el que, a partir d'una relectura del quadre *Nord-Sud*, explica aquest article.

Joan Miró devia pintar la naturalesa morta *Nord-Sud* cap a la primavera de 1917 –potser una mica més tard, però no abans. La tela se situa al final d'una sèrie d'altres naturaleses mortes amb una clara influència de Cézanne. A diferència de les peces anteriors, a *Nord Sud* els objectes es perfilen amb una nitidesa que els arrenca de l'espai recarregat i confús que fins llavors els ofegava. El canvi s'assembla força al que té lloc en els paisatges que Miró pinta l'estiu d'aquell any. En les obres inspirades en Prades i Siurana es combina un llenguatge figuratiu amb un altre de més geomètric, gairebé abstracte, amb el qual es creen ritmes visuals independents de la part més figurativa de la representació. A *Nord-sud* s'hi desplega un procedir semblant. Un seguit d'objectes –un test amb flors, un càntir, unes tisores, una gàbia, una revista, un llibre–, reposen sobre una taula en què els plecs i replecs de les tovalles d'obres anteriors s'han estilitzat fins a convertir-se en formes circulars pures que amb les seves modulacions acolorides es prolonguen en la paret del fons.

La tensió entre figuratiu i abstracte sembla, doncs, organitzar la tela. Però hi ha altres tibantors en el quadre. Per exemple la convivència en un mateix espai de dos tipus d'objectes, uns d'humils i quotidians (flors, tisores, baldufa, ocell domèstic), i uns altres de sofisticats i cosmopolites (la revista *Nord-Sud*, un llibre de Goethe); per no parlar de la polaritat que s'esbossa entre objectes naturals i manufacturats (flors/tisores, càntir/caderner a, poma/baldufa) o entre la representació tipogràfica del llibre i la revista (amb els nivells de racionalitat que comporta) i la representació pictòrica de la resta (i els nivells de sensualitat –la matèria, els colors, les formes– que se'n deriva). Amb tot, la contraposició més cridanera, més rellevant i, com intentaré explicar tot seguit, més –diguem-ne– enigmàtica, és la que s'estableix entre aquests dos mateixos objectes, és a dir, entre la revista *Nord-Sud* i el llibre de Goethe.

LLETRES PINTADES. No era el primer cop que Miró introduïa lletres en un quadre. L'estratagema el trobem a *El tupí* (1916) o a *La Publicidad i gerro de flors* (1916-17). En aquestes naturaleses mortes, si fa no fa de la mateixa època que *Nord-Sud*, al costat dels atuells propis del gènere, descobrim dues publicacions impreses. En el primer cas, la inscripció "REN" ens remet a la revista *Renaixement*, òrgan de la Unió Catalanista (més que un partit, una xarxa d'associacions culturals) que sota el lideratge del doctor Martí i Julià en aquells anys s'havia començat a obrir cap al socialisme. Davant la guerra, l'equip de *Renaixement* apostava per la victòria de l'Entente, sense renunciar, tanmateix, a algunes vel·leïtats pacifistes. La revista va deixar de publicar-se el 1916, moment en què Miró la cita en el seu quadre, probablement com a homenatge.[1]

Aquest ´´us d'una capçalera de periòdic en qualitat d'emblema s'assembla força a la introducció d'un retall de *La Publicidad* en l'altra naturalesa morta esmentada.[2] Enmig d'una taula atapeïda de peces de fruita, gerros i plecs de tovalles –tot d'un color encès– Miró hi ha enganxat un retall on es pot llegir LA PUBLI. Amb el diari, llavors encara en castellà, el jove artista també podia sentir-s'hi identificat. Comprat en plena guerra –cap al 1916– pels naviliers Tayà, el vell periòdic va apostar d'una manera nítida, a escala local, pel catalanisme i, en política internacional, per les forces aliades. De fet, molts dels que

FÈLIX FANÉS és co-comissari de l'exposició *Barcelona zona neutral, 1914-1918* (Fundació Joan Miró)



