

Josep Massot i Ramis d'Ayreflor

Joan Miró sota el franquisme

(1940-1983)

Galàxia Gutenberg

Publicat per
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2n 1a
08037 Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edició: novembre del 2021

© Josep Massot, 2021
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2021

Preimpresió: Maria Garcia
Impressió i enquadernació: Sagrafic
Dipòsit legal: B 11830-2021
ISBN: 978-84-18807-22-0

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot realitzar amb l'autorització dels seus titulars, a banda de les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

Pròleg

El 1990 el net gran de Joan Miró, David, i l'autor d'aquest llibre, vam publicar un reportatge a *La Vanguardia* sobre la correspondència de l'artista català, en el qual donàvem notícia de les pressions del règim franquista per captar-lo i de la seva negativa a ser utilitzat per maquillar la dictadura. La ferma actitud de Miró, considerat llavors un artista que treballava entotsolat en el seu taller, contrastava amb la d'altres artistes més joves, amb una imatge més combativa. Tàpies, Chillida, Oteiza, Millares o Saura, que havien consolidat la seva fama en els pavellons espanyols de les biennals internacionals d'art orquestrats pel franquisme, s'acabarien sumant a partir del 1959 a la lluita per la restauració de la democràcia.

La lectura d'aquelles cartes el 1990 va fer veure a David la necessitat de reunir l'epistolari de Miró, un projecte que la seva mort, tan prematura, li va impedir dur a terme. Poc després van aparèixer estudis documentats de Miguel Cabañas, Julián Díaz Sánchez i Ángel Llorente, entre molts altres, que, juntament amb exposicions com «A campo cerrado» en el Museo Reina Sofía, o «Sota la bomba», del MACBA i del Reina Sofía, van reconstruir de manera exemplar el que va succeir en aquells anys. Jaume Reus, Antonio Boix, Joan Minguet Batllori, Robert S. Lubar, o l'exposició «Escala de l'evasió», comissariada per Matthew Gale, Marko Daniel, Kerry Greenberg i

Teresa Montaner, van tractar amb encert el vessant polític de Miró.

El relat de com es va passar de la defensa a ultrança del realisme autàrquic en els anys quaranta a la promoció utilitària dels informalismes en els anys cinquanta per necessitats polítiques d'un règim asfixiat internacionalment ilustra com pocs episodis la misèria de tot el sistema cultural de l'època, en el qual només se salven unes poques individualitats i, encara que costi de reconèixer, l'eficient diplomàcia franquista. En els epistolaris dels seus protagonistes es fan visibles una burocràcia intel·lectual servil, xopada d'un ultranacionalisme espanyol viscut amb la fe d'una religió laica; la corrupció dels premis oficials; la picardia dels homes de la zona grisa que van donar cobertura ideològica a l'operació; l'ego i la falta de consciència social d'alguns artistes; la fatiga de l'exili en uns altres; la pobresa intel·lectual de la crítica amb sous miserables i de galeristes sense mercat; l'hàbil aprofitament de les poques esclatxes per les quals deixava respirar el règim... Hi ha un territori boirós en el qual la crítica dels pintors propers al falangisme revolucionari es pot confondre amb la del marxisme ortodox o el catolicisme social, sempre que no es toquin els elements fetitxes de la dictadura. Un relator de l'Espanya pobra com Rafael Zabaleta –represaliat i recuperat per Eugenio d'Ors– no té res a veure amb les caricatures sagnants de l'exiliat Luis Quintanilla o dels membres d'Estampa Popular. Era sabut que la renovació de l'art va ser patrocinada pel franquisme: «Ya las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernadores civiles. [...] El germen de la revolución [estética] anida hoy en las entrañas del establecimiento», proclamava Eugenio d'Ors el 1950, però s'ha parlat poc del paper que van tenir-hi personatges vinculats al nazisme. Sense les presències tutelars de Miró a Barcelona i Picasso a París, el protagonisme de la recu-

peració de les avantguardes a Espanya hauria recaigut en personatges com Mathias Goeritz, un exnazi que, renascut en acabar la Segona Guerra Mundial, buscava desesperadament evitar que l'Allied Control Council, que governava l'Alemanya post-Hitler, el repatriés a Berlín per a sotmetre'l a un procés de desnazificació. O Karl Buchholz, un dels quatre comissionats per Goebbels i Ribbentrop per vendre a nom del III Reich les obres d'art *degenerat* confiscades als museus o comprades a baix preu a jueus que fugien de l'extermini, o Abel Bonnard, de la galeria Palma, també madrilenya, un exministre de Vichy condemnat a mort a la França alliberada. O encara la galeria Stvdio de Bilbao, regentada per un exmembre de la División Azul. Molts dels autors promocionats per aquestes galeries o pel franquisme serien objecte els anys seixanta i setanta de censura, empresonament o atacs de grups d'ultradreta.

L'etern debat sobre la politització de l'art i l'estetitització de la política va tenir a l'Espanya contemporània el punt àlgid el 1976, mort ja el dictador, quan la recentment creada Fundació Miró de Barcelona va exposar, enmig d'una apassionada polèmica, l'anomenada Biennal Roja, una versió de l'edició inaugurada mesos abans a Venècia un 18 de juliol sense pavelló espanyol oficial. L'exposició pretenia «corregir la imatge de falsa idea de modernitat que el règim franquista havia donat de l'art espanyol d'avantguarda en el context internacional i evidenciar com aquest avantguardisme havia estat modelat pel procés d'una lluita ideològica». El catàleg va ser censurat i la polèmica sobre el paper que realment hi havien tingut les avantguardes encara cueja.