Col·lecció Maeght, Paris

Joan Miró, *Nord-Sud*, 1917, oli damunt tela, 62 x 70 cm

escrivien en la nova *La Publicidad* contribuïen assíduament en una altra publicació, *Iberia*, que també era seguida per Miró. Es desprèn de l'oli d'Enric Cristòfol Ricart, *L'Estudi*, de 1917, en què veiem el jove artista amb uniforme de soldat (estava fent el servei militar) mentre pinta a la cambra de treball que compartia en el carrer de Sant Pere Més Baix amb l'esmentat Ricart. La posició en primer terme de la capçalera del setmanari emfatitza la influència de la revista en la vida de l'un i de l'altre. *Iberia*, finançada amb diner francès i escrita en castellà, tenia com a gairebé únic objectiu defensar les forces aliades i denigrar la barbàrie germànica.

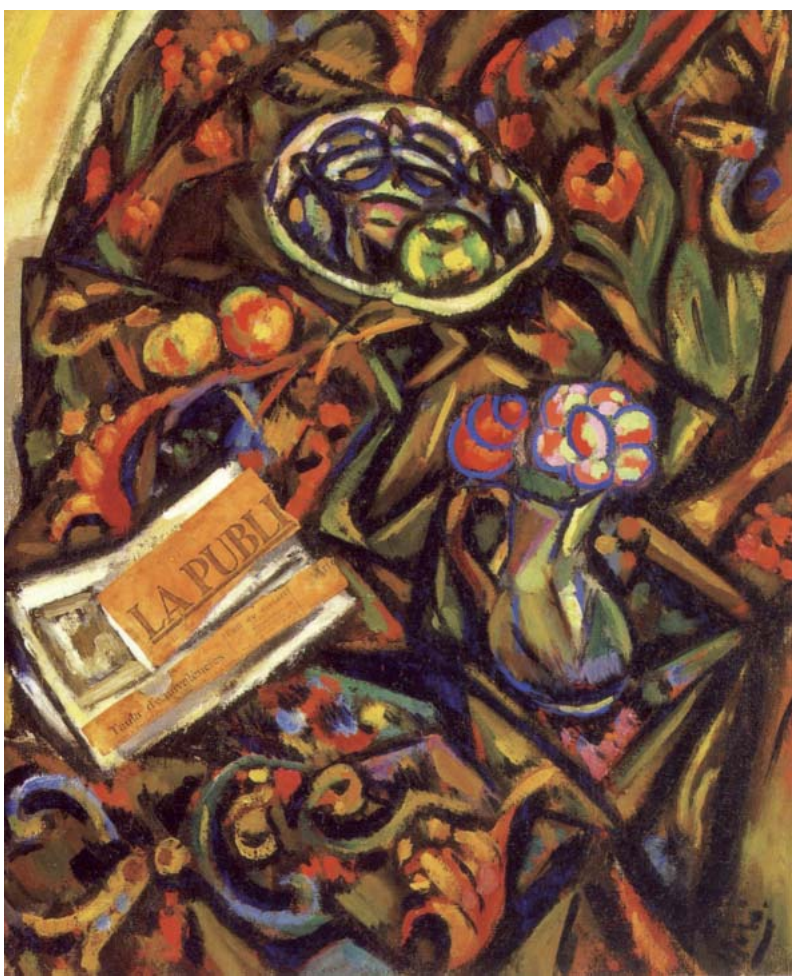
La funció de les capçaleres en els olis descrits s'assembla força al paper que a *Nord-Sud* juguen la revista de Reverdy i el llibre de Goethe. Són lectures amb les quals el pintor s'identifica. Rémi Labrusse ha parlar fins i tot d'"autoretrat".[3] Amb *Renaixement* i amb *La Publicidad* l'osmosi és política –en el sentit ampli de la paraula–, mentre que amb *Nord-Sud* i Goethe el nexe és més cultural i artístic. Per entendre les relacions que Reverdy i Goethe poden teixir dins del quadre, recordo breument la significació que tenien a la Barcelona de l'època.

AVANTGUARDA I CLASSICISME. *Nord-Sud* havia estat fundada a París, en plena Gran Guerra, pel poeta Pierre Reverdy. En un temps en què moltes veus s'havien alçat contra el cubisme, *Nord-Sud* mirava de reformular-lo per donar-li una nova embranzida. Es proposava, a més, de situar Guillaume Appollinaire al capdavant de la jove poesia francesa. La figura de l'escriptor, indiscutible en el camp de l'avantguarda, va atreure a les pàgines de la revista les plomes de poetes aleshores novells,

Ponència presentada el 19 de novembre de 2014 dins el cicle "Cinc mirades sobre Joan Miró" organitzat per la Càtedra Joan Miró (FJM-UOC)

com Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon o Philippe Soupault, que al cap de poc nodriran el dadà parisenc.

Si *Nord-Sud* a la Barcelona de 1917 encarnava l'avantguarda, Goethe representava tot el contrari. A Catalunya sempre s'havia ressaltat el classicisme del poeta alemany. El llibre que Miró pinta a *Nord-Sud* ha estat identificat com la traducció francesa de les converses amb Eckerman (a la biblioteca de l'artista);[4] un text en què Goethe oscil·la entre romanticisme i classicisme. Aquesta indefinició té una certa semblança amb el que llavors despuntava a Europa. Enmig de la guerra, les fronteres entre avantguarda i tradició havien començat a aprimar-se. Picasso, en aquells anys far de la pintura moderna, dibuixava els seus primers retrats ingrescos. D'altra part, a la mateixa *Nord-Sud*, Paul Dermée anunciava "una època clàssica»; una proposta a la qual se sumava, a la seva manera, Reverdy en defensar l'avantguarda com una anella més de la tradició.[5] Tots aquesta girs tindrien conseqüències. Un any més tard, potser després d'haver vist la tanda de pintures executades per Picasso a Barcelona, entre les quals el classicista *Arlequí*, Miró també s'apuntava als nous aires: "De cada dia", escriu a Ràfols, "sento més la necessitat de una gran disciplina –únic camí per arribar a fer obra clàssica...". La carta anuncia el canvi d'estil d'aquell estiu.[6]



Joan Miró, *«La Publicidad» i gerro de flors*, oli i collage damunt tela, 1916-1917, 72 x 60 cm.

Col·lecció particular, Chicago

Així doncs, d'acord amb les tendències de l'època, entre la revista *Nord-Sud* i el llibre de les converses de Goethe amb Eckerman s'estableix una tensió complexa que abans qualificava de cultural i artística, i ho és, però ¿només cultural i artística? Obrim més el camp de visió i recordem que Barcelona en aquells moments era una ciutat travessada per diverses fractures. Una de les més nítides era la que oposava aliadòfils i partidaris dels Imperis Centrals. Sabem que Miró s'alineava amb els primers, perquè ho manifesta de manera reiterada en les cartes que escriu llavors, on sovint s'exclama "*Vive la France!*".[7] En el seu seguiment de la guerra, hi celebra tant les victòries de l'Entente com les derrotes dels alemanys, els quals denomina amb l'epítet despectiu de *boches*.[8] Les publicacions abans esmentades –*Iberia*, *La Publicidad*, *Renaixement*– contribueixen a dibuixar el perfil ideològic del pintor. Se n'hi podrien afegir d'altres, com *L'Esquella de la Torratxa* o *La Campana de Gràcia*, que també li devien haver passat per les mans. La caricatura –dels Apa, Picarol, Passarell– va jugar un paper decisiu en l'encesa batalla dialèctica entre francòfils i germanòfils.

GOETHE, PER QUÈ? En sintonia amb la majoria d'artistes catalans, Miró admirava França pel seu progrés polític i social, però també pels avenços culturals –sobretot els artístics. Ho afirma sense embuts en una altra carta adreçada en aquest cas a Bartomeu Ferrà durant els anys de la guerra. Després de declarar-se "fervent francòfil", i de qualificar els alemanys de "gentota", contraposa la "gràcia francesa" de Renoir a "la nefasta raça germànica" del pintor Franz von Stuck.[9] La inclusió en el quadre de la revista *Nord-Sud* respon, doncs, a aquesta actitud admirativa sense reserves cap a la cultura francesa. Però alesho-res la pregunta és: ¿què hi fa Goethe?