En la biografia de Miró publicada el 2018 en aquesta mateixa editorial vaig centrar la meva recerca sobretot en els anys de joventut noucentista i de la primera maduresa de l'artista, col·locant Miró en el centre de la foto de famí-

lia de les avantguardes d'entreguerres i resumint en un llarg epíleg les vivències més significatives dels anys posteriors. El període franquista i de la guerra freda requeria, a la meua manera de veure, un tractament específic més extens, segons el model d'*Espèces d'espaces* de Perec i de les microhistòries de Carlo Ginzburg. En els últims anys han aparegut nombrosos llibres que han revisat el paper de l'art en les polítiques culturals del nazisme alemany, el feixisme italià, el franquisme espanyol i l'estalinisme soviètic. També han proliferat assajos sobre la guerra freda cultural, la fi de les utopies de les avantguardes i la funció de l'art en les diferents etapes del capitalisme, i finalment, i no menys important, ha irromput amb força a Espanya una renovada tendència autoritària que intenta edulcorar la naturalesa repressiva de la dictadura.

En aquest llibre he volgut reconstruir l'experiència biogràfica de Miró d'aquells anys, situant-lo en el dia a dia del context històric barceloní, català, espanyol i internacional, però també en les línies de fricció dels mil debats en els quals els teòrics de l'art s'embarquaven diàriament: individual o col·lectiu; nacional o internacional; públic o privat; vida i art; tradició i modernitat; producció i recepció; relació amb els poders, el mercat i el públic; definicions de la realitat, etc. I ho he fet anant en primer lloc a les fonts primàries: consulta de documents d'arxius personals, en bona part inèdits, memòries i testimoniats orals, i després al repàs minuciós de les hemeroteques, la qual cosa permet fugir de les temptacions del presentisme i respirar l'aire de l'època; ajustar, en fi, els fets a la cronologia d'un temps en el qual les actituds dels protagonistes s'anaven adaptant als esdeveniments d'un món en conculsa mutació.

A més d'una extensa bibliografia interdisciplinària, de les memòries i els epistolaris, ha estat fonamental per contextualitzar l'art de Miró la revisió dels catàlegs de les

exposicions privades i oficials a Espanya o les promociònades per l'estat a l'exterior, i comparar-les amb les vuit promogudes per Hitler a Munic (*artige Kunst*), les de Mussolini a Itàlia o l'art estalinista. També les secundades per l'Administració nord-americana, al costat de les del MoMA, el Guggenheim i les galeries novaiorqueses. A la llista se sumen les exposicions de les galeries parisenques i del naixent Musée d'Art Moderne de París del conservador Bernard Dorival i l'esquerrà Jean Cassou. O les de les biennals de Venècia, São Paulo i la Documenta de Kassel. No ha estat una sorpresa trobar tants elements formals comuns en la pintura realista de sistemes tan antagònics com el nazi (Arno Breker, Gerhard Keil), l'estalinista (Aleksandr Deineka, Arkady Plastov, Yuri Pimenov) i el conservador nord-americà (Thomas Hart Benton, Norman Rockwell, Andrew Wyeth).

Els debats sobre avantguarda i realisme socialista mantinguts a la Unió Soviètica ultrapassen els límits d'una biografia de Miró, però han estat útils més *per no dir*, que *per dir*, igual que l'abundant bibliografia sobre la pugna Nova York – París per l'hegemonia cultural. Simplificant molt, l'artista de les primeres avantguardes s'acosta a la figura del mag o del demiürg, un creador de realitat amb un afany revelador, transformador o regenerador, que dona forma a un públic que no existia, i tot estat o poder busca un art al seu servei per dictar la ficció de la seva pròpia realitat. El nazisme, el feixisme i l'estalinisme volien modelar un nou ésser humà adaptat al Nou Estat. Els aduldors del *Führer*, el *Duce* i el *Caudillo* utilitzaven la metàfora de l'Artista Suprem, el Gran Arquitecte constructor d'un Nou Ordre que incloïa el modelatge d'una manera de ser, ocupant-se fins i tot de dissenyar una moralitat patriòtica i de dirigir no sols el món del treball, la família o l'ensenyament, sinó també l'oci de la població mitjançant els programes *Kraft durch Freude* o *Dopola-*

voro, equivalents a Espanya a *Educación y Descanso*. A la Unió Soviètica, la metàfora triada per Stalin, relegat l'adamisme de les primeres avantguardes, era igualment inquietant, la del Gran Enginyer, al capdavant dels sindicats d'escriptors i artistes «enginyers d'ànimes», conformadors de la nova realitat segons un dictat unitari i col·lectiu.

A Espanya, el feixisme del 1939 al 1943 (caiguda de Mussolini) va ser una revolució sense revolucionaris. Franco va guanyar la guerra gràcies sobretot a l'exèrcit amb l'ajuda dels conservadors, l'Església, els governs alemany i italià i les milícies falangistes i carlines encara amb poc arrelament, així que va poder desplaçar el falangisme cap a l'administració pública, el control de les relacions laborals, la universitat, les polítiques de la dona, els governs regionals i la propaganda, incloses les arts plàstiques. L'ensenyament quedava en mans de l'Església; la policia, sota els militars i l'administració de la justícia va ser lliurada als funcionaris i jutges que juraven lleialtat a Franco i la dictadura. Mentre semblava que Hitler podia imposar el Nou Ordre Europeu, el Servicio de Propaganda es va dedicar a tasques d'escenografia de masses nacionalitzades i a la glorificació del règim, i en art es van limitar a esborrar el llenguatge de les avantguardes. La paraula «avantguarda» va ser substituïda per «ismes» (encara que el feixisme en fos un), pluralitat caòtica que contradeïa la seva visió jeràrquica i unitària, considerada caprici del liberalisme burgès o moda passatgera imposada pel «decadent mercantilisme jueu» i el materialisme comunista, i per tant, una pintura que ni entenia ni representava l'esperit del poble sa. Executat pels rojos el 1936 un artista inquietant com Ponce de León, als pintors falangistes de primera hora com Sáenz de Tejada o Joaquín Valverde, s'hi van sumar reconvertits com Pedro Pruna, Vázquez Díaz, E. C. Ricart, Benjamín Palencia o Rafael

Zabaleta, mentre s'enaltia Zuloaga, Josep Maria Sert, Gutiérrez Solana i Nonell.