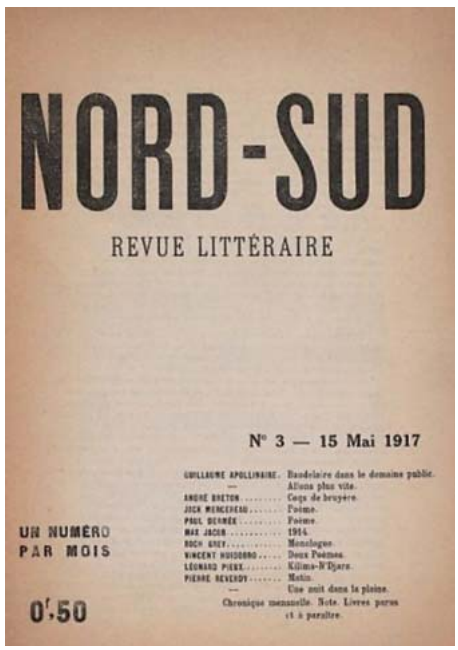
Coneixem altres homenatges a *Nord-Sud*. Per exemple, un *papier collé* de Gino Severini, executat cap a 1917, en què la revista jeu enmig d'una naturalesa morta cubista envoltada per una fruitera, un joc de cartes, una ampolla, grans de raïm, etc. També Georges Braque va dedicar un dibuix a *Nord-Sud*, en aquest cas una naturalesa morta més senzilla, ja que a la revista només l'acompanya un llum. L'obra va servir per il·lustrar el llibre de poemes de Re-

verdy, *Les Ardoises du toit* (1918). Tant en una obra com en l'altra, la revista ocupa un lloc central. En Miró, en canvi, comparteix d'una manera ben ostensible l'espai amb Goethe. El poeta no és Stuck, és clar, però no podem eludir que representa –i de quina manera– la cultura nacional germànica.

Miró havia llegit Goethe i el cita en la seva correspondència. Més encara. El llibre que representa en el quadre –les *Conversations* amb Eckermann– es conserva a la biblioteca del pintor. Si el fullegem, descobrim que Miró n'ha subratllat diversos paràgrafs. Per com encaixa amb la seva obra, n'hi ha un que crida l'atenció. Afirma Goethe (i ho ressalta Miró): "Que no es digui que la vida real manca d'interès poètic, ja que justament es demostra que s'és poeta quan es posseeix la capacitat de descobrir allò que té d'interessant un objecte vulgar".[10] Bona part de l'obra de Miró s'identifica amb aquesta manera de pensar. Mitjançant la pintura però també l'escultura, la ceràmica i els objectes, el pintor malda per arrencar la poesia d'allò més humil. Fins i tot ho trobem a *Nord-Sud* on unes tisores, una baldufa, un test, una cadernera o una poma comparteixen l'espai amb una revista literària i un llibre de pensaments de Goethe. Ara bé, sigui quina sigui la importància en aquest moment –o en el futur– de l'autor de *Faust* en l'obra de Miró, una cosa es llegir-lo, subratllar-lo i fins i tot comentar-ne l'interès en l'esfera privada –la correspondència– i una altra de molt diferent esmentar-lo amb caràcter d'emblema, de manera ben visible, en un quadre, al costat d'una revista que al capdavall representa França (bona part dels poemes que Apollinaire publica a *Nord-Sud* són patriòtics i bel·licosos). ¿Com explicar aquesta doble presència? ¿Com justificar en aquells anys d'odis dramàtics la proximitat entre la revista de Reverdy i el llibre de Goethe? ¿Per què França i Alemanya plegades? ¿En ple 1917? ¿Després dels banys de sang d'Ypres, del Somme i de Verdun?

Tenint en compte l'entorn polític que envolta el quadre, es poden formular algunes hipòtesis. La primera. No tot era germanisme o aliadofília a Barcelona. Eugeni d'Ors, a qui Miró llegia atentament, va publicar a *La Veu de Catalunya*, entre l'estiu i la tardor de 1914, un seguit de gloses dedicades a la guerra, amb el títol de "Lletres a Tina". Per a l'escriptor, el conflicte que dessagnava Europa no era un xoc entre nacions sinó una guerra civil, una lluita intestina. En el raonament de Xènius, la unitat de França i Alemanya es remuntava al Sacre Imperi Romà Germànic i Carlemany n'era l'origen. Cadascun dels dos països havia aportat a Europa allò que el definia. El vell esperit germànic, la llibertat (tan luterana d'arrel); la França llatina (ordre i tradició), l'autoritat. Amb el temps, els dos conceptes van viatjar. Arribada a França, la llibertat va caure en l'anarquia; arribada a Alemanya, l'autoritat es va transformar en burocràcia. Però el desordre dels anys anteriors a la guerra, havia dut França a enyorar l'autoritat perduda. Conclusió: "L'esperit al qual serveix la host dels alemanys [l'anhel d'autoritat] és francès, romà, mediterrani. L'esperit que mena als francesos [...] [l'anhel de llibertat], és germànic per naixença i definició". [11]