A diferència d'Alemanya, Itàlia o la Unió Soviètica, en les arts plàstiques les diverses famílies franquistes en pugna entre elles es van centrar en la *pars destruens* o censora. La pretensió de Franco els primers anys no era la d'apadrinar un art d'estat ni una modernitat alternativa a l'avantguarda, sinó fer de restauradora d'un art que reflectís la regeneració salvífica del mite del geni racial espanyol, fecundador de l'universalisme cristià, per mitjà d'un acomplexat imperialisme i d'un estat autoritari. A les exposicions oficials de la primera dècada predominava un realisme eclèctic del gust dels diners vells i sobretot dels nous rics sorgits del repartiment del botí dels vencedors de la guerra, la qual cosa explica la paradoxa que, malgrat que fos un règim de moral rígida, hi hagués tants nus d'estètica tan diferent del culte al cos de nazis i feixistes, igual que un recel a la mecanització que no existia en els seus aliats. I en canvi personalitats d'un academicisme elegant proper a Tamara de Lempicka, com la feminista Marisa Roësset (o la seva tia Maria), van veure frustrades la seva evolució en ser encoratjades pels premis cap a temàtiques religioses, sense renunciar (Roësset, deixeble d'Álvarez de Sotomayor, el pintor favorit de Franco) a la lleu protesta: dormitori de nenes amb llibres de contes de fades per a acostumar-les a deixar-se enganyar, cosidor i reixes a les finestres per evidenciar el seu captiveri, vista de teulades properes per indicar que la dona tenia vetats els horitzons amples i les grans aspiracions. Per a Miró aquest sistema d'art era la seva mort com a artista. Ell seguia l'exemple dadaïsta del qual havia estat testimoni al París del 1920 i en l'exposició de Picabia a les Galeries Dalmau el 1922. Una carta de Pierre de Massot a Dalmau li havia proporcionat una frase que després se li atribuiria a ell: «Picabia és l'únic que assassina la pintura

cada dia», una dinàmica de destrucció-creació permanent que buscava modelar de manera més complexa i completa la percepció de la realitat mitjançant la innovació constant. A diferència dels artistes nihilistes d'avantguarda, Miró anhelava que el seu art nou perdurés, arrelat a la terra, en harmonia amb les formes de la naturalesa o amb el record de les obres millenàries que l'havien fecundat. Per contra, el guru més avançat del règim, Eugenio d'Ors, demanava una altra classe d'art etern. Des de la seva cort elitista i esnob, que establia el cànon eclèctic de les obres exposades en el Salón de los Once, contradeïa les aspiracions dels seus camarades falangistes de fundar un art d'estat i pretenia, en canvi, illuminar un classicisme renovat, alhora que no dubtava a felicitar, el 1939, els jerarques de la Reichskulturkammer per la seva tasca purificadora: «I que l'oblació de la nostra afició d'una hora –com la que el poble alemany està complint en depurar als seus productors artístics [...]– sigui la garantia d'un gloriós demà».

A Barcelona, una ciutat en la qual la Lliga de Cambó, el carlisme i Acció Catòlica tenien més implantació que la Falange, en un primer moment els amics de Miró exmembres d'ADLAN que es van passar al bàndol de Franco van intentar adaptar fugaçment la modernitat del grup d'Amics de l'Art Nou: els calligrames en castellà de Carles Sindreu o el disseny gràfic dels logicofobistes, sense haver previst que tant els nacionalcatòlics com els falangistes i els militars del Nou Estat es dedicarien feroçment a l'anihilació de la llengua catalana i de qualsevol embrió que contradigués les seves visions ultranacionalistes. Per la seva banda, Juan Ramón Masoliver, que havia homenatjat Miró a la seva revista en català *hèlix* i havia participat com a figurant a *L'Âge d'Or* del seu cosí Buñuel, buscava, desencisat del surrealisme, traslladar a Espanya el *Make it New* d'Ezra Pound, una modernitat

feixista dictada per una cort il·lustrada, consistent a filtrar el que considerava més innovador de la tradició espanyola (incloent-hi la catalana i la provençal) i forjar, a partir d'ella, el model cultural de la nova societat, però el 1940 se'n va anar de Barcelona i va ser recol·locat després en càrrecs burocràtics, sense tenir el seient que reclamava en el nucli polític de les elits dirigents del país. Més èxit va tenir l'intent d'assimilar els artistes postnoucentistes no exiliats a la idea regionalista de la Catalunya Gran en una Espanya Gran, qüestió que transcendeix l'àmbit dels comportaments personals i es relaciona amb els orígens ideològics d'un moviment del qual van sortir Eugenio d'Ors o Rafael Sánchez Mazas.

L'únic que va proposar una modernitat franquista exportable va ser el Dalí dels anys cinquanta i seixanta, seguint una línia diferent de l'encetada per Cézanne i Picasso: Velázquez-Vermeer-Meissonier-Fortuny, una manera de salvar la pintura clàssica i glorificar els fets històrics de l'imperi espanyol i la seva mística, amb gotes de surrealisme i jocs òptics. Cal distingir, això no obstant, la filiació ideològica d'un autor, més o menys temporal, del programa polític de l'aparell de l'estat. A Catalunya van quedar casos ex-cèntrics, com el poeta Juan Eduardo Cirlot, el músic Xavier Montsalvatge o el crític M. A. Cassanyes, admirador de Klee, filonazis *sui generis* que no van renegar de les avantguardes. Ja en els anys cinquanta, un sector del règim (l'aliança d'Acció Catòlica de Ruiz Giménez i Martín Artajo amb el grup falangista de Ridruejo, Laín i Tovar), franquistes que podien sentir aversió per la persona de Franco, triaria incloure els llenguatges d'avantguarda a la seva retòrica ultranacionalista. En aquest sentit, l'obra de Miró, amb un llenguatge del tot inassimilable pels seguidors del règim i que, a més a més, no es va deixar utilitzar políticament, es pot presentar com la més radical negació almenys del franquisme de les primeres

dècades. Caldria fer un estudi més acurat de les obres innovadores dels joves artistes de finals dels anys quaranta, alguns d'ells educats dins el falangisme revolucionari i les revistes del SEU, que reivindicaven Lorca, Miguel Hernández i, a partir del 1945 (caiguda de Hitler), un determinat Picasso i un surrealisme depurat d'elements subversius. Respecte a la famosa frase apòcrifa de Franco durant la inauguració de la I Bienal Hispanoamericana de Arte del 1951, quan li van dir: «Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios» i ell va respondre, rient: «Mientras hagan las revoluciones así...», en el cas que fos certa, els únics revolucionaris polítics que hi havia a l'època en el món cultural eren els falangistes de la revolució totalitària pendent, i cap dels joves representats a la biennal (Millares, Cuixart, Tàpies, Oteiza...) havia encetat encara una veritable revolució estètica comparable a la que s'estava fent a Europa, els Estats Units o Amèrica Llatina.

A Miró el van salvar en els primers anys de la postguerra els seus amics als Estats Units: l'arquitecte Josep Lluís Sert, l'escultor Alexander Calder, el galerista Pierre Matisse i els homes del MoMA, Alfred H. Barr, James Johnson Sweeney i James Thrall Soby. El MoMA de Rockefeller, milionari cridat per Roosevelt per evitar la penetració nazi a l'Amèrica Llatina, va ser el refugi de l'art europeu que els nazis consideraven degenerat i, en el cas espanyol, instrument de suport a Washington per aconseguir la neutralitat de l'antiga metròpoli Espanya, en la Segona Guerra Mundial. Però, sobretot, Miró era una de les peces de l'engranatge del projecte dissenyat per Barr per treure del provincianisme el públic novaiorquè, un programa que significativament va batejar el 1934 com a Màquina Estètica, de nou una metàfora, aquesta vegada amb ressonàncies de progrés tecnològic i industrial sense un lideratge personalista.

En la reivindicació de Miró pels rectors del MoMA hi havia subjacent una batalla estètica. El crac del 29 i la Gran Depressió havien provocat en els mitjans conservadors una poderosa reacció figurativa, rural i nacionalista contra la decepció de l'optimista Nova York dels gratacels i l'urbanisme geomètric. Grans corporacions havien apostat com a imatge de marca la idea del que consideraven *ser modern* en els anys vint, un art racionalista i llegible, *chic* parisenc, que reflectia el capitalisme democràtic, la innovació, la llibertat d'expressió, l'individualisme, la mínima intervenció de l'estat i els valors de l'originalitat i la novetat permanent, vinculats a les necessitats de la societat de consum. Va ser els anys trenta que el MoMA va organitzar exposicions sobre cubisme, dadaisme, surrealisme i abstracció i els crítics van intentar assimilar el realisme patriòtic (Thomas Hart Benton, Grant Wood, Andrew Wyeth) amb l'art hitlerià i, per contra, després de l'enorme impacte emocional de la caiguda de París el 1940, el realisme crític de Ben Shahn o Philip Evergood i la pintura no objectiva (així es deia el museu promociionat per la família Guggenheim) amb la democràcia i la llibertat d'expressió, de les quals els Estats Units pretenien oferir-se com a garant global.

Sweeney, un vell amic de Miró des de quan compartien vetllades amb James Joyce al París dels anys vint, veia en l'artista català el pont que podia inspirar el naixement d'una abstracció o semiabstracció nord-americana que deixés enrere el realisme regionalista. L'artista català, desconegut per al gran públic, era recognoscible per la crítica de Nova York des de la polèmica que va suposar la compra el 1929 de *Chien aboyant à la lune* per A. E. Gallatin, fundador de la Gallery of Living Art. El consideraven un artista alegre i ingenu que enviava un missatge d'acolorida felicitat en un moment en què la burgesia liberal urbana volia oblidar la Depressió i la guerra, i veien en el seu

art un estatus simbòlic de modernitat i distinció, a diferència de les masses no cultivades o la dreta rural. El 1941, només part de la intelligentsia nord-americana (Gottlieb, Rothko, entre ells) havia advertit, malgrat les purgues dels judicis de Moscou, la naturalesa criminal de l'estalinisme, aliat aleshores en el seu combat vital contra el nazisme. Després de la guerra, el 1946 el demòcrata Truman es va veure assetjat per una majoria aclaparadora de republicans en el Congrés. Aviat, el 1947, l'any en què Miró va residir a Nova York, començaria la caça de bruixes contra el realisme crític i l'abstracció, considerats per la ultradreta antiamericans i còmplices de l'estratègia comunista de dissoldre els trets identitaris de la nació. Pierre Matisse va haver d'advertir Miró que no sucumbís als cants de sirena dels seus amics comunistes, Picasso, Éluard o Tzara, si volia obtenir un visat per viatjar als Estats Units i no perdre la clientela nord-americana.