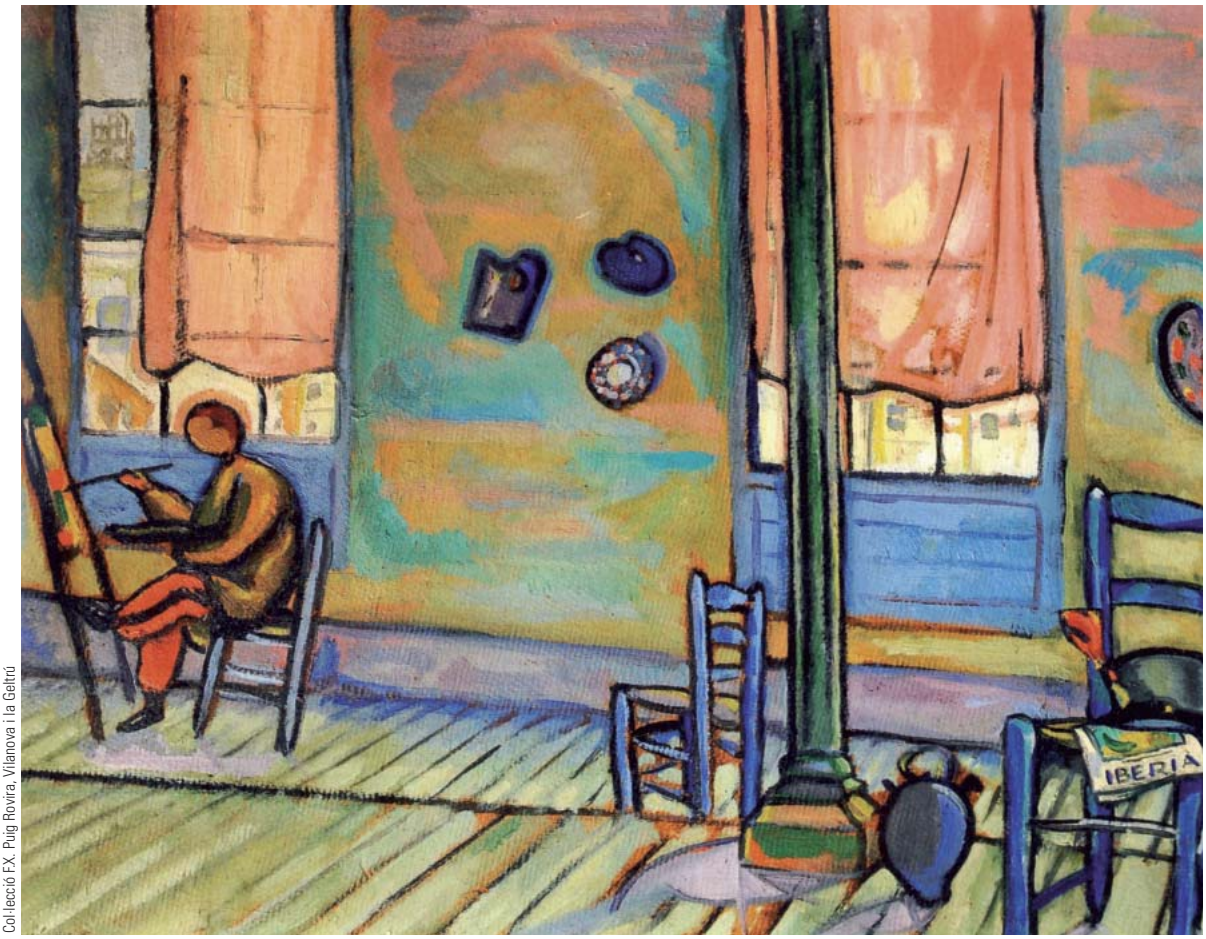




[a dalt]
Revista *Renaixement*, núm. 197, 1914

[a baix]
Revista *Nord-Sud*, núm. 3, 15 de maig de 1917

LA UNITAT MORAL D'EUROPA. Ors era un intel·lectual conservador seduït per la cultura francesa i alemanya. La seva proposta era neutralista però no pacifista. Ors creia en la bondat d'una guerra que havia de retornar l'autoritat a França i la llibertat a Alemanya i de passada fer renéixer Europa. Els seus escrits van trobar ressò en un manifest promogut per ell mateix, per a la Unitat Moral d'Europa, que van signar, entre d'altres, alguns francòfils conspicus, com el periodista Romà Jori, director de *La Publicidad*, el poeta Josep Maria López Picó, director de *La Revista* o la pedagoga i feminista Carme Karr, directora de *Feminal*. ¿Se suma el quadre de Miró a aquesta manera de pensar? ¿Havia llegit "Les lletres a Tina? ¿Havia restat immune o, al contrari, l'havia estimulat el debat que els articles de *La Veu* van encendre? No ho sabem, però el quadre *Nord-Sud*, des del moment que pinta els esmentats emblemes de la cultura francesa i alemanya (la revista de Reverdy, el llibre de Goethe), l'un al costat de l'altre, encara que no segueixi fil per randa el raonament d'Ors, sembla voler acostar-s'hi.



Enric C. Ricart, *L'estudi*, 1917, oli damunt cartró, 47 x 60 cm

Col·lecció F.X. Puig Rovira, Vilanova i la Geltrú

També podria donar-se el cas –segona hipòtesi–, que Miró se situés en un camp diferent al d'Ors: el d'aquells que defensaven que, d'Alemanya, no n'hi ha una, sinó dues; una tesi que enervava Xènius, que a *La Veu* escrivia: si acceptem que els alemanys són uns bàrbars, llem). ¿Era aquest el pensament de Miró? Al costat de la França de Reverdy, Goethe representaria aquesta segona Alemanya oposada a la militarista i expansiva dels Guillem i els Krupp. Si fos així, amb la inclusió del llibre d'Eckermann, Miró hauria fet saber que no

Amb la inclusió de Goethe, Miró hauria fet saber que, malgrat la guerra, no volia renunciar a la contribució d'Alemanya, d'aquella altra Alemanya, al llegat cultural europeu.

aleshores "Goethe és com ells, un bàrbar...".[12] Naturalment hi havia qui pensava d'aquesta manera. Els més fanàtics germanòfobs posaven en un mateix sac tot allò que pudia a lletra gòtica. Però també existien els qui abans de condemnar una part important de l'alta cultura europea defensaven l'existència de dues Alemanyes, diferents i contraposades: una amarada de civilització i una altra de rústega, una contemplativa i una altra bel·licosa, una d'artistes i filòsofs i una altra de fabricants de canons, en poques paraules, una weimariana (Goethe) i una altra prussiana (el kàiser Guivolia renunciar, malgrat la guerra, a la contribució d'Alemanya –d'aquesta altra Alemanya– al llegat cultural europeu, que ell, des de la seva condició d'artista, sentia com a propi.