La candidatura frustrada a les presidencials del 1948 de Harry Wallace, vicepresident de Truman i líder del Partit Progressista, favorit dels artistes d'avantguarda, va fer girar Truman a la dreta i va créixer encara més l'ona de por al comunisme. Wallace feia costat a les minories negres, demanava un nou *New Deal*, una política de pau i feia costat a les lligues antifeixistes que volien fer caure el franquisme. L'Administració Truman va clausurar, el 1948, el programa públic de compres de l'*advancing american art* (la revista *Look*, del magnat Hearst, va titular en portada: «Això ha estat comprat amb els teus diners», al costat dels quadres adquirits, Ben Shahn entre d'altres), al mateix temps que passaria a servir-se'n per combatre la Unió Soviètica en la guerra freda cultural, ja fos mitjançant organismes públics com l'United States Information Service o a través de fundacions privades, nodrides secretament per la CIA, política seguida pel republicà Eisenhower el 1953, juntament amb la censura

d'artistes progressistes en diverses exposicions, acusats de ser «beneïts útils» del comunisme. Les exposicions a l'estranger abastaven tots els estils i el missatge que enviaven al món (les ambaixades van ser decorades amb quadres d'avantguarda) era que als Estats Units l'artista gaudia de llibertat en un sistema que fomentava la pluralitat artística, a diferència de la uniformització autoritària nazi o estalinista. Si van viciar l'abstracte, es va deure no sols als motius esmentats anteriorment, sinó també perquè va ser l'estil que va tenir més acceptació a Europa, una Europa que amb l'Holocaust havia destrossat les fronteres civilitzadores que la cultura havia aixecat entre l'ésser humà i la bèstia i que patia una profunda crisi existencial i espiritual, un sentiment d'horror augmentat per l'explosió de les bombes atòmiques i la insignificança del «jo», sotmès als poders de les maquinàries totalitàries o de les grans corporacions, com havia vist Kafka, o refugiat dins la massa protectora de la por, com veuria Elias Canetti.

Barr es va dirigir el 1954 a l'American Federation of Arts (AFA) per denunciar la ineficàcia de la campanya per combatre a Europa la tirania estalinista, quan, al mateix temps, en el seu propi país, la llibertat d'expressió estava en perill, la qual cosa va originar que les associacions de l'AFA emetessin un manifest reclamant que es valorés l'obra d'art per si mateixa i no per criteris polítics. També que se secundés obertament amb fons públics la promoció de l'art, i es donés llibertat als artistes per triar les obres exposades. Entre els pintors promocionats en el pavelló nord-americà de la Biennal de Venècia del 1956, any de l'aixafament de la revolta hongaresa pels tancs soviètics i en el qual Renato Carosone va llançar el seu èxit *Tu vuo' fa' l'americano*, s'incloïa tot tipus d'estils, des de la plana major de l'Escola de Nova York i els realistes socials crítics com Ben Shahn fins a realistes regionalistes com Thomas Hart Benton o

Andrew Wyeth, alguna dona, com Georgia O'Keeffe, o un solitari afroamericà, Norman Lewis. El 1959 es va celebrar la gran exposició d'art nord-americà a Moscou i Eisenhower hi va haver d'intervenir perquè el House Un-American Activities Committee no censurés *Welcome Home*, la sàtira de Jack Levine dels generals de la guerra de Corea. El mateix any Eisenhower va lliurar a Miró el premi Guggenheim a la Casa Blanca i va visitar Franco en El Pardo, mentre que la segona gran retrospectiva de Miró en el MoMA va donar per fi visibilitat al costat més fosc i violent de l'artista català. «El que més em complau –va dir Pierre Matisse a Miró– és que per primera vegada s'hi vegi el drama, tot allò de tràgic que té la seva obra. Aquesta tensió que la condueix des dels seus inicis fins a les darreres obres exposades. A la fi el públic s'adona que no es tracta de papalloneig, sinó d'una aventura perillosa a la qual vostè s'ha llançat amb cos i ànima. Malgrat aquest costat solejat de la seva naturalesa mediterrània, la inquietud de la seva obra en el que té de creadora surt a la llum del dia».

La campanya internacional nord-americana en favor dels seus artistes d'avantguarda abstracta (dels quals Miró era precursor) va coincidir amb l'espanyola (on Picasso i Miró eren absents), fins i tot en els discursos nacionalistes i anticomunistes que van donar cobertura ideològica al pas del suport oficiós al realisme al de l'abstracció. Les diferències entre els dos països són massa òbvies per enumerar-les, començant perquè els Estats Units eren una democràcia que estava expandint el seu imperi arreu del planeta, i Espanya era una dictadura, la vocació imperial de la qual tenia com a única èpica el gol de Marcelino a la final de la Copa d'Europa enfront de la Unió Soviètica. Així i tot, tant el MoMA com el Guggenheim es van prestar, el 1960, a presentar els joves pintors informalistes espanyols en el marc de la col·laboració, més

o menys camuflada, dels governs nord-americà i franquista en la dinàmica de la guerra freda.

L'ànsia de modernitat, que en els anys cinquanta monopolitzava la pintura no objectiva, va portar a la institucionalització museística de l'avantguarda novaïorquesa i a ser assimilada acabada de néixer per la indústria cultural. Passada la pàgina del maccarthisme, les obres dels expressionistes abstractes van ser identificades pels soviètics com a reflex de la decadència capitalista i les grans corporacions americanes van decorar-ne les seus amb elles, símbol del nou poder. Tots dos pols venien una idea, no l'obra d'art.

Si Miró és el revers de tot art dirigit, també és l'exemple oposat a l'individualisme plantejat a la novella de capçalera dels neoliberals, *The Fountainhead*, d'Ayn Rand, popularitzada el 1949 gràcies a la versió cinematogràfica de King Vidor. Res més aliè a Miró que el personatge de Howard Roark, encarnat per Gary Cooper –de nou la metàfora de l'arquitecte per a una altra utopia, ara capitalista–, imbuït d'una idea de llibertat basada en l'egoisme racionalista, la iniciativa privada sense controls de l'estat i la desigualtat d'oportunitats com a factors necessaris per al progrés humà. Rand volia que Roark fos vist com l'*alter ego* de Frank Lloyd Wright, l'arquitecte que dissenyaria el nou museu Guggenheim i que s'enfrontaria durament amb el llavors director Sweeney: l'historiador va acusar l'arquitecte de narcisisme, perquè en la seva proposta de sales circulars prevalia l'originalitat del disseny a la funció d'un museu: exposar obres d'art en les millors condicions. Miró, que políticament no compartia la utopia revolucionària, va viure intensament les moltes contradiccions de l'avantguarda. Quan l'entrevistador Tayllandier posa en la seva boca el concepte de «negació de la negació», Miró no està pensant en la interpretació que va fer Marx de la dialèctica hegeliana, sinó a superar

ja sigui problemes vivencials (davant el drama, el buit, l'angoixa o la incomunicació i, aleshores, l'atracció magnètica del femení i el masculí) o ja sigui problemes formalistes (el silenci o la immobilitat de la tela, l'etern del nou, la humanitat espiritual de la matèria, el local i l'universal o la missió romàntica de fer visible la realitat invisible).

Els pensadors de la Il·lustració —és el cas de Diderot— ja van veure que la modernitat burgesa exigia com a element inseparable la seva pròpia crítica, susceptible de convertir-se fàcilment en valor monetari o valor d'ús polític. Miró sabia que cap quadre no canviaria per si sol el sistema econòmic i va veure de seguida les limitacions de l'expressionisme abstracte de Pollock. L'artista català havia viscut les polèmiques sobre realisme social i abstracció dels anys trenta. El *Guernica* de Picasso havia estat criticat pels estalinistes espanyols i els nacionalistes bascos, mentre que el seu mural per al pavelló de la República a París, *Le Faucheur*, havia estat desmuntat i empaquetat sense que ningú no s'hagués preocupat de preservar-lo. Ell sempre va rebutjar que la seva pintura nascuda del gest automàtic o de l'atzar fos etiquetada sota la marca del surrealisme bretonià i considerava l'abstracció «una casa buida» d'emoció humana. El 1952 va haver d'advertir del seu error els fervorosos creients que la història de l'art modern era una via d'única direcció que partint de Cézanne culminava en l'art abstracte: «L'art —va dir a Édouard Roditi— ha tancat i segellat massa portes als darrers anys. Ara, ningú té el coratge d'obrir-les de nou. La majoria d'artistes tenen por, si pensen, per exemple, que haurien de tornar a fer obra figurativa, de ser acusats de reaccionaris. L'art modern progressa per sendes cada vegada més estretes». Però això va ser abans que l'art i la literatura deixessin de ser un dels principals vehicles modeladors de la realitat, una cosa que ja havien advertit Carl Einstein o Siegfried Kracauer en els anys trenta.

Avui conviuen en els museus Pollock, Grant Wood, Deineka, Sironi o Breker. *Atlantic civilisation* de Fougeyron, rebutjat en el seu moment pel seu *irrealisme socialista*, podria semblar una il·lustració actual. Que un empresari, un polític o un sociòleg sentenciï que tal obra d'art reflecteix la lliure empresa o el capitalisme fordista, en contra de les intencions de l'autor, o que tal altra pogués ser utilitzada a Espanya com a art oficiós del franquisme; poc després, com una arma de l'esquerra antifranquista, i que més endavant decorés les seus d'empreses espanyoles i edificis ministerials, o acabés relegada als magatzems dels museus, o encara que passés de mà en mà en els foscos laberints dels paradisos fiscals, mostra no sols el dictamen del temps, sinó també les dificultats perquè una obra s'expressi per si mateixa. Hi ha una crítica que es limita a descriure els detalls plàstics. Clement Greenberg deia que l'art consistia a produir una experiència per mitjans exclusivament artístics, segons un patró preestablert, el seu. Arthur Danto volia identificar el que l'obra significava i mostrar com aquest significat s'encarnava en l'obra, tenint en compte el context històric i les creences de l'època. Eduardo Westerdahl, en una polèmica amb el crític Enrique Azcoaga en els anys quaranta, va dir: «No crec que un quadre sigui reaccionari perquè el compri un home que tingui diners, com no crec que la bellesa d'un ocell tingui a veure amb l'home que se'l menja». Així com un poema o una composició musical no es pot veure, una obra d'art no *diu* res ni es pot *llegir*, com discutien Bram Van Velde i Beckett, i es va plantejar Miró. Qualsevol autor de qualsevol època, cristianisme o bonapartisme, pot respirar l'època sense expressar els objectius programàtics dels cristians o bonapartistes. Jean-Luc Nancy ho va dir d'una altra manera: Giotto, Poussin, Delacroix, Picasso, Warhol presenten i donen forma «a una certa possibilitat de circulació de sentit, de significació, no en el

sentit que aquest sentit es recolzi en significacions verbals, que no serien una atribució de sentit (com quan a vegades la filosofia, però més sovint la ideologia, diu “el sentit del món és aquest”, “el sentit del món és una història que va cap a una humanitat”, o “el sentit del món és precisament deixar el món per anar a un altre món”, o “el sentit del món és que no hi ha sentit”, el sentit del qual parlo és el sentit que dona forma a l’art, el sentit que permet una circulació de reconeixements, identificacions, sentiments, però sense fixar-los en una significació final», perquè tot artista veritable «és un món, una possibilitat de significacions d’alguna manera tancada sobre si mateixa, però al mateix temps obrint el possible, i obrint el possible en particular en obrir l’esperit, la sensibilitat de la gent, és a dir de nosaltres, obrint la nostra sensibilitat a una nova possibilitat de formes que ella ignorava fins aquí». Al llarg d’aquest llibre, el lector trobarà les explicacions que Miró, un artista que abominava de les teories intel·lectuals, va donar al seu art.