Sigui quina sigui la hipòtesi que justifica la presència del llibre de Goethe a *Nord-Sud*, el que compta és que, per aquest camí, el quadre, més enllà de la lectura cultural i artística, s'obre a una altra, de política, en el sentit que era polític Miró: una ment atenta als esdeveniments que sacsejaven la vida dels seus contemporanis de vegades fins a esquitllar-se en la seva obra. ■

NOTES

1. Qui primer va assenyalar relació entre *El tupí* i *Renaixament* va ser Robert Lubar a la seva tesi doctoral, "Joan Miró before 'The Farm', 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-garde", New York University, 1988, pàg. 110. Lubar, però, se centrava en l'aspecte artístic de la revista i en passava per alt la naturalesa política.

2. Com que el retall que té ara el quadre és en català, i *La Publicitat* no va començar a publicar-se en aquesta llengua fins a 1922, s'ha de deduir que el collage actual no es correspon amb la data d'execució de l'oli. De tota manera, el quadre es va penjar el 1918 a la primera exposició individual de Miró a les Galeries Dalmau amb el mateix títol que té ara; és a dir, "*La publicidad" i gerro de flors*. El fet ens porta a deduir que des de l'inici, a la tela, hi havia una al·lusió al diari, fos mitjançant un retall de *La Publicidad* en castellà o fos recorrent a lletres pintades.

3. R. LABRUSSE, *La Bibliothèque de Joan Miró: constitution et fonctions la fin de la Seconde Guerre mondiale,* març 2006, París, pàg. 7. Text dipositat a Biblioteca de la Fundació Joan Miró, Barcelona.

4. LABRUSSE, *La Bibliothèque* …, pàg. 4.

5. P. DERMÉE, "Quand le Symbolisme fut mort…", *Nord-Sud*, núm. 1, 15 març 1917, pàgs. 2-4 i P. REVERDY, «Tradition», *Nord-Sud*, núm. 13, març 1918, s/p.

6. Carta de Joan Miró a Josep Francesc Ràfols, Mont-roig, 11 agost 1918, a J. MIRÓ, *Epistolari català, 1911-1945* (J. Ainaud, J. Minguet, T. Montaner, J. Santanach, eds), Editorial Barcino/Fundació Joan Miró, Barcelona, 2009, pàg. 98.

7. Per exemple cartes de J. Miró a Enric Cristòfol Ricart, Mont-roig, 16 juliol 1918, a MIRÓ, *Epistolari...*, pàg 89 i a Josep Dalmau, Mont-roig, 15 agost 1918, ibid., pàg 100.

8. Carta de Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Mont-roig, 1 novembre 1918, a MIRÓ, *Epistolari...* , pàg 107.

9. Carta de Joan Miró a Bartomeu Ferrà, Mont-roig, 25 juliol 1918, a MIRÓ, *Epistolari*, pàg 91. Sobre Miró i la guerra *vid* Robert Lubar, "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", a R.M. MALET (ed), *Joan Miró 1893-1993,* Fundació Joan Miró, Barcelona, pàgs. 25-48.

10. J. W. von GOETHE, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, 1822-1832, recueillies par Eckermann*, trad. Émile Delérot, intr. de Sainte-Beuve, París, Charpentier, 1912, vol. I, pàg 35. La biblioteca del pintor es troba actualment als arxius de la Fundació Joan Miró de Barcelona.

11. E. d'ORS, "Lletres a Tina. Segueix el parèntesi", *La veu de Catalunya,* 27 d'octubre 1914, glosa recollida a E. d'ORS, *Lletres a Tina*. Obra catalana d'Eugeni d'Ors. VII (J. Murgades, ed.), Quaderns Crema, Barcelona, 1993, pàg. 155.

12. E. d'ORS, "Lletres a Tina (IV)", *La Veu de Catalunya*, 6 d'agost de 1914, glosa recollida a ORS, *Lletres...*, pàg. 13.