L’artista català va mantenir un repte constant contra ell mateix per no repetir-se i responia a la seva manera a les crítiques. Va voler superar la pintura de cavallet i la museïtzació del seu art sumant-se a la moda del muralisme, els múltiples formats i l’escultura pública. Va compensar l’individualisme amb el treball col·lectiu en arquitectura, ceràmica, ballet i llibres. Va minorar l’eurocentrisme amb la implicació no colonialista amb les altres civilitzacions o cultures com la xinesa o la japonesa, encara que la seva aproximació al zen no pogués ser més que superficial. També va creure que donava resposta al mercantilisme amb la incidència social del cartellisme gratuït i l’art gràfic a baix preu, sense deixar d’estar atent a la cotització de la seva obra per reivindicar un salari digne pel seu treball –deia– d’artesà. Respecte a la incidència política, considerava que la llibertat expressada en el seu art era un anti-

dot contra tot règim totalitari. Per això s'alegrava que les seves exposicions a Espanya s'identifiquessin amb l'anti-franquisme o que el poeta aperturista Ievtuixenko li digués que creixia el nombre dels seus seguidors a la Unió Soviètica. Els seus arxius mostren com seguia de prop la realitat històrica: l'Holocaust, la bomba atòmica, els invents científics, les aventures espacials, el maig del 1968, l'atemptat contra Carrero Blanco, la mort dels seus amics o fins i tot el bany de Fraga a la platja de Palomares.

El llibre, doncs, és una biografia de Miró, però no sols una biografia de Miró. Posar en contacte la seva experiència viscuda amb les microhistòries dels seus coetanis i amb les estratègies culturals dels règims totalitaris i de la guerra freda, o amb el fracàs de les utopies, crec que completa el retrat de l'artista i, alhora, el seu exemple complementa les històries de l'art d'aquell període. He intentat, sempre que ha estat possible, no jutjar des de la comoditat del present democràtic el comportament d'alguns dels seus protagonistes durant els anys més atroços del franquisme. Cal atendre les circumstàncies personals de cadascun d'ells, sovint dramàtiques, quan estaven en joc la seva pròpia vida i la de les seves famílies, sense que això porti a passar per alt les actituds dels qui van anteposar la cobdícia o la fama als drets humans més elementals. Molts catalanistes exiliats que van tornar el 1939 o van romandre temorosos a Catalunya durant la guerra van passar també de col·laborar activament o passivament amb el franquisme a combatre'l amb valentia, igual que un gran nombre de joves intel·lectuals educats en la postguerra van evolucionar del falangisme revolucionari a criticar la mateixa Falange i en els anys seixanta van liderar amb coratge l'activisme democràtic. Artistes d'avantguarda o realistes d'esquerres durant la República van haver de patir terribles humiliacions per no ser empresonats. Un adolescent Tàpies de poc més de 15 anys, va ser

fotografiat el 3 de maig de 1939 a la portada de *La Vanguardia* fent guàrdia davant de l'obelisc aixecat a la plaça de Catalunya «en honor de los caídos por Dios y la patria», quan la filiació a les Joventuts Falangistes no era obligatòria, i els anys seixanta va ser un lluitador democràtic, igual que Chillida i Palazuelo, els quals, no tan joves –ho va explicar Xavier Valls a les seves memòries– havien apallissat Jordi Anguera i quasi havien llençat al buit Oriol Palà, quan els dos catalans havien volgut despenjar la bandera franquista col·locada al pal del pavelló del Collège d'Espagne a París el 26 de juny de 1949, al crit de «no hemos matado a suficientes rojos separatistas». Una altra tipologia va ser definida pel crític José Moreno Galván, que va passar del cercle de Ridruejo al comunisme, a l'article *La generación de Fraga y su destino*, que li va valer les ires de l'aleshores ministre: «naturalment, aquest tipus d'home es guardarà prou bé de declarar-se “franquista” perquè, en determinats ambients, el franquisme ja és inconfessable, però són més o menys directament beneficiaris de tot el que el franquisme defensa i protegeix». Miró va ser un dels milers de catalans que van abandonar el país durant els mesos de sagnant violència revolucionària del 1936 i el 1937, però va posar la seva signatura i la seva pintura al servei de la República i del catalanisme des de París, i a partir de finals dels anys seixanta va ser la figura del món cultural més sol·licitada per qualsevol moviment antifranquista. Els seus cartells eren una lluminosa escletxa de llibertat en els murs pintats amb el feix i les fletxes falangistes, en una època de desfilades militars i processons amb olor de ciri, encara amb una poderosa presència falangista i conservadors autoritaris en els ressorts de l'estat. Ell, ja gran, era la figura oposada a la d'un altre ancià, nascut només un any abans que ell, l'ubuesc Franco omnipresent en tots els noticiaris i diaris.

Picasso en el seu exili de París i Miró a Barcelona van ser l'exemple a seguir. Josep Carner va dir, des del punt de vista del catalanisme, que Miró és «l'exemple del que caldríem que fóssim». «Miró és potser qui més respecte i admiració m'inspira. És un exemple. És l'exemple», va comentar Brossa a la seva amiga Madelon Belle. «L'obra de Joan Miró, com, a més, la de Picasso, va contribuir decisivament a una presa de consciència que no es limitava, per descomptat, als problemes estètics, sinó que s'estenia al conjunt de la vida, com es pot esperar de tot creador», va escriure Tàpies. Antonio Saura va dir que «sempre, des de l'adolescència, vaig manifestar la meua admiració per aquest artista, no sols per la seva obra, sinó pel seu comportament ètic», paraules compartides per Manuel Millares. Eduardo Arroyo, que va començar criticant-lo, va acabar dedicant-li quadres. Moreno Galván, a la mort de Picasso, li va escriure una carta preguntant-li que assumís el lideratge polític que fins llavors havia assumit el pintor malagueny, i fins i tot el Grup de Treball el va excloure de les crítiques al mercantilisme en el seu manifest dels anys setanta.

Miró va ser un far en un país on crítics com Sebastià Gasch, defensant el 1960 la pintura de Tàpies contra «els marramaus que les granotes, enfurismades, han proferit constantment», exclamava: «Quanta bèstia! [...] Des de 1925 que visc defensant l'art viu. Per això ha servit? [...] Engargamellar-se tant, durant tants anys, per arribar a aquest resultat desmoralitzador! [...] Quin país, Déu meu! Jo ja era a París. Hi vaig passar quatre anys durant la guerra, i haver tornat va ser el desbarat més gros de la meua vida. A 62 anys ja és massa tard. I estic desmoralitzat, desesperat, perquè l'ambient nostrat és irrespirable». «Viure de la ploma –escrivia Gasch a Joan Oliver– equival a fer treballs forçats. Tinc molta feina i com més en tinc, menys guanyo. Fent, en qualsevol país, la tercera

part del que arribo a fer ací aniríem en cotxe. I el més collonut del cas és que tot va a parar a la cuina. Em pregunto: val la pena de treballar tant i llevar-me a les vuit perquè tot serveixi per romandre vint minuts assegut a la taula del menjador?». I tot i això, Gasch encara rebia cartes demanant-li aportacions per ajudar artistes encara més necessitats, com Josep Maria de Sucre. Miró no deixava de col·laborar per pagar les multes dels intel·lectuals represaliats per la policia o el Tribunal de Orden Público per ajudar a les galeries d'art contemporani que patien atacs de grups d'ultradreta o encara duent a la seva fundació barcelonina una escultura de Chillida vetada a Madrid.

La consulta de documents inèdits ha permès ampliar les vivències personals de Miró, com la cruesa del menysmeniment patit a Barcelona durant la postguerra o la seva decisiva estada a Nova York el 1947; el seu emocionat retrobament amb Picasso el 1948 després de la guerra o la seva intensa agenda social a París, Madrid, la Costa Blava, Nova York o Chicago, que desmenteix el clixé que era un artista que vivia enclaustrat en el seu estudi. També, gràcies a la correspondència del matrimoni, es restaura l'important paper que va exercir la seva dona, Pilar, relegada per una visió misògina al de simple mestressa de casa. A les cartes s'evidencia com Miró comparteix i consulta amb ella tots els seus projectes artístics i com ella li proporciona l'equilibri necessari en les seves fosques oscil·lacions d'ànim. Només s'han inclòs aquí els temes personals que poden il·luminar la personalitat i l'obra de l'artista, sense excloure'n les ombres, com en la reconstrucció que aquí es presenta per primera vegada del seu no-ingrés en l'Academia de Bellas Artes de San Fernando en plena polèmica per la Caputxinada, o les seves vacil·lacions després del tancament d'intel·lectuals de Montserrat, així com el seu activisme polític ja amb seixanta anys. El molestava que li diguessin que era un inge-

nu, però sovint l'extrema concentració en la seva obra el distanciava de la realitat més propera. En el decurs de tota la vida una de les seves màximes preocupacions era la de repetir-se i és sorprenent com va reaccionar als anys seixanta i setanta per evitar-ho. Els últims anys, sense l'acció protectora de Joan Prats o la mirada de Picasso, apareix el Miró més fràgil, dúctil a les influències d'un entorn no sempre desinteressat. Així, la seva obra es va convertir en la imatge d'un banc o d'una campanya turística. Quan es va inaugurar la Fundació Miró, Vázquez Montalbán va recordar el fracàs cultural de la burgesia barcelonina, en contrast amb la burgesia creadora de principis del segle xx, i esmentava les paraules de l'artista: «El món canvia i l'art canvia amb ell. Aquesta fundació ha de tenir en compte el canvi del món i el canvi de l'art».

A vegades em demano si el que en realitat va voler Miró va ser crear un art per sanar-se a ell i l'ésser humà, un ésser humà caigut ontològicament en la barbàrie de les guerres del segle xx, la bomba atòmica i la cobdícia, retornar-li una innocència que mai no va tenir i fer-lo mirar amb esperança cap a les estrelles i la naturalesa no contaminada per la maldat, enfrontar-lo al mirall de la seva monstruositat o burlar-se'n per mitjà dels seus ninots, donar-li un moment de pausa i poesia amb les seves teles més nues en un temps accelerat cap enlloc, espantar la mort convocant la nit o sanar almenys el planeta malalt, com volia al final de la seva vida, plantant les seves enormes escultures com si fossin benèfiques injeccions d'art.

*Josep Massot i Ramis d'Ayreflor,
Barcelona, juliol del 2021*